



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

FABRICIO JORGE POLIDO

LEI FEDERAL DE INCENTIVO À CULTURA:
PERCEPÇÕES E (DES)CONSTRUÇÕES DE SENTIDOS
UM OLHAR AUTO ETNOGRÁFICO SOBRE A LEI ROUANET

Uberlândia - MG

2024

FABRICIO JORGE POLIDO

**LEI FEDERAL DE INCENTIVO À CULTURA:
PERCEPÇÕES E (DES)CONSTRUÇÕES DE SENTIDOS
UM OLHAR AUTO ETNOGRÁFICO SOBRE A LEI ROUANET**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas / Instituto de Artes (IARTE), da Universidade Federal de Uberlândia, para obtenção do Título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas

Linha de Pesquisa - Estudos em Artes Cênicas: conhecimentos e interfaces da cena.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Molina

Uberlândia – MG

2024

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

P766 Polido, Fabrício Jorge, 1980-
2024 LEI FEDERAL DE INCENTIVO À CULTURA: percepções e (des)
construções de sentidos [recurso eletrônico] : Um olhar
auto etnográfico sobre a Lei Rouanet / Fabrício Jorge
Polido. - 2024.

Orientador: Alexandre José Molina.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de
Uberlândia, Pós-graduação em Artes Cênicas.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2024.586>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Teatro. I. Molina, Alexandre José ,1978-
(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-
graduação em Artes Cênicas. III. Título.

CDU: 792

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

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

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 **Alexandre José Molina, Presidente**, em 30/07/2024, às 14:18, 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 **Mario Ferreira Piragibe, Membro de Comissão**, em 30/07/2024, às 15:35, 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 **Giuliana d'El Rei de Sá Kauark, Usuário Externo**, em 13/08/2024, às 16:05, 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, informando o código verificador **5482622** e o código CRC **1214B9B3**.

à minha mãe, Dóra,
e minha irmã, Graziela.

AGRADECIMENTOS

Aos meus avós, Marta e Antônio, por todo amor e ensinamento partilhado nessa vida. Sem vocês, nada teria sido possível. Ao Nei, por todo carinho.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Alexandre Molina, pela dedicação e atenção prestadas à minha pesquisa – desde o aceite inicial até os momentos finais da escrita – sempre de maneira respeitosa e com atenta escuta. As trocas partilhadas nesse processo só acrescentaram ao trabalho.

À Prof. Dra. Giuliana Kauark e ao Prof. Dr. Mário Piragibe, meus sinceros agradecimentos por comporem essa banca de Mestrado, pelas frutíferas contribuições na qualificação e pelo respeito mútuo.

Ao Programa de Pós graduação em Artes Cênicas (PPGAC), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e todo seu corpo docente.

À Sandra Santaella, por toda gentileza, pela leitura atenta, delicada e assertiva deste trabalho.

Às minhas eternas professoras, Janete El Haouli, pela amizade, parceria e troca criativa... seus ensinamentos ecoam e contribuíram de forma significativa para essa pesquisa e, à Adriane Gomes, pela disposição, carinho e atenção de sempre.

Às mulheres amigas de uma vida, Giovana Pinto, Renata Barrocas, Rosane Dornelles, Mary Cobra Ferro, Juliana Terra, Zaba, Lara Cunha e Fernanda Mantovani. *Como eu sei lembrar de vocês.*

À Thaís D´Abronzo e Andrea Zeni, pela amizade construída no afeto, admiração e aprendizado.

Ao José Mauro Brant, pelos ensinamentos do amor. Ao Quincas, nosso filho de quatro patas, pelo cotidiano de cheiros, passeios, brinquedos e alegrias.

Ao meu pai, Evaldo, *in memoriam*.

CULTURA

como tudo aquilo que, no uso de qualquer coisa, se manifesta para além
do mero valor de uso

CULTURA

como aquilo que, em cada objeto que produzimos, transcende o
meramente técnico

CULTURA

como usina de símbolos de um povo

CULTURA

como conjunto de signos de cada comunidade e de toda a nação

CULTURA

como o sentido de nossos atos, a soma de nossos gestos, o senso de
nossos jeitos

Discurso de posse do Ministro da Cultura, Gilberto Gil.

Brasília, 02 de janeiro de 2003.

RESUMO

As inquietações que me provocam o desejo do estudo aprofundado sobre o tema políticas públicas e a Lei Federal de Incentivo à Cultura, são resultado do percurso artístico e da experiência como produtor cultural, desde a graduação, em 2003. Compreendendo o sistema de produção cultural, suas diferentes etapas - desde a criação, distribuição, troca e uso – e suas implicações junto às políticas públicas em cultura - fundamentais para que se estabeleça e se assegure todo esse processo - este trabalho apresenta um estudo crítico da Lei Federal de Incentivo à Cultura – **Lei Rouanet**. Organizado em três capítulos e seus respectivos subcapítulos, inicio a escrita convidando o leitor a refletir sobre os diversos significados empregados para a palavra Cultura. Ao traçar uma linha do tempo, apresento as contribuições da filosofia, antropologia e sociologia na construção desses sentidos, apoiado nos estudos de vários autores, como: Nestor Garcia Canclini, Antonio Albino Canelas Rubim, Edward Tylor, Norbert Elias, Isaura Botelho, Lia Calabre, entre outros. As políticas públicas em cultura – em especial as relativas ao Brasil – estão descritas por meio de levantamento historiográfico, desde a colônia até o governo encerrado em 31 de dezembro de 2022, e concluem a primeira parte. A estruturação do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), seus ordenamentos e propositivas são demonstrados na segunda parte dessa pesquisa. Sob uma perspectiva crítica, discorro analiticamente sobre o funcionamento prático-cotidiano da Lei Rouanet, considerando o processo de inscrição da proposta cultural, a etapa de análise técnica, aprovação e, por fim, a captação de recursos. Problemáticas apresentadas: ordenamento e os conflitos de interesses da Lei Mecenato-Estatal-Privatista; conceitos superados que persistem como determinantes para o enquadramento de projetos de música (Art.18 ou 26); descontinuidade, desqualificação, desmonte e uso político da Lei Federal nos últimos anos. Finalizo com o terceiro bloco, apoiado na bibliografia e na experiência cotidiana como fazedor-de-cultura, numa perspectiva auto etnográfica, apresentando possibilidades frente às distorções da Lei Federal de Incentivo à Cultura, sublinhando as propostas comprometidas com as diretrizes de nossa constituinte e que, por ventura, não foram efetivadas, ou ainda, são descontinuadas, sugerindo revisões conceituais que distorcem, desfavorecem e muitas vezes não reconhecem a pluralidade das manifestações culturais do país, partilhando critérios e providências que vislumbrem estabelecer um melhor – e mais democrático – uso da Lei Federal de Incentivo à Cultura. Concluo, partilhando minhas considerações finais.

Palavras – Chave: Lei Rouanet; Políticas Públicas; Cultura ou Mecenato.

RESUMEN

Las inquietudes que provocan mi deseo de profundizar en el tema de las políticas públicas y la Ley Federal de Incentivo a la Cultura son resultado de mi recorrido artístico y mi experiencia como productor cultural, desde que egresé en 2003. Comprender el sistema de producción cultural, sus diferentes etapas - desde la creación, distribución, intercambio y uso - y sus implicaciones para las políticas públicas en cultura - fundamentales para establecer y garantizar todo este proceso - este trabajo presenta un estudio crítico de la Ley Federal de Incentivo a la Cultura - **Ley Rouanet**. Organizado en tres capítulos y sus respectivos subcapítulos, comienzo el escrito invitando al lector a reflexionar sobre los diferentes significados utilizados para la palabra Cultura. Ao traçar uma linha do tempo, apresento as contribuições da filosofia, antropologia e sociologia na construção desses sentidos, apoiado nos estudos de vários autores, como: Nestor Garcia Canclini, Antonio Albino Canelas Rubim, Edward Tylor, Norbert Elias, Isaura Botelho, Lia Calabre, entre otros. Las políticas públicas en cultura –especialmente las relativas a Brasil– se describen a través de un recorrido historiográfico, desde la colonia hasta el gobierno que finalizó el 31 de diciembre de 2022, y concluye la primera parte. La estructuración del Programa Nacional de Apoyo a la Cultura (Pronac), su normativa y propuestas se demuestran en la segunda parte de esta investigación. Desde una perspectiva crítica, discuto analíticamente sobre el funcionamiento práctico y cotidiano de la Ley Rouanet, considerando el proceso de registro de la propuesta cultural, la etapa de análisis técnico, aprobación y, finalmente, recaudación de fondos. Problemáticas presentadas: ordenamiento y conflictos de interés de la Ley Patronato-Estado-Privado; conceptos obsoletos que persisten como determinantes para el encuadre de proyectos musicales (Art.18 o 26); discontinuidad, inhabilitación, desmantelamiento y uso político de la Ley Federal en los últimos años. Termino con el tercer bloque, apoyado en la bibliografía y la experiencia cotidiana como hacedor de cultura, desde una perspectiva autoetnográfica, presentando posibilidades frente a las distorsiones de la Ley Federal de Incentivo a la Cultura, resaltando las propuestas comprometidas con los lineamientos de nuestra constituyente y que, tal vez, no fueron implementados, o incluso descontinuados, sugiriendo revisiones conceptuales que distorsionan, desfavorecen y muchas veces no reconocen la pluralidad de las manifestaciones culturales del país, compartiendo criterios y medidas que apuntan a establecer un mejor –y más democrático– uso de la Ley Federal de Incentivo a la Cultura. Concluyo compartiendo mis consideraciones finales.

Palabras clave: Ley de Rouanet; Políticas públicas; Cultura o Mecenazgo.

Sumário

Introdução	16
Capítulo 01	
Cultura e Política Pública, estudos e conceitos	23
1.1 Breve panorama das políticas públicas em Cultura no Brasil	38
Capítulo 02	
Rouanet: criação, reflexos e problemáticas	74
2.1 Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac)	75
2.1.1 Fundo Nacional de Cultura (FNC)	83
2.1.2 Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart).....	89
2.1.3 Lei de Incentivo à Cultura (LIC)	91
2.2 A Lei Rouanet e seus reflexos na sociedade	95
2.3 Problemáticas	115
Capítulo 03	
Um olhar auto etnográfico sobre a gestão e suas implicações	150
3.1 O mapeamento de suas propositivas e modificações	201
3.2 Apontamentos de medidas para melhor aproveitamento da Lei	246
Considerações Finais	256
Referências Bibliográficas	261

Lista de figuras

Figura 1. Fluxograma do Incentivo Fiscal	78
Figura 2. Gráfico Percentual de Captação pela Lei Rouanet (Semestral)	101
Figura 3 e 4. Matérias da Folha de São Paulo – Caderno Ilustrada	125
Figura 5 e 6. Fotos do espetáculo teatral “Anjo Malaquias”	171
Figura 7. Foto do espetáculo teatral “Anjo Malaquias”	172
Figura 8. Foto do musical “Era uma vez... Grimm”	177
Figura 9 e 10. Fotos do musical “Era uma vez... Grimm”	178

Lista de tabelas

Tabela 1. Distribuição regional dos recursos da Lei de Incentivo	102
Tabela 2. Comparativo entre Instruções Normativas	210

Lista de siglas

ABL	Academia Brasileira de Letras
AGU	Advocacia Geral da União
Ancinav	Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual
Ancine	Agência Nacional do Cinema
Basa	Banco da Amazônia
BB	Banco do Brasil
BNDES	Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social

Lista de siglas (Cont.)

CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
CCJF	Centro Cultural Justiça Federal
CEF	Caixa Econômica Federal
Cempre	Cadastro Central de Empresas
Cepal	Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe
CFCN	Comissão do Fundo Nacional da Cultura
CFNC	Comissão do Fundo Nacional de Cultura
CGU	Controladoria Geral da União
CIE	Companhia Interamericana de Entretenimento
Cnae	Cadastro Nacional de Atividades Econômicas
Cnic	Comissão Nacional de Incentivo à Cultura
Covid19	Pandemia pelo Coronavírus
CPI	Comissão Parlamentar de Inquérito
CPMT	Centro de Pesquisa e Memória do Teatro
CSLL	Contribuição Social sobre o Lucro Líquido
CTAv	Centro Técnico do Audiovisual
Cufa	Central Única das Favelas
CVM	Comissão de Valores Mobiliários
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
EAD	Escola de Arte Dramática
Eireli	Empresas Individuais de Responsabilidade Limitada
Embrafilme	Empresa Brasileira de Filmes

Lista de siglas (Cont.)

Fate	Fundo de Apoio ao Teatro
FBN	Fundação Biblioteca Nacional
FCP	Fundação Cultural Palmares
FCRB	Fundação Casa de Rui Barbosa
FGV	Fundação Getúlio Vargas
Ficart	Fundos de Investimento Cultural e Artístico
FIT	Festival Internacional de Palco e Rua de Belo Horizonte
FIT	Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto
Flip	Festa Literária Internacional de Paraty
FNC	Fundo Nacional da Cultura
FPC	Fundo de Promoção Cultural
FPE	Fundo de Participação dos Estados
FSA	Fundo Setorial do Audiovisual
Funarte	Fundação Nacional de Arte
Ibac	Instituto Brasileiro de Arte e Cultura
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
Ibram	Instituto Brasileiro de Museus
IN	Instrução Normativa
INC	Instituto Nacional do Cinema
Inep	Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais
IPCA	Índice Nacional de Preços ao Consumidor Amplo
IPCult	Itens de Consumo Cultural

Lista de siglas (Cont.)

Ipea	Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada
Iphan	Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Iphan	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IRPJ	Imposto de Renda de Pessoa Jurídica
Iseb	Instituto Superior de Estudos Brasileiros
LAB	Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc
LAB2	Lei Aldir Blanc 2
Lems	Laboratório de Estudos da Música e do Som
LGBTQIA+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer, Intersexuais, Assexuais e outras Orientações Sexuais
LIC	Lei de Incentivo à Cultura
LPG	Lei Paulo Gustavo
LTDA	Sociedade Limitada
Masp	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MEC	Ministério da Educação
MEI	Microempreendedores Individuais
MinC	Ministério da Cultura
Mobile	Movimento Brasileiro Integrado pela Liberdade de Expressão Artística
MPB	Música Popular Brasileira
MPF	Ministério Público Federal
Musa	Museu da Amazônia
ONG	Organização Não Governamental

Lista de siglas (Cont.)

PCD	Pessoas Com Deficiência
PEC	Proposta de Emenda à Constituição
PF	Pessoas Físicas
PIB	Produto Interno Bruto
PJ	Pessoa Jurídica
PL	Partido Liberal
PNC	Plano Nacional de Cultura
Pnud	Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento
POF	Pesquisa de Orçamentos Familiares
Prodecine	Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional
Pronac	Programa Nacional de Apoio à Cultura
PT	Partido dos Trabalhadores
PUCMG	Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
RBM	Revista Brasileira de Música
Salic	Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura
SAv	Secretaria do Audiovisual
SDAPI	Secretaria de Direitos Autorais e Propriedade Intelectual
SDC	Secretaria da Diversidade Cultural
SEC	Secretaria da Economia Criativa
SEC	Secretaria de Economia Criativa
Secom	Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República
Sefic	Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura

Lista de siglas (Cont.)

Seinfra	Secretaria de Difusão e Infraestrutura Cultural
Senac	Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial
Sesc	Serviço Social do Comércio
Sesi	Serviço Social da Indústria
SIIC	Sistema de Informações e Indicadores Culturais
SNC	Sistema Nacional de Cultura
SPC	Secretaria de Políticas Culturais
Sphan	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
TCU	Tribunal de Contas da União
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UNCTAD	Conferência das Nações Unidas para o Comércio e o Desenvolvimento
Unesco	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
Unicamp	Universidade Estadual de Campinas

Introdução

No momento em que escrevo, (sobre)vivemos num país à míngua, desacreditado, desorientado, árido de cultura ...um Brasil sem caráter ... sem imaginário ...sem Ministério da Cultura. Coexistimos numa nação *fake*, onde as estruturas institucionais federativas – que ainda resistem – foram tomadas de assalto por pessoas tecnicamente desqualificadas para o exercício da função ou ideologicamente distribuídas para o desmonte, formalizando a cooptação de nossas conquistas. Para os que pensam se tratar da década de 1960, no século XX, enganam-se, estamos em pleno século XXI, no ano de 2022.

Muitos são os ataques e a desqualificação que a Cultura, e sobretudo, a Lei Federal de Incentivo à Cultura – a tão falada e pouco conhecida – Lei Rouanet, vêm sofrendo por políticos, pela população e até mesmo por outros **artistas**. Recentemente, uma nova onda de acusações suspeitas foi lançada na arena digital: capitaneada por um cantor sertanejo (alinhado às ideologias do então (des)governo) a **denúncia** cita a utilização da Lei Rouanet por uma cantora *pop*. Uma formulação caluniosa, repleta de equívocos e como veremos adiante, não procedente, pois tal cantora nunca utilizou os incentivos fiscais para suas apresentações e ainda que o fizesse não estaria cometendo crime algum. A Lei estabelece condicionantes no tangente ao enquadramento e aos limites percentuais de isenção fiscal de um projeto, mas não delimita ou exclui nenhuma pessoa cidadã da possibilidade de apresentar, ter aprovado e realizar um projeto cultural. Hermetos, Anitas, Zé Netos, Gilbertos, Maiaras... todes compõem este celeiro e, portanto, todes têm o direito como artistas-cidadãos-produtores-de-símbolos-e-de-bens-e-serviços a recorrerem às políticas públicas, entre as quais, a Lei Rouanet.

Não obstante as distorções da Lei, como: as lacunas existentes na redação e aplicação, a perspectiva da caracterização de Mecenato, a relação entre estatal e privado, os critérios de isenção e enquadramento de projetos culturais, a reflexão proposta nesta introdução elucida a ignorância sobre o funcionamento e os direitos e deveres assegurados pelas normativas que legislam a Lei Rouanet, e os efeitos sociais e políticos decorrentes dessa insipiência.

A desinformação e a polarização política, surda e ávida pelo enfrentamento vazio, são combustíveis e desempenham papel fundamental na consolidação deste quadro. A síntese dessa perseguição adotada pelo então (des)governo, iniciada nas campanhas presidenciais, em 2018, e ecoada por parte da mídia, artistas e população, pode ser caracterizada pela expressão **acabou a mamata**, referindo-se ao suposto **aproveitamento** indevido do dinheiro público, por artistas, em especial oriundos da Lei Rouanet, em benefício próprio.

Interessante notar que parte das críticas se repete até hoje em relação à Lei Rouanet, a exemplo do questionamento do apoio público a determinadas atividades artísticas de natureza comercial. Apesar da pertinência da crítica em determinados casos, em geral estes questionamentos passam por questões de gosto, juízo de valor quanto à boa ou má cultura e desconhecimento sobre a economia das artes e sobre as políticas de fomento, empobrecendo o debate e desviando o foco das principais distorções do sistema. (Rubim; Vasconcelos (Org), 2017 p. 19 e 20)

Algumas variantes atravessam esse emaranhado disforme, que frequentemente cumpre o papel de **cortina de fumaça** para encobrir as reais e profundas questões que assolam os paradigmas de Cultura e Políticas Públicas em Cultura. A situação ilusória, contida nessa expressão, ao ser descortinada, revelará os verdadeiros enigmas que assombram nossa inextricável realidade, entre os quais: a falta de compreensão de Cultura; a dificuldade na apreensão sobre público e privado; dos direitos à cidadania cultural e a ignorância a respeito do funcionamento das Leis de Incentivo.

Acabou a mamata! (?)

Compreendendo que a referida expressão é carregada pela ideia do uso indevido do dinheiro público por parte de artistas-pops-midiáticos, originados do uso da Lei Rouanet – trazendo o exemplo citado no início desta introdução – e, apreendendo que tal argumentação não se sustenta, como veremos nos capítulos a seguir, nos resta a indagação: a qual mamata se referem?

Os *cachês* de cifras milionárias, pulverizados pelas prefeituras dos rincões deste país, destinados especialmente aos cantores-sertanejos-pops-midiáticos, revelaram-se em sua maioria provirem de contratos obscuros, em municípios

paupérrimos. Ao contrário da Lei Rouanet, que possui uma legislação que prevê, controla e assegura a isenção fiscal para o fomento à cultura, o pagamento dessas apresentações musicais, não esclarece se foram respeitados os ritos processuais jurídicos-administrativos, a Lei Orçamentária do Município, assim como, não condiciona nenhuma obrigatoriedade social ao artista contemplado e, sobretudo, são efetivados com o mesmo dinheiro público.

Como veremos, uma cantora ou cantor popular, pode apresentar e obter a aprovação para realizar a captação de patrocínio de seu projeto cultural pela Lei. Em linhas gerais, eles serão enquadrados no Artigo 26 que não prevê isenção total do aporte de patrocínio, ou seja, a empresa interessada terá que desembolsar parte desse valor. Um jogo de interesses mútuos, onde o/a artista empresta/associa sua imagem a @marca¹ e vice e versa.

Ademais, os órgãos competentes acompanham periodicamente, em diversas etapas, a realização de um projeto cultural pela Lei Rouanet. Como, por exemplo: a aplicação das marcas em todo material de divulgação; a realização das contrapartidas de democratização de acesso, de acessibilidade e ambiental (obrigatórias), apresentadas no ato da inscrição do projeto; o cumprimento da execução do objeto; e apresentação da prestação de contas. Sendo esta última, verificada de forma minuciosa, perante apresentação de notas fiscais e comprovantes de pagamentos, de todos os serviços prestados e todo material adquirido para a realização do projeto, de uma agulha ao cachê do/a artista. Uma vez não realizada qualquer dessas obrigatoriedades por parte do proponente, este automaticamente estará inadimplente junto ao Pronac, e ficará impossibilitado de apresentar propostas e receber patrocínios pela Lei Rouanet.

Evocando outra expressão popular para ilustrar todo esse imbróglio, **o tiro saiu pela culatra**, a declaração (e não denúncia) profetizada com arroubos pela tal dupla sertaneja, deu início a uma série de investigações sobre as verdadeiras fontes dos

¹ O símbolo “@” têm sua origem na língua latina, onde era utilizado como abreviação da palavra “ad”, que por sua vez significa “para” ou “em direção à”. Inicialmente, ele era chamado de “arroba” e representava a unidade de peso de cerca de 11,5kg utilizada na Espanha e em outras regiões da Europa durante a Idade Média. Com o advento das máquinas de escrever no final do Séc. XIX e início do Séc. XX, o símbolo “@” foi incluído em muitos teclados, principalmente para fins comerciais e contábeis. O uso mais significativo e amplamente reconhecido começou na era da Internet. Ray Tomlinson, engenheiro de computação, é creditado por popularizar o “@” como parte dos endereços de e-mail em 1971. Atualmente, as redes sociais utilizam o “@” para mencionar outros usuários, entre os quais as grandes empresas/marcas comerciais.

cachês milionários desses cantores-sertanejos-pops-midiáticos. Nessa avalanche de acontecimentos trazidos à superfície, revelou-se a contratação por R\$ 400.000,00 (quatrocentos mil reais) sem licitação, da tal dupla sertaneja-pop-midiática, na pequena cidade de Sorriso, no Mato Grosso; a realização de um show em São Luiz (RR) que, com apenas 8 mil habitantes, pagou sem licitação R\$ 800.000,00 (oitocentos mil reais) a outro cantor sertanejo-pop-midiático, o mesmo que também celebrou um contrato de R\$ 1.000.000,00 (um milhão de reais) com a prefeitura de Magé (RJ) para apresentar um show, valor dez vezes superior ao orçamento que a prefeitura deveria investir em Cultura durante todo o ano.

Diferentemente – dessa sim – famigerada mamata, segundo dados² do então Ministério da Cultura (MinC), entre 2010 e 2014, a maioria das propostas realizadas em todos os estados brasileiros, pela Lei Rouanet, não ultrapassaram R\$500.000,00 (quinhentos mil reais). Valor este, distribuído para o pagamento de divulgação, logística, equipe técnica e cachês, necessários para a efetivação do trabalho. Em outras palavras, “apenas uma pequena parte desse valor é, de fato, o faturamento do proponente, pois a maior parte dos recursos é repassada a outros tantos fornecedores, artistas e técnicos”. (Menezes, 2016, p.280 e 281).

Provedoras de nosso imaginário, mantenedoras de nossos símbolos, as políticas públicas, entre elas, a Lei Federal de Incentivo à Cultura, devem e são, mecanismos de financiamento à cultura, ferramentas institucionais, que ao longo de sua existência, “superaram os cenários políticos e econômicos mais adversos. Durante todo esse tempo, foram cerca de 120 mil projetos apresentados pela sociedade brasileira...Destes, 105 mil foram aprovados pelo Ministério da Cultura e 45 mil realizados, o que soma mais de R\$14 bilhões em investimento”. (Menezes, 2016, p. 431).

Nesta dissertação pretende-se, ao apresentar como objeto de estudo o mais importante programa de Incentivo à Cultura do país, segundo o Governo Federal, preencher lacunas existentes neste campo de pesquisa, ainda que em parte, buscando para além de reproduzir números, tabelas, gráficos, percentuais, entre outros dados de ordem quantitativa – de suma importância para orientação no

² Extraído do livro “A Lei Rouanet, muito além dos (f)atos” (Página 281), de Henilton Menezes. Fonte: MinC – Novo SalicNet, consulta em 19/08/2015.

desenvolvimento das políticas públicas mas, que de alguma forma, já possuem respeitadas entidades e fundações que se ocupam desta propositiva, como a Fundação Getúlio Vargas, por exemplo – ; esta pesquisa almeja ocupar a brecha, a falha, o lapso, o branco, o intervalo, a omissão, o vão, o vazio que, em alguma medida, perpetua conceitos estruturais ultrapassados no ordenamento da Lei, trazendo à luz questões nevrálgicas pouco, ou quase nunca, difundidas e discutidas pela classe artística (em especial as grandes produtoras dos grandes centros urbanos), pelo empresariado, pelas instâncias governamentais e tampouco pelos veículos de comunicação.

Entre elas: apontar meios para melhor utilização do mecanismo de isenção fiscal, Lei Federal de Incentivo à Cultura; Clarear os conflitos de interesses na configuração estabelecida de Lei-Mecenato-Estatal-Privatista, otimizando dispositivos que amenizem essas distorções e democratizem a distribuição dos patrocínios; Identificar estudos que corroborem e defiram os conceitos superados que persistem como determinantes para o enquadramento de projetos de música (Art.18 ou 26), sugerindo uma revisão desses critérios.

As inquietações que me provocam o desejo do estudo aprofundado sobre o tema Políticas Públicas em Cultura, são resultado do percurso artístico e da experiência viva, cotidiana e pragmática como artista-fazedor-de-cultura-do-Brasil. Uma pesquisa que parte da Política Cultural como domínio central nas investigações das Políticas Públicas.

Traçando uma linha do tempo, desde as primeiras experiências formativas em Teatro, realizadas através de cursos gratuitos ofertados pela Secretaria Municipal de Cultura, passando pela graduação no curso de Artes Cênicas numa Universidade Pública Estadual, na efetiva profissionalização e inserção no mercado da economia criativa – com produções artísticas realizadas por meio de editais, leis de incentivo, programas de patrocínio – e, culminando nesta Pós Graduação em Artes Cênicas, gratuita, de uma Universidade Pública Federal; concluo que estas oportunidades descritas sintetizam, corroboram a proposição deste estudo e, sobretudo, reforçam e exemplificam a importância, abrangência e potência das Políticas Públicas Culturais na formação, profissionalização, produção e pesquisa no campo das Artes.

Os caminhos que me levaram à qualificação como produtor cultural, em boa parte são respostas às oportunidades de trabalho da época, mas sobretudo, do entendimento desse “artista autônomo”, capacitado no campo da criação e da gestão de projetos culturais. Inauguro, a partir de então, uma nova práxis sobre a perspectiva da produção, gestão, editais, leis, normativas e todo o corpo organizacional; refletindo e problematizando as ações adotadas pelo Estado.

Esta dissertação organiza-se com a apresentação do Tema e Objeto de estudo, a partir e, justificado pelas provocações e experiências de um ator-produtor-fazedor-de-cultura-do-Brasil, em diálogo e apoiado nos conceitos levantados pelo referencial bibliográfico.

Como metodologia de pesquisa *para* as Artes, no primeiro momento, realizo um levantamento historiográfico e documental dos paradigmas, no tocante aos conceitos de Cultura e Políticas Públicas; do surgimento e desenvolvimento dessas políticas – com destaque para América Latina e o Brasil – e da criação do Programa Nacional de Cultura (Pronac) e seus desdobramentos. Um recorte fenomenológico, focado na descrição e compreensão dos acontecimentos.

No segundo bloco, reportando a Fortin & Gosselin (2014) e o pensamento crítico, ligado à Escola de Frankfurt e, no Brasil, ao trabalho de Paulo Freire, iniciarei uma escrita crítica, percorrendo minuciosamente a Lei Federal de Incentivo à Cultura: seu funcionamento, seus reflexos socioeconômicos e suas problemáticas. O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), Fundação Getúlio Vargas (FGV), Observatório Itaú Cultural, compreendem as fontes de pesquisa utilizadas.

Na terceira parte, utiliza-se como metodologia de pesquisa, a autoetnografia, traçando uma análise sobre a gestão da Lei Rouanet e seus encadeamentos nos processos cotidianos da produção cultural, em especial, no teatro. São apresentadas vivências deste pesquisador em diálogo com as transformações advindas das políticas implantadas pelos governos. Nessa perspectiva, será realizado um mapeamento das principais mudanças efetivadas pelas Instruções Normativas (INs), no período de 2019 a 2023, compreendendo como data limite, o dia 10 de maio de 2023. Apoiado nos referenciais bibliográficos, Menezes (2016); Rubim (2017);

Barbalho (2018); Friques (2022), discorrerei sugestões para otimizar o desempenho da Lei.

Por fim, elaborando as ideias levantadas e intuindo à produção de mudanças, chegamos às conclusões finais desta pesquisa.

Capítulo 01. Cultura e Política Pública, estudos e conceitos

Quando pensamos a palavra Cultura, na busca por discernir seus significados e significantes, nos deparamos com múltiplos entendimentos e sentidos para dimensionar este paradigma. Costumeiramente, por exemplo, empregamos a expressão *pessoa com cultura*, numa afirmação que corrobora a ideia de cultura como resultado da posse de conhecimentos e saberes adquirido/as pelo/a sujeito/a, portanto, teríamos **pessoas cultas** e **pessoas incultas**, por outra, aplicamos o uso para tratar do **cultivo** de plantações, um conceito provindo do verbo latim *colere* que significa cuidar, logo, *agricultura* expressa o cuidado com a terra. Ainda percorrendo este caleidoscópio de definições, iremos nos deparar com a concepção de cultura como **hábitos** e **costumes** adquiridos e partilhados por um determinado grupo social, em suma, comportamentos que geram mútua identificação e compreensão do mundo.

De fato, todos esses empregos utilizados nos exemplos acima, traduzem filigranas dessa teia, mas por sua incompletude, precarizam a árdua tarefa em conceber uma definição plena para algo que está diretamente relacionado ao plano imaterial, carregado de variações e devires. Percebe-se, no entanto, um universo formado por inúmeras constelações, de ordem social-geracional, transfiguradas no modo como expressamos e carregamos de signos nossa existência. Entretanto, embora esta seja, em seu sentido mais amplo, uma riqueza produzida e partilhada por todo/as, ainda assim, não será a mesma, suas singularidades estão diretamente ligadas aos modos de produção, aos sentidos e significados empregados por cada povo, em determinado espaço e tempo.

... a cultura não mais é um substantivo, uma ideia substantiva – uma coisa ou objeto duro – mas um adjetivo ou, melhor, uma dimensão feita de tendências, diferenças, contrastes e comparações que descrevem o que a palavra “cultura” recobre não como uma propriedade *inerente* a indivíduos ou grupos, mas como instrumento heurístico *contingente* ao qual se pode recorrer para falar da diversidade e do cambiante e inventar novos modos de convivência e apossamento da vida na atual realidade do mundo. (Teixeira Coelho, 2008, p. 51)

O caminho construído para chegarmos a esses domínios, tem sua pedra inaugural firmada na aurora filosófica e suas infindas incursões na compreensão do indivíduo e da relação com o seu entorno. Segundo Vaz (1966, pg. 05), filósofo e humanista brasileiro, cultura se define a partir da existência do ser humano neste planeta, onde a “paisagem humana é necessariamente construída pelas obras culturais, pois só elas atestam ao homem a essência e o sentido da sua presença” no mundo.

A ideia evolucionista apresenta como marco zero no surgimento de *Cultura*, a resultante das qualidades adquiridas, especialmente, pelo poder de cognição do ser humano, em suma, o “momento em que o primata transforma-se em homem” (Laraia. 1986, p.54). Para diversos autores, as alterações comportamentais originadas do desenvolvimento do cérebro humano, entre elas, o uso das mãos, revelaram novas possibilidades de interação com o objeto, sua tridimensionalidade e a atribuição de um significado. Da mesma maneira, essa diferenciação, permitiu à humanidade estabelecer códigos relacionais e produzir símbolos diretamente ligados ao seu modo de viver, singularizado e transformado em acordo com as circunstâncias territoriais e temporais.

Estes conceitos nos apresentam uma definição de Cultura em duas instâncias: de ordem objetiva e subjetiva, na qual a primeira se manifesta na forma das obras artísticas/culturais, enquanto o resultado dos processos criativos que operam na transformação do natural para o cultural, por meio do qual emergimos para o plano da consciência de si mesmo, configura o plano subjetivo.

Nenhuma identidade é fixa, estável e perene. Toda identidade, como toda cultura, está em constante mutação, dissolvendo-se e liquefazendo-se para se recompor e refazer em seguida sob aparência pouco ou muito diferente. (Teixeira Coelho, 2008, p. 15)

A *manifestação artística* sempre existiu e está diretamente ligada aos processos de transformação da espécie humana no decurso dos períodos históricos, se apresentando como uma das primeiras formas de expressão e comunicação do ser. Desde as pinturas e objetos do período das cavernas, às danças e cânticos ligados aos ritos religiosos, a *Arte* sempre ocupou um território imperioso e constitutivo

de cada povo, em cada época. Em sua teoria sobre estética, Platão afirma que o âmago da arte estaria ligado à ideia de *mimese*, no sentido da imitação do real, da ressignificação simbólica da realidade.

Na história do ocidente, só tardiamente a arte destacou-se como atividade específica, da ordem de uma referência axiológica particularizada. Nas sociedades arcaicas, a dança, a música, a elaboração de formas plásticas e de signos no corpo, nos objetos, no chão, estavam intimamente mescladas às atividades rituais e às representações religiosas. (Gattari. 1992, p.127)

O período compreendido entre a Idade Média e a Modernidade, deslocou o domínio da Arte na sociedade, associando o Belo (artístico) à enunciação do espírito (elevado). Diferentemente de Platão, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, concebe a arte como um recorte temporal que representaria o momento do espírito na História, retirando sua acepção mimética e mutante.

É desta época, o ciclo de intelectuais e artistas franceses - que hegemonicamente ditavam as regras e costumes - a discussão acerca da Arte, do Belo e do bom gosto. Doravante, o espírito é percebido como superior à natureza e, da mesma forma, o **Belo artístico** superior ao **Belo natural**... “como produto do espírito, a arte não tem objetivo de dar prazer, ela é um conteúdo em busca da forma, um interior que procura exteriorizar-se, o belo é a ideia concretizada no âmbito sensível”. (Pereira. 2011, p.19). Ainda na seara dos estudos e conceitos acerca da estética e arte, o filósofo alemão Friedrich Nietzsche, subdividira-a em dois princípios: de ordem apolínea e dionisíaca, em linhas gerais, de ordem consciente/racional e inconsciente/emocional.

Neste breve preâmbulo, apoiado nos referidos filósofos, nota-se a quase impossibilidade em se determinar de forma consonante, o significado para o que pode ser nomeado como *Arte*. Em parte, todas essas teorias se fundem e desvelam espectros empenhados em dimensionar *a manifestação/experiência artística* e transpô-la para o campo e síntese da palavra.

Da mesma maneira, o conceito de *Cultura* teve sua primeira formulação, em 1871, sob o prisma das ciências antropológicas... “como sendo todo o comportamento

aprendido, tudo aquilo que independe de uma transmissão genética...” (Laraia. 1986, p.28)

Edward Tylor, ao definir pioneiramente o termo *Cultura*, organizava em suas ideias, a compreensão iniciada no final do Séc. XVIII, que empregava para o termo germânico *Kultur*, o símbolo de *todos* “os aspectos espirituais de uma comunidade” (Laraia. 1986, p.25), enquanto na França *Civilization*, referia-se “às realizações materiais de um povo” (Laraia. 1986, p.25). *Culture* surge como a síntese dessas correntes de pensamento, integrando os territórios antes determinados como excludentes e/ou independentes, compreendendo a pertinência e potencialidade dos estudos continuados desse *fenômeno natural*, de ordem fluida e transformadora, com o objetivo de pensar e conceber leis acerca do processo cultural e da evolução.

Na obra **Primitive Culture**, publicada em 1871, Tylor inquiri as ciências naturais para legitimar suas afirmativas:

... Nem mesmo o estudo das estruturas e hábitos de plantas e animais, ou na investigação das funções básicas do homem, são ideias desconhecidas. Mas quando falamos dos altos processos do sentimento e da ação humana, do pensamento e linguagem, conhecimento e arte, uma mudança aparece nos tons predominantes de opinião. O mundo como um todo está francamente preparado para aceitar um estudo geral da vida humana como um ramo da ciência natural. (Tylor, 1871, p.02 apud Laraia. 1986, p.31)

Ainda nos estudos sobre *Kultur* e *Civilisation*, Norbert Elias, nos aponta outras reflexões e circunstâncias indispensáveis para a compreensão desses axiomas, entre elas, a premissa que **civilização** possui significados diferentes para algumas nações do ocidente, quando para ingleses e franceses o termo refere-se à relevância desses países na evolução do ocidente e da humanidade, para os alemães *Zivilisation* traz um conceito de algo útil, porém superficial, que não expressa a altivez de suas realizações. A palavra para tal emprego é *Kultur*³. Portanto, *Civilisation* tange “a fatos políticos ou econômicos, religiosos ou técnicos, morais ou sociais” (Elias. 1994, pg.

³ “O sentido especificamente alemão do conceito de *Kultur* encontra sua expressão mais clara em seu derivado, o adjetivo *Kulturell*, que descreve o caráter e o valor de determinados produtos humanos, e não o valor intrínseco da pessoa. Esta palavra, o conceito inerente a *kulturell*, porém, não pode ser traduzido exatamente para o francês e inglês”. (Elias, 1994, p.24)

24), enquanto *Kultur* compete “a fatos intelectuais, artísticos e religiosos” (Elias. 1994, pg. 24), percebe-se que para os primeiros a noção de civilização está relacionada às **realizações e conquistas expansionistas** colonizadoras, enquanto para o segundo, simboliza a **consciência de si mesma** em uma nação, legitimando e demarcando suas diferenças, expandindo suas fronteiras políticas e espirituais. Sobre isso, a História nos mostrará seus extremos, a exemplo do nazismo, que perseguiu e matou milhões de judeus por considerá-los uma raça distinta e inferior.

A despeito de toda contribuição na linha evolutiva do pensamento e entendimento de *Cultura*, é importante ressaltar que os limites temporais foram determinantes para a construção e perpetuação – à época – da ideia de que a cultura se desenvolveria de maneira uniforme entre os povos e, por esta razão, pressupunha-se que todas as sociedades transcorressem pelas mesmas etapas, cada uma a seu tempo, o que “não deixava de ser um processo discriminatório, através do qual as diferentes sociedades humanas eram classificadas hierarquicamente, com nítida vantagem para as culturas europeias. Etnocentrismo e ciência marchavam então de mãos juntas”. (Laraia, 1986, p.34). Uma ideia de cultura associada ao julgamento colonial de **civilização**.

Marilena Chauí, em sua obra **Cultura e Democracia** (2009, p.24), relata essa destituição de sentidos ocorrida ao longo do século XVIII, “com a Filosofia da Ilustração, a palavra Cultura ressurgiu, mas como sinônimo de um outro conceito, torna-se o mesmo que civilização”. No século XIX, se inaugura um novo matiz nas ciências humanas, a Antropologia – alimentada pelas fontes iluministas e suas teorias evolucionistas –, parte-se da premissa eurocentrista, a padronização e o desígnio de cultura como balizadora do progresso, em outros termos, os demais povos passam a ser classificados pela aderência ou não dos componentes peculiares ao Ocidente capitalista. A noção de valor para diferenciar as obras culturais e determinar que todas as realizações firmadas diversamente à lógica europeia, sejam classificadas como **culturas primitivas**, também é fruto dessas variações.

A questão central escondida e renegada nesse cenário, não compreende o entendimento de mundo e suas organizações sociais, como multifacetado-plural, onde cada grupo social possui uma cultura singular, que só pode ser analisada e percebida a partir de seus próprios códigos. De outro modo, a *diversidade cultural*, será – como

veremos adiante – chave motriz na condução das políticas públicas a partir do século XXI, concebidas e implantadas afirmativamente como ações reparadoras dos processos históricos excludentes e desiguais, nos quais determinados coletivos sociais são/foram vitimados, e sobretudo, na sapiência do paradigma de que a *Cultura* é uma riqueza diversa, distribuída pelo planeta.

Até certo ponto, o conceito de civilização minimiza as diferenças nacionais entre os povos: enfatiza o que é comum a todos os seres humanos ou – na opinião dos que o possuem – deveria sê-lo. Manifesta a autoconfiança dos povos cujas fronteiras nacionais e identidade nacional foram tão plenamente estabelecidos, desde séculos, que deixaram de ser tema de qualquer discussão, povos que há muito se expandiram fora de suas fronteiras e colonizaram terras muito além delas. (Elias, 1994, p.25)

O conceito dualístico de Cultura – *particular* e *universal* – também está relacionado às ideias de *Kultur* e *Civilization*, na busca por compreender a natureza multifacetada da cultura e como a mesma se manifesta em diferentes níveis. Ao fundamentar sua teoria social, a partir da concepção particularista da Cultura, Franz Boas, defende que cada cultura é única e, portanto, singular, “em outras palavras seu objeto centrava-se na originalidade de uma determinada Cultura.” (Lage; Ostrower, 2020, p.31). Em contraponto, Tylor, ao elaborar a tese do evolucionismo Cultural, defende a Cultura como expressão da vida social de uma nação, e que esta percorre diversas “fases” da evolução, dos povos primitivos às sociedades modernas. “Esta interpretação é muito próxima à concepção universalista de cultura.” (Lage; Ostrower, 2020, p.32).

No artigo **Dimensões da Cultura** (2001), de Isaura Botelho, são abordadas as fenomenologias antropológicas e sociológicas, na erudição da importância em diferenciá-las para a condução e construção das políticas públicas. Neste momento, me atentarei às determinantes que regem esses universos fenomenológicos: na dimensão antropológica temos o comportamento humano, os processos cotidianos, sua forma de pensar e agir, seus valores, em suma, “pequenos mundos de sentido que lhe permitem uma relativa estabilidade” (Botelho, 2001, p.02), no que lhe diz respeito, a dimensão sociológica aborda projetos intencionais do ser humano, que lhe propiciam construir sentidos e audiência para sua conquista, através de determinada

linguagem, garantida pelos meios de produção e aperfeiçoamento de suas capacidades, desse modo, não compõe o universo cotidiano do indivíduo e sim, sua qualificação técnica. “Em outras palavras, a dimensão sociológica da cultura refere-se a um conjunto diversificado de demandas profissionais, institucionais, políticas e econômicas tendo, portanto, visibilidade em si própria” (Botelho, 2001, p.02).

Retomando o contexto histórico, será na metade do Século XX, com a contribuição dos filósofos alemães e a aderência dos antropólogos europeus, que se dará a legitimação do conceito ampliado de Cultura. A ideia decisiva para essa mudança está na disparidade entre natureza e história, onde os princípios que regem esses fenômenos são distintos. A ordem natural se organiza de forma casual, na busca pelo equilíbrio do todo, sendo que a adaptabilidade dos organismos é vital para sua existência e permanência, enquanto as determinantes humanas são simbólicas, resultantes da elaboração por meio da linguagem e do trabalho, da capacidade do ser humano em se relacionar com o imaterial.

A linguagem e o trabalho revelam que a ação humana não pode ser reduzida à ação vital, expediente engenhoso para se alcançar um alvo fixo, mas há um *sentido imanente*, que vincula meios e fins, que determina o desenvolvimento da ação como transformação do dado em fins e destes em meios para novos fins, definindo o homem como *agente* histórico propriamente dito com o qual se inaugura a ordem do tempo e a descoberta do possível. (Chauí, 2009, p.27)

A partir de então, proscrevendo os ideais etnocêntricos e imperialistas, o conceito de Cultura ganha novos significados e significantes, abarcando não apenas a elaboração da linguagem, mas também as formas de trabalho, de vestuário, da culinária, os modos de vida, a sexualidade, a religião, a música, a dança, a noção de vida e morte. Contudo, essa percepção enfrentará um novo obstáculo na dicotomia entre comunidade e sociedade, para esta última forma de organização intui-se pactos sociais estabelecidos entre seus indivíduos, garantindo a coexistência de formas múltiplas, enquanto para os primeiros, há o sentimento de unidade, cuja base de estruturação se forma no *bem comum*. A prática capitalista anseia pela individualização dos desejos, prima por relações entre sócios, impõe a divisão de classes sociais, distancia-se e nega a aceitação de uma comunidade. Da mesma

maneira, fiel aos seus preceitos, institui a **divisão cultural**, denominada a partir de então, de elite e popular, “o que se evidencia é um corte no interior da cultura entre aquilo que se convencionou chamar de *cultura formal*, ou seja, a cultura letrada, e a *cultura popular*, que corre espontaneamente nos veios da sociedade.” (Chauí, 2009, p.32)

Quando tratamos de **cultura popular** desenrolam-se muitas linhas de possibilidades de leitura, isto porque, o tratamento dado ao domínio da mesma não foi igual no desenrolar da História. Para o Iluminismo (Séc. XVIII) reflete os resquícios dos costumes, nos quais pairam superstição e ignorância, e devem ser corrigidos pelos ensinamentos do povo, no Romantismo (Séc. XIX) é a cultura do povo, espelho da alma de uma nação, e por fim, no(s) Populismo(s) (Séc. XX), traz ambas as visões, mantendo a ideia romântica de que “cultura feita pelo povo é, por si só, boa e verdadeira” e, por outro lado, “por ser feita pelo povo, tende a ser tradicional e atrasada em relação ao seu tempo” (Chauí, 2009, p.32), carecendo atualizar-se por meio pedagógico instruído e proporcionado pelo Estado. Essa diferenciação culminará na criação da **Indústria Cultural**, que opera sua lógica sob o prisma do capital, valorando as obras e restringindo as “raridades” ao acesso da elite, detentora de poder econômico, formando assim uma **elite cultural**, restando ao povo as obras de “baixo valor”, à qual denominou-se **cultura de massa**.

No século XX, pudemos assistir ao desenvolvimento do campo Cultural em dois vieses, um no qual o Estado deve assegurá-lo por meio do desenvolvimento e aplicação de políticas públicas e outro do mercado cultural, no plano econômico. Vale lembrar que o cinema, a literatura e as artes visuais, incorporados nesta última tendência, serão detentores de obras primas ao longo de décadas. Se por um lado inauguravam-se, nas nações desenvolvidas, propositivas – agora – destituídas de viés político e/ou ideológico, por outro, instaurava-se a discriminação e intolerância em programas ideologicamente propostos por países como União Soviética, Itália Fascista e o Brasil do Estado Novo.

Como anunciado, não é propósito desta pesquisa esgotar as diversas concepções sobre o paradigma cultura. Mas sim, pavimentar um caminho para a compreensão de sua relação com as políticas culturais e, mais especificamente, com a Lei Rouanet.

Traçando um breve panorama das Políticas Públicas em Cultura ao longo da História e compreendendo a definição empregada pelo antropólogo argentino, grande contribuidor acadêmico sobre o tema, Nestor García Canclini,

entenderemos por políticas culturais o conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, pelas instituições civis e pelos grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social. (Canclini, 1987, p.26)

Apesar de controvérsias entre alguns autores, as práticas espanhola, inglesa e, em especial, francesa, em meados do século XX, são consideradas como marcos iniciais dessas propositivas. (Fernandez, 2007; Rubim, 2009)

Criado na França, em 1959, o Ministério do Estado, é responsável pelos assuntos Culturais (*Ministère d'État chargé des Affaires culturelles*), sob o comando do escritor e ativista político, André Malraux, num país ainda arrasado pela segunda guerra mundial, com a incumbência de recuperar a dignidade humana. Deste fato incorre sobre a cidade de Paris, uma ingerência constante do Estado, mas sobretudo, o surgimento de corredores culturais que descentralizaram a produção e circulação cultural no país. Este foi o caminho pavimentado para gradativamente tornarem o mercado cultural, uma das molas propulsoras de sua economia.

A política cultural é tão antiga quanto o primeiro espetáculo de teatro para o qual foi necessário obter uma autorização prévia, contratar atores ou cobrar pelo ingresso. Tão velha, em outras palavras, quanto a Grécia antiga, mais velha que o império romano, berço de Mecenas, incentivador da arte e da cultura. No mínimo, tão antiga quanto a Renascença italiana e o dinheiro dos Medici, sem o qual um estoque majestoso de obras-primas não teria emergido para os olhos admirados de sucessivos séculos. Ou, ainda, antiga como a Revolução Francesa, que abre "ao público" as portas das bibliotecas e dos museus e faz surgir a política cultural como um projeto verdadeiramente social. Em última instância, a política cultural tem no mínimo a idade das iniciativas do escritor e militante André Malraux,

no final dos anos 50 deste século que se encerra, das quais resultou a criação do ministério da cultura na França e a implantação de uma sólida malha cultural que irriga aquele país de uma maneira, se não única, sem dúvida notável. (Teixeira Coelho, 1997, p. 09)

Neste sentido, coube às monarquias exercerem o papel de mecenas das produções artísticas e educacionais, durante o século XVIII, a exemplo da Espanha, inspirada nas experiências francesas, estabelece neste período importantes equipamentos culturais, como a Biblioteca Real (1712) – posteriormente chamada de Biblioteca Nacional –, a Real Academia Espanhola (1714) e a Real Academia de Belas Artes (1752).

O decreto que dará o caráter ao Ministério de Assuntos Culturais na França, foi publicado em 24 de julho de 1959 e incumbe ao mesmo “a missão de tornar acessíveis as principais obras da humanidade...garantir o mais vasto público para nosso patrimônio cultural e favorecer a criação de obras de arte e do pensamento que o enriqueçam.” (Teixeira Coelho, 2012, p.19). Denota-se nestas linhas a responsabilidade assumida pelo Estado em assegurar o acesso da população aos bens culturais e a manutenção dos meios de produção artísticos/intelectuais, sobrepondo a política cultural aos *modus operandi* da modernização gaullista⁴, em outras palavras, garantindo o direito à Cultura. Contudo, a partir de 1968, inicia-se um período de forte instabilidade, provocado pela “crítica esquerdista” que problematiza o conceito (elitista) dessa democratização cultural e do fracasso na tentativa de incorporar a educação popular a pasta dos Assuntos Culturais, propostas por Malraux.

Entre os anos de 1970 e 1981, dez ministros ocuparam o Ministério de Assuntos Culturais na França, parte deles traçou diretrizes na tentativa de corrigir os equívocos propostos nas políticas culturais até então. Entre as medidas adotadas, destaca-se a criação do Fundo Interministerial de Intervenção Cultural (FIC), em 1971, responsável por desenvolver ações inovadoras, resultado dos estudos firmados em meados dos anos 1970, cujo diagnóstico relatava o abismo cultural existente entre as classes sociais. A cronologia dos fatos se revelará tortuosa quanto ao papel do Estado e o

⁴ General Charles A. M. J. de Gaulle (1890 – 1970), militar, político e presidente da França pelo período de 1958 a 1969. O gaullismo é um movimento ligado à luta pela defesa e libertação da França, em especial durante a segunda guerra mundial, marcado pelo conservadorismo social e dirigismo econômico.

entendimento das políticas públicas em cultura ao longo dos anos, ora corroborando a responsabilidade do poder público no fortalecimento da difusão cultural, ora operando sob a lógica neoliberal, retraindo a participação financeira e as responsabilidades do governo. Será com a chegada de Jack Lang à frente do Ministério da Cultura, no ano de 1982, que assistiremos mudanças significativas no regimento que fundamentarão os encargos desse Ministério.

O entendimento que temos hoje de Cultura, como uma riqueza diversa, distribuída pelo planeta e produzida por todos, é fruto e principal legado da Cúpula Mondiacult, realizada na Cidade do México, no ano de 1982. Rompendo as fronteiras intelectuais que determinavam o domínio, a produção e o consumo das **Belas Artes** a um círculo restrito, este é o marco inicial na condução de políticas públicas culturais voltadas aos cidadãos e às comunidades que convivem e geram símbolos. Uma agenda de eventos é realizada ao longo dos anos seguintes, entre os quais, a Década Mundial da Cultura (1988 – 1997) declarada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). Nesta ocasião, todos os países membros assumem o compromisso de criar uma série de ações ligadas à Cultura, como elemento pilar do desenvolvimento. Também neste período, será criada de forma independente, a Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento (1995), uma convocatória coordenada pelo diplomata e político peruano Javier de Cuéllar, cujo documento produzido será de suma importância para a gestão cultural latino-americana, denominado **Nossa diversidade criativa**. O paradigma da cultura como uma riqueza diversa e distribuída pelo planeta, está relacionado à produção deste encontro, assim como as problematizações na relação entre cultura e desenvolvimento, sendo que este último deve reconhecer o multi-inter-culturalismo como elemento constituinte e inerente ao seu processo.

No Brasil, a exemplo de outros países do Sul, será – em especial – a partir da Segunda Guerra Mundial, que efetivamente ocorrerão as discussões acerca da cultura como política pública. Farei aqui uma breve digressão contextual histórica, delineando os aspectos substanciais que nortearam e possibilitaram esse caminho, corroborando para uma máquina planetária de território comum, sem hierarquizações hemisféricas, com autonomia de pensamento e pertinência territorial.

Alguns fatores foram determinantes para a migração intelectual, iniciada no final dos anos 1960, da Europa para a Latino América e o Caribe. O pós-guerra, será um deles, provocando o declínio dos impérios europeus, enquanto na América Latina, assistiremos à multiplicação dos socialismos militares, efeito casuístico para o surgimento de intelectuais contestadores aos regimes socialista *versus* capitalista. Parte dessas ideias contra hegemônicas, terá a possibilidade de difusão, ao romper com as fronteiras continentais. Um dos exemplos, será a participação de intelectuais latinos nos "Congressos pela Paz"⁵ realizados pelo grupo pró soviético ou nos "Congressos de Liberdade Cultural" intentados pelos norte-americanos. Não menos importante, outro fator decisivo para a expansão alcançada, será a crescente solicitação por parte das universidades norte-americanas, espanholas e alemãs – vinculadas aos departamentos de espanhol, literatura espanhola ou latino-americano – que passam a exigir um intercâmbio com os intelectuais do hemisfério sul.

O advento das novas tecnologias desvendará outra faceta deste cenário, provindo da globalização – que propõe, entre outras, o livre acesso e a circulação da informação –, a internacionalização das ideias exigirá a criação de conteúdo para os mais diversos públicos, a exemplo da televisão, que se firma como um instrumento de massa potente e promissor. Artistas e intelectuais passam a ocupar esses espaços, num fenômeno que transforma a maneira como se dá a transmissão de conhecimento, para além das academias, dos teatros ou da literatura. Ademais, o chamado movimento sul-sul, propiciou um novo olhar geopolítico, retirando do eixo leste – oeste o domínio das ideias e estabelecendo a necessidade de estudos pós-coloniais nas universidades.

As décadas de 1950 e 1960 serão marcadas pela plenitude econômica e autonomia de pensamento das nações latino americanas, um período de alta produção cultural em que os países do sul puderam refletir sobre si mesmos. Nesse período é realizado um dos eventos considerados marco na produção de conhecimento com apropriação territorial, a Comissão Econômica para a América

⁵ Um desses congressos contará com a participação de Jorge Amado, Pablo Picasso, Bertolt Brecht, Minnette de Silva, György Lukács, Anna Seghers, Zofia Nałkowska, entre outros. Ocorrido em agosto de 1948, o Congresso Mundial de Intelectuais pela Paz, na cidade polonesa Breslávia, reuniu personalidades comprometidas com a transformação do sistema internacional após os horrores da Segunda Guerra Mundial e a vitória dos povos contra o nazifascismo.

Latina e o Caribe (Cepal), em 1949, na cidade de Santiago do Chile. Em suma, a produção desse encontro concluirá que é necessária a construção de modelos próprios de estudos analíticos, distintos e independentes, que assegurem as particularidades dos países então nomeados como “subdesenvolvidos”, frente aos países “desenvolvidos”. Destaco aqui, o trabalho de Paulo Freire, educador e filósofo, na criação e desenvolvimento do programa Pedagogia Popular ou da Libertação, resposta às urgências sociais da época, cuja práxis interligava cultura, educação, política e sociedade.

O chamado movimento sul-sul surge nas últimas décadas do Século XX, mas terá grande importância na primeira década do Século XXI, neste ínterim, o conceito de **Cidadania Cultural** emerge com os direitos culturais, no fim dos anos 1970, com características particulares que se conectam com a ideia de corpo como território, ou seja, cada ser humano traz consigo uma bagagem de vivências adquiridas e, portanto, todo/as são/somos portadores de Cultura.

Resgatando a Década Mundial da Cultura (1988-1997), o plano proposto apresenta a necessidade da instrumentalização e organização padronizada dos países membros, com o objetivo de criar estratégias e ações descentralizadas, em prol do bem comum, através de quatro pontos cardeais: estabelecer a cultura como uma das bases para o desenvolvimento, tornar mais amplo o acesso às práticas culturais, assegurar e prezar pelas identidades culturais e, estabelecer uma cooperação internacional de cultura. Para tanto, traça algumas diretrizes norteadoras, essenciais para a implementação dessas políticas:

Relação Cultura e Desenvolvimento. Não se trata apenas do desenvolvimento da cultura para o próprio setor cultural, senão que a cultura seja a alavanca, o ponto de apoio, para atingir objetivos no plano do desenvolvimento econômico, social e cultural.

Fomento da Micro e Pequena Empresa Cultural. ... Trata-se de fomentar iniciativas socioculturais que sejam economicamente sustentáveis.

Adequação Institucional. A cultural é uma atividade que requer cooperação intersetorial, entre os ministérios que se ocupam da cultura, da educação, bem-estar social, trabalho/emprego, comércio e economia.

Direito à cultura. Os projetos terão maiores possibilidades de sucesso se incorporarem o acesso maciço à cultura como variável permanente. Trata-se de ampliar a demanda e a oferta cultural, a cultura como um serviço público e social, mas, também, como uma experiência de vida. Seria conveniente elaborar programas de participação em massa para a juventude, como ocorre com as feiras de livros, em concursos de música, de pintura para os escolares, em visitas aos museus, galerias e espetáculos, turismo cultural, concursos de gastronomia e um programa nacional de festividades: o dia nacional da música, da dança, do livro, da inventiva etc.

Vinculação com os setores sociais. Para uma maior participação e a obtenção de efeitos multiplicadores, o estabelecimento de vínculos sérios e orgânicos com as ONGs é altamente recomendável. Deve ser considerada a proposição de uma lei de fomento da vida associativa com fins culturais e educativos. (Montiel, 2003, p.157, *apud* Unesco)

Os registros e estudos, no tocante às ações federativas para efetivação dessas propositivas no Brasil, revelam que o entendimento e a prática para a condução da cultura como elemento estratégico e transversal, deu-se a passos lentos e descontinuados. Ao buscar na linha do tempo os acontecimentos significativos, encontraremos na transição do regime ditatorial para o mandato de José Sarney⁶, iniciativas incorporadas às premissas formuladas pela Unesco. Esse íterim será demarcado pela promulgação da Carta Magna (1988), que em seu escopo dedica uma sessão exclusiva a cultura, garantindo o pleno exercício dos direitos culturais aos cidadãos brasileiros. Como veremos adiante, muitas dessas iniciativas serão desmanteladas pelo governo subsequente, Fernando Collor de Mello, entre elas, a extinção do Ministério, rebaixado a Secretaria Especial de Cultura, e a revogação da Lei Sarney. Será no governo de Fernando Henrique Cardoso, de 1995 a 2002, o retorno das políticas em cultura, com forte viés mercadológico, com destaque para a chamada **retomada do cinema nacional**, período de ascensão da produção audiovisual através do mecanismo de incentivo fiscal, até chegarmos ao apogeu, com os governos do Partido dos Trabalhadores, em especial nas gestões de Luís Inácio Lula da Silva, entre 2003 e 2010, com Gilberto Gil e, posteriormente, Juca Ferreira à frente da pasta da Cultura. Inaugura-se no país um olhar abrangente sobre a Cultura (antropológico), com a implementação de políticas democráticas, transversais e plurais, como nunca antes visto. Os anos seguintes serão tenebrosos e definidos pela

⁶ José Sarney de Araújo Costa governou o Brasil de 15 de março de 1985 até 15 de março de 1990.

ausência, perseguição e desqualificação da Cultura e seus profissionais pelo Estado Federativo, ciclo iniciado no período de Michel Temer e consolidado por Jair Bolsonaro.

O retorno de Lula à presidência da república, em 2023, e as primeiras ações adotadas, no que tange à Cultura, demonstram o compromisso e papel da mesma na reconstrução de um país em ruínas, entre as quais, o reestabelecimento do Ministério da Cultura, com a cantora Margareth Menezes coordenando um orçamento recorde no valor de R\$10 bilhões de reais, subdividida em outras seis secretarias: Cidadania e Diversidade Cultural, Direitos Autorais e Intelectuais, Economia Criativa e Fomento Cultural, Formação, Livro e Leitura, Audiovisual e Comitês de Cultura; a criação do Ministério dos Povos Originários; a liberação de aproximadamente R\$1 bilhão de reais da captação de projetos culturais aprovados pela Lei Rouanet, contingenciados pelo governo anterior e a promessa de revisão nos ordenamentos desta mesma Lei, alvo de mudanças equivocadas e críticas deliberadas pela direita extremista até então no poder; estão entre as medidas que merecem ser destacadas nessa alvorada de esperança.

As próximas páginas são dedicadas ao surgimento e aos desdobramentos das políticas públicas culturais no Brasil. Desde a proto-política do período colonial (1500 – 1822), passando pela criação do Ministério dos Negócios, Educação e Saúde (1930) - com destaque para o período em que Gustavo Capanema esteve à frente da pasta (1934 – 1945) ; a censura, repressão e fomento ao setor cultural durante a ditadura (1964 – 1985) e, por fim, as políticas propostas e efetivamente desenvolvidas na Nova República (1985 – 2022).

1.1 Breve panorama das políticas públicas em Cultura no Brasil

As marcas talhadas e ainda pungentes em nossa pele, cuja seiva extraída e extraviada, sustentou por largos anos a coroa portuguesa, selaram o destino dessa porção de terra chamada *Brasilis*. A invasão ocorrida por volta de 1.500, com a chegada dos colonos portugueses, iniciará um longo processo de aculturação e domesticação dos nativos, implementadas pela ausência de uma política cultural, acesso restrito às fontes de conhecimento divergentes aos ideais colonialistas e, à catequização, estruturada na remição física e espiritual, capitaneada pelos padres da Companhia de Jesus.

A metrópole, durante todo o período colonial, ou seja, até a elevação do Brasil à categoria de Reino Unido, com a vinda da corte de D. João VI para o Rio de Janeiro, não só nunca investiu na formação de um campo cultural minimamente estruturado, como impediu a sua configuração a partir da iniciativa privada. (Barbalho, 2009, p.02)

A escassa produção simbólica da época estará diretamente ligada às ações de cargos públicos e/ou religiosos, por outra, verifica-se intercorrências indiretas nesse campo, a exemplo da reforma iluminista proposta por Marquês de Pombal, que destituiu a educação e a cultura do estoicismo de Portugal, expulsando os padres jesuítas e realizando “concursos para a contratação de professores régios de latim, grego, filosofia e retórica para os novos estabelecimentos de ensino espalhados por diversas vilas.” (Barbalho, 2009, p. 03), assim como a criação de um gabinete de história natural, pelo vice rei D. Luís de Vasconcelos, no século XVIII, a então “Casa dos Pássaros” será o precursor do qual se tornaria o Museu Nacional. Os parques intelectuais, formados em Coimbra, também contribuíram para a produção cultural deste ciclo, bem como, iniciou-se a formação de um público consumidor de bens simbólicos, constituído em grande parte pelos próprios feitores, um âmbito restrito frente a uma população de analfabetos.

No Brasil, desde o ano zero, a instituição que englobava todas as outras era a escravidão, que não existia em Portugal, a não ser de modo muito tópico e passageiro. Nossa forma de família, de economia, de política e de justiça foi baseada na escravidão. Mas nossa auto interpretação dominante nos vê continuidade perfeita de uma sociedade que jamais conheceu a escravidão, a não ser de modo muito datado e localizado.” (Souza, 2019, p. 42)

Baseada numa estrutura escravocrata – arraigada até hoje em nossa sociedade – a procrastinação, frente à ciência e à literatura, será umas das marcas deste tempo, um quadro que ganhará novas matizes de cores com a chegada da Corte e a abertura dos portos às nações amigas. Essa livre circulação se dará também no campo cultural, a exemplo da vinda de um grupo de artistas franceses, entre os quais, Jean Baptiste Debret, numa missão financiada por D. João VI, promovendo a inauguração da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, em 1816, e cujo decênio de trabalho resultará na criação da Imperial Academia das Belas Artes.

Com efeito, o hiato de tempo em que a coroa portuguesa permanece instalada no Brasil, será de ventos favoráveis ao conhecimento e às artes, um período em que se inauguram diversas instituições e equipamentos, entre as quais, a Imprensa e a Escola da Marinha (1808); o Observatório Astronômico (1809); a Biblioteca Real e a Academia Militar (1811); o Real Teatro São João (1813); o Museu Real (1818); o Real Jardim Botânico (1819). Assim como, no Segundo Reinado (de 1840 a 1889), quando são criados o Conservatório Nacional de Música (1848) e a fundação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional (1857). Todavia, os feitos descritos acima objetivavam a arregimentação de todo aparato Real, não sendo consideradas como propositivas de políticas em cultura.

Por certo, com base nas premissas teórico-conceituais que assumem as políticas culturais como conjunto articulado, continuado e sistemático de formulações e intervenções, não se pode pensar a inauguração das políticas culturais nacionais, no Brasil Colônia, nem no Segundo Império, ou mesmo na chamada República Velha (1889 – 1930). Tais exigências interditam o surgimento das políticas culturais no tempo colonial, período caracterizado mais por políticas anticulturais que por políticas em prol da cultura. (Calabre, 2015, p. 07)

Como vimos, essa perspectiva de cultura é apreendida sob uma ótica erudita, do *espírito elevado* e das *Belas Artes*, do qual somente uma pequena e próspera porção da sociedade se valia. Em sua grande maioria a população local era formada por pessoas “sem cultura”, “sem emprego” e “sem direitos políticos”. Mesmo quando incorporadas, através do início dos estudos folclóricos, as “manifestações populares” – abalizadas como a “alma do povo” – permaneciam sob o juízo erudito. O mesmo julgamento, ~~erudite~~ elitista, que sublinhará a história do samba, essa mistura de ritmos africanos, trazidos pelas pessoas escravizadas vindas da África, considerado por amplo período como um “ritmo menor” e hoje⁷ Patrimônio Imaterial da Cultura Brasileira, sob o registro do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

Resgatando o período histórico, é significativo destacar o mecenato promovido por D. Pedro II, responsável pela subvenção da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, obtida por recursos oriundos da loteria, assim como o auxílio que prestou a músicos, como Carlos Gomes.

Com a fundação da República, em 1889, a apática iniciativa/ornamento construído no período imperial, perdurou com dificuldade, tal como a “oligárquica república brasileira de fins do século XIX até os anos de 1930 também não forja um cenário propício à emergência do campo cultural e de políticas culturais nacionais.” (Calabre, 2015 p. 07)

A Fundação Biblioteca Nacional, antes Real Biblioteca⁸, revela-se como um modelo preambular e indicativo deste cenário. Única beneficiária da Lei 1825, de 20 de dezembro de 1907, que dispõe sobre a remessa de obras à Biblioteca Nacional; a referida lei foi complementada por instruções realizadas em 19 de dezembro de 1930, as quais ampliaram sua abrangência. O principal objetivo da lei do Depósito Legal⁹ era assegurar o registro e a guarda da produção intelectual nacional, além de

⁷ Além do Samba carioca, salvaguardado em 2007, o Iphan possui outros 11 Patrimônios Imateriais, entre os quais: o samba de roda do Recôncavo Baiano, o Círio de Nazaré, no Pará, o tambor de crioula, do Maranhão, o frevo pernambucano e o Ofício das Baianas do Acarajé.

⁸ Depois da Proclamação da Independência, a aquisição da Biblioteca Real pelo Brasil foi regulada mediante a Convenção Adicional ao Tratado de Paz e Amizade celebrado entre o Brasil e Portugal, em 29 de agosto de 1825.

⁹ Hoje, para efeito de Depósito Legal, entende-se por publicação toda obra registrada, em qualquer suporte físico, destinada à venda ou distribuição gratuita.

possibilitar o controle, a elaboração e a divulgação da Bibliografia Brasileira corrente, bem como a defesa e a preservação da língua e da cultura nacional.

A chamada Revolução de 30 realizou uma transição por alto, sem grandes rupturas, mantendo uma triste tradição de mudanças limitadas, porque controladas pelas elites dominantes. O regime instalado representou um pacto de compromisso entre novos atores urbanos e velhas oligarquias rurais. Nessa circunstância, plena de limites, desenvolve-se o campo cultural. (Cândido, 1967 p. 129)

O Brasil modernista de 1930, é marcado por conflitos sociais e políticos, como a Revolução de 30, quando o então presidente Washington Luís é deposto, e a Revolução Constitucionalista de 32 (Era Vargas), deflagrada pelos paulistas descontentes com o fim da política “café com leite”, comandada pelos barões do café paulistas e os pecuaristas mineiros. Este também será um período de obras literárias com significativa reflexão dos acontecimentos contemporâneos, comprometidas com as questões socioeconômicas do país e voltadas para nossas raízes.

Com exceção de poucos estudiosos¹⁰, a quase totalidade dos autores situa o início de políticas articuladas e sistemáticas de cultura nos anos 1930. Rubim, em **Políticas Culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios** (2007), nos apresenta um panorama dessas ações, caracterizando-as como: autoritárias, de caráter tardio, descontinuadas, paradoxais, desatentas e com impasses, pontuando dois momentos, como marcos iniciais das políticas públicas no país. O primeiro, refere-se ao período em que Mário de Andrade esteve à frente do Departamento de Cultura do Estado de São Paulo, de 1935 a 1938, embora refira-se a uma política municipal, ela será de suma importância no cenário cultural, expandindo-se para além das políticas em cultura, com atividades desenvolvidas em pesquisas folclóricas – com expedições ao norte e nordeste do país – , cursos de etnografia, concertos musicais, criação de bibliotecas públicas e móveis, parques infantis, entre outras.

A metodologia interdisciplinar e a busca por uma identidade nacional, contidas na proposta, configura-se num projeto de política cultural que almeja e propõe voltar nossos olhares à produção da cultura nacional e sua diversidade criativa (para então,

¹⁰ A exemplo do escritor Márcio de Souza, que confere ao período do Segundo Império, as ações e o mecenato de Pedro II, o surgimento das Políticas em Cultura no Brasil.

nos tornarmos cosmopolitas), em outras palavras, a construção e o reconhecimento de uma cultura própria/autoral. Rubim, adjetiva as contribuições implementadas por Mário de Andrade, como inovadoras, ao:

1. estabelecer uma intervenção estatal sistemática abrangendo diferentes áreas da cultura; 2. pensar a cultural em algo tão vital “como o pão”; 3. propor uma definição ampla de cultura que extrapola as belas artes, sem desconsiderá-las, e que abarca, dentre outras, as culturas populares; 4. assumir o patrimônio não só como material, tangível e possuído pelas elites, mas também como algo imaterial, intangível e pertinente aos diferentes estratos da sociedade; 5. patrocinar duas missões etnográficas às regiões amazônica e nordestina para pesquisar suas populações, deslocadas do eixo dinâmico do país e da sua jurisdição administrativa, mas possuidora, de significativos acervos culturais (modos de vida e de produção, valores sociais, histórias, religiões, lendas, mitos, narrativas, literaturas, músicas, danças etc.) (Rubim, 2007 p. 15)

Uma das obras emblemáticas de Mário de Andrade e da literatura brasileira, **O Turista Aprendiz** (1976)¹¹, é resultado de suas primeiras incursões etnográficas pelos confins do país. Na ocasião, o autor indica nos documentos manuscritos “(Viagens pelo Amazonas até o / Peru, pelo Madeira até a Bolívia / por Marajó até dizer chega) / 1927” (pg. 25, 1983), em que reúne uma série de anotações e crônicas dessas viagens. Decerto, o desejo maior do poeta, crítico, musicólogo e folclorista, em (re)conhecer o Brasil e sua diversidade criativa na busca por uma identidade nacional, se deslocará para os propósitos traçados como gestor público. Partindo do conceito ampliado de cultura, objetivando o estudo, registro, divulgação e ampliação do acesso aos nossos bens culturais, o programa do Departamento trava um embate frente a cultura ornamental/erudita da época, incorporando o folclore (cultura popular), a memória, os modos de vida, como manifestações culturais tão potentes e representativas quanto as obras de arte. Ademais, as propositivas formuladas certificavam a necessidade de aproximação e fruição dos bens culturais com o povo,

¹¹ As primeiras publicações desse “diário de bordo” foram realizadas no mesmo período, pelo Diário Nacional, somente cinquenta anos depois, com organização de Telê Ancora Lopez, a obra literária é lançada.

dialogando com o que viria a ser nomeado **democratização cultural e democracia participativa**.

O segundo marco que deflagrará a inauguração das políticas culturais no Brasil, se dará com a implementação do Ministério dos Negócios, Educação e Saúde (1930), mais especificamente durante a presença de Gustavo Capanema à frente desse Ministério (1934 – 1945), no encalço de exercer sua função acima de disputas políticas e/ou ideológicas, nomeia como chefe de gabinete, o poeta Carlos Drummond de Andrade e organiza um quadro de profissionais diversificados e capacitados, com a finalidade de pensar e criar um conjunto de intervenções na área cultural, dentre os quais estão Cândido Portinari, Heitor Villa Lobos, Manuel Bandeira, Lúcio Costa e Mário de Andrade. “A política cultural implantada valorizava o nacionalismo, a brasilidade, a harmonia entre as classes sociais, o trabalho e o caráter mestiço do povo brasileiro.” (Rubim, 2007, p. 16) Entre as ações sistematizadas desenvolvidas à época está a fundação de importantes equipamentos públicos, como o Instituto Nacional de Cinema Educativo, Serviço de Radiodifusão Educativo (1936); Serviço Nacional do Teatro, Instituto Nacional do Livro, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Sphan (1937) e o Conselho Nacional de Cultura (1938).

Criado a pedido do Ministro Capanema e elaborado por Mário de Andrade, o documento que norteará as diretrizes para fundação do Sphan, traz uma concepção ampliada de patrimônio, salvaguardando o erudito e o popular, estabelecendo a noção de elementos imateriais, entre outros. O trabalho realizado pelo órgão será representativo neste período, ainda que contemplando parcialmente a proposta elaborada por Mário, entrará em vigor com o projeto de preservação do patrimônio de pedra e cal (de cultura branca, estética barroca, teor monumental), composto por igrejas, fortes e palácios do período colonial. No entanto, o mesmo será alvo de severas críticas, pela atuação elitista e falta de diálogo com as comunidades dos sítios patrimoniais. “A gestão inauguradora de Vargas/Capanema cria uma outra e difícil tradição no país: a forte relação entre governos autoritários e políticas culturais. Ela irá marcar de modo substantivo e problemático a história das políticas culturais nacionais.” (Rubim, 2007, p. 20)

Neste sentido, vale destacar a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1939, com o objetivo de difundir os ideais do Estado Novo junto

à população, detendo o controle da produção simbólica da época, censurando obras teatrais e cinematográficas, organizando exposições, festas patrióticas, concertos e dirigindo o programa de radiodifusão oficial do Governo. Assim como, são regulamentadas as legislações da radiodifusão e do cinema nacional, em 1931 e 1932 respectivamente, no tocante à primeira, serão implementadas exigências para concessão dos serviços radiofônicos, ponto inicial do processo de transformação da rádio – agora empresarial – como meio de comunicação de massa, com direto à inserção de publicidade na programação. Já o audiovisual versará em seu programa aspectos do cinema comercial e educativo, com a intenção de através da sétima arte¹², levar educação para regiões afastadas dos grandes centros do país.

O controle e censura, serão proeminentes durante significativo período da produção teatral brasileira. Iniciada com os autos religiosos e encenações em igrejas, tendo como primeiro dramaturgo o padre jesuíta espanhol José de Anchieta, membro das missões da Companhia de Jesus do Reino de Portugal, não existem registros que apontem peças teatrais para o entretenimento no Brasil colônia, feito que ocorrerá com a instalação da família Real no país e a estreia do espetáculo **Juramento dos Numes**, de Gastão Fausto da Câmara Coutinho, na inauguração do Real Teatro São João, em 1813. Neste ínterim, o teatro livra-se dos limites e juízos da igreja para adentrar na censura do Estado, onde “a construção de casas de espetáculo foi acompanhada de financiamentos às companhias (provavelmente segundo critérios de simpatia por parte de sua majestade e autoridades) e de fiscalização censória às atividades teatrais.” (Cafezeiro, 1996, p. 127), como por exemplo, garantir assentos à Intendência Geral de Polícia, responsável pela fiscalização e censura, conforme regulamento da fundação do Teatro de São Pedro (1833). Neste decorrer, duas encenações serão responsáveis por significativas contribuições para o Teatro Brasileiro, a montagem de **Antônio José ou o Poeta e a Inquisição**, de Gonçalves de Magalhães, início da dramaturgia brasileira e, **O juiz de paz na roça**, de Martins Pena, que inaugura o gênero da afamada comédia de costumes, ambas em 1838.

Avançando na linha do tempo e, confirmando as *tristes tradições*, citada por Rubim, o período democrático (1945 – 1964) será traduzido pela escassez em

¹² Ricciotto Canudo, intelectual italiano, apresenta em seu “Manifesto das Sete Artes e Estética da Sétima Arte (1923), o cinema como tal, corroborando a ideia já defendida por Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

políticas culturais e forte instabilidade governamental, com nove mandatos presidenciais¹³ até o golpe militar de 1964. Com exceção da atuação do Sphan, as ações políticas praticamente inexistem, e as que ainda perduram ocorrem de maneira pontual, como: expansão das Universidades Públicas; fundação da Escola de Arte Dramática (EAD); campanha de defesa do folclore, com pesquisa, formação/especialização, exposições, publicações, centro de documentação, entre outros; criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), em 1955 – com o objetivo de analisar e compreender criticamente nossa realidade; criação e instalação do Conselho Nacional de Cultura, em 1961, que entre os projetos desenvolvidos apresenta a *Caravana da Cultura*, percorrendo vários estados brasileiros. No campo das Artes Visuais teremos a abertura dos principais museus do país: o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), em 1947; o Museu de Arte Moderna nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, em 1948; e a realização da primeira Bienal de São Paulo, em 1951.

Não menos importante, o audiovisual encontra-se em seu auge, com produções da Atlântida (1941 – 1962), Vera Cruz (1949 – 1954), Maristela (1950 – 1958) e o surgimento do Cinema Novo, em 1960, com obras primas como **Rio 40 Graus** de Nelson Pereira dos Santos, **Deus e o Diabo na terra do sol** de Glauber Rocha e **O pagador de promessas** de Anselmo Duarte, único filme brasileiro – até hoje – vencedor da Palma de Ouro, do festival de Cannes, na França. Também será desse período, o surgimento da Bossa Nova, um dos mais importantes movimentos da Música Popular Brasileira, com expoentes como João Gilberto, Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

O Teatro fundará respeitáveis companhias na cidade de São Paulo, entre as quais, o Teatro Brasileiro de Comédia – TBC¹⁴ (1948), com montagens como **A Semente** (1961), de Gianfrancesco Guarnieri, **A morte de um Caixeiro-Viajante**

¹³ Os mandatos presidenciais deste período foram: José Linhares (de 1945 a 1946); Eurico Gaspar Dutra (de 1946 a 1951); Getúlio Dornelles Vargas (de 1951 a 1954); José Fernandes Campos Café Filho (de 1954 a 1955); Carlos Coimbra Luz (de 08 a 11 de novembro de 1955); Nereu de Oliveira Ramos (de 11 de novembro de 1955 a 31 de janeiro de 1956); Juscelino Kubitschek de Oliveira (de 1956 a 1961); Jânio da Silva Quadros (de 31 de janeiro a 25 de agosto de 1961) e João Belchior Marques Goulart (de 1961 a 1964).

¹⁴ Criado por iniciativa do italiano Franco Zampari, o TBC é formado por Cacilda Becker, Madalena Nicol, Sérgio Cardoso, Nydia Licia, Waldemar Wey e terá entre seus encenadores, Adolfo Celi, Luciano Salce, Flaminio Bollini Cerri e Ziembinski.

(1962), de Arthur Miller, **Yerma** (1962) de Federico García Lorca e encenação de Antunes Filho, momento “fundamental na história... por ter consolidado o conceito de teatro de equipe e por ter sido a matriz de diversos grupos que se desdobraram dele” (Magaldi, 2004, p. 181 e 182), a exemplo da Cia. Lydia Licia-Sérgio Cardoso, do Teatro Cacilda Becker e da Companhia Tônia-Celi-Autran. Já o Teatro de Arena (1953) nasce de uma primeira experiência na Escola de Arte Dramática; com a supervisão de Décio de Almeida Prado, a encenação de José Renato da obra de Tennessee Williams **O Demorado Adeus**, em configuração de arena, será motivo de inspiração para “profissionalizar-se com essa forma de espetáculo, muito mais econômica, por permitir o uso de espaços não especializados.” (Magaldi, 2005, p. 183). Considerada uma das principais companhias de teatro brasileira, levou aos palcos: **Não se sabe como** (1955) de Pirandello, **À margem da vida** (1955) de Tennessee Williams, **Eles não usam Black-Tie** (1958) de Gianfrancesco Guarnieri, entre outros.

Como podemos perceber, para além das políticas públicas, o cenário cultural deste período é fértil e significativo, favorecido pela emergência do público (urbano) consumidor de cultura, pela popularização dos atores e atrizes que passam a integrar o elenco da recém inaugurada TV TUPI¹⁵ – Difusora (1950), mas também pelos modos de produção da época: as companhias de teatro, em grande parte das vezes, investiam recursos próprios para a montagem dos espetáculos e manutenção dos grupos, entre sucessos e fracassos, vislumbrava-se a possibilidade do risco, por outra, traduz a dependência atual da classe artística às políticas públicas, sem a qual torna-se praticamente inviável as produções culturais hoje em dia. Sobre isso, destaco os trechos abaixo de Magaldi (2005) e Botelho (2001):

José Renato pensou em encerrar as atividades do Arena, tamanho eram os problemas financeiros. Que o fim, ao menos, fosse com o texto de um ator do grupo. E *Eles não usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, estrado em 1958, não só salvou o Arena como se tornou um marco da dramaturgia brasileira... (Magaldi, 2005, p. 184)

¹⁵ Pertencente ao grupo dos Diários e Emissoras Associadas, a televisão é inaugurada no Brasil, em setembro de 1950, por meio da iniciativa privada do então empresário Assis Chateaubriand.

A produção cultural brasileira hoje deve sua atividade basicamente às leis de incentivo fiscal federal, estaduais e municipais. (Botelho, 2001, p. 76 e 77)

Essa dependência as Leis e programas de patrocínio, refletem não apenas uma mudança no comportamento do público – hoje cyber-multi-conectado – mas, sobretudo, a falta de empenho do Estado em *formar* esse público, instrumentalizando/garantindo o ensino e a prática das atividades artísticas desde a educação básica, fomentando a circulação de apresentações culturais de forma descentralizada e acessível, propondo a ocupação artística dos equipamentos culturais espalhados pelo país, entre outras.

Os primeiros ensaios para os fatídicos “anos de chumbo”, iniciam-se em 31 de março de 1964, com a consolidação do golpe militar e a deposição do então presidente João Goulart. Esse período da ditadura brasileira será controverso no tocante à Cultura, caracterizado pela repressão e fomento, se por um lado houve a perseguição, prisão, exílio e morte de inúmeros intelectuais e artistas, por outro, existiu a consolidação de um mercado de bens simbólicos, favorecido pelo desenvolvimento industrial e de consumo, ainda que sob o controle das produções artísticas contrárias ao pensamento autoritário implantado à época. Uma prática perversa, que determina e doutrina a produção simbólica.

Costumeiramente, os aspectos no tocante às ações “do poder”, numa perspectiva cultural durante o regime militar, são divididos em três momentos: o primeiro se dá entre 1964 e 1968, quando ainda ocorrem manifestações políticas contrárias ao novo regime, a repressão e a censura não foram implementadas de forma metodizada e ainda existe a continuidade e surgimento de movimentos culturais, entre os quais, a Tropicália e o Cinema Novo, que nas palavras do crítico literário e intelectual, Roberto Schwarz, seria uma espécie de floração tardia dos anos nacionais-populares anteriores. Outro aspecto substantivo do período se dará com a mudança do circuito cultural, antes centrado nas escolas e universidades, para uma dinâmica de cultura midiaticizada.

Com este objetivo, a instalação da infraestrutura das telecomunicações; a criação de empresas como a Telebrás e a

Embratel e a implantação de uma lógica de indústria cultural são realizações dos governos militares, que controlam rigidamente os meios audiovisuais e buscam integrar simbolicamente o país, de acordo com a política de “segurança nacional”. (Rubim, 2007, p. 20)

A Televisão desempenhará papel fundamental nessa engrenagem, difundindo os ideais do Estado (militar) e tentando a modernização da sociedade. Uma política retroalimentada pelo apoio às TVs, através de medidas criadas pelo Governo (militar), que consolidará a Televisão Brasileira como uma indústria, expandindo seu alcance pelo território nacional.

A Rede Globo, principal emissora do país, ranqueada como um dos grandes conglomerados de comunicação no mundo, foi uma das principais apoiadoras do golpe à época, retratando-se perante a população com um pedido de desculpas publicado somente em 2013. Embora oportuna e válida, interessante perceber que essa *mea-culpa* exclui o enriquecimento injusto – oriundo dos facilitadores criados pelo Governo (militar), os impostos não pagos em ilhas de paraíso fiscal, o não apoio ao movimento das “Diretas Já”, a manipulação do debate que dará vitória a Collor em 1989, entre outros, temas já publicamente expostos à sociedade, mas pouco discutidos e nada investigados. Ademais, a sequência dos fatos comprovará o oportunismo e vazio dessas desculpas, quando a mesma “Rede Globo e a grande mídia conservadora chamaram seu público cativo – a fração protofascista da classe média – às ruas entre 2013 e 2016” (Souza, 2019, p. 192), desencadeando no Golpe que destituiu a presidenta Dilma Rousseff. O circo midiático armado nesse período, tendo a Rede Globo como *Cabaretier*, trará ao centro do picadeiro figuras como Sérgio Moro e Deltan Dallagnol, apontados posteriormente pelo Supremo Tribunal Federal (STF) como parciais em suas condutas perante o julgamento e condenação de Lula na operação Lava Jato. Arrisco-me dizer que esse tristonho capítulo de nossa história, pode ser sintetizado na frase proferida pelo então Ministro do Planejamento, Romero Jucá (senador licenciado PMDB – RR), obtidas por meio de gravações publicadas pelo Jornal Folha de São Paulo, em 2016: “Um grande acordo nacional, com o Supremo, com tudo”.

Em 1966 é criado o Instituto Nacional do Cinema (INC), que regulamentará e fiscalizará a produção audiovisual, durante seus dez anos de existência. Entre as

medidas adotadas está a implementação de ingressos padronizados e borderô nas salas de cinema, garantindo um percentual da bilheteria aos produtores, uma atuação do Estado em prol da produção cinematográfica, nunca antes vista.

O segundo – e mais brutal – momento da ditadura militar, se dará entre 1968 e 1974, culminando no Ato Institucional n.º 5, definido pela violência, prisões, torturas e censura sistemática. “Época de vazio cultural, apenas contrariado por projetos culturais e estéticas marginais, marcados pela imposição crescente de uma cultura midiática controlada e reprodutora da ideologia oficial” (Rubim, 2007, p. 23). A Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME) foi criada em 1969, assumindo as responsabilidades do então INC e tornando-se uma instituição simbólica para o cinema nacional.

O terceiro e derradeiro período, de 1974 a 1984, trará o declínio e uma relativa derrota da ditadura militar nas eleições de 1974 (apenas para deputados, senadores, vereadores e parte dos prefeitos), que garante à “oposição” considerável número de cadeiras no Senado e na Câmara Federal. “Tal período se caracteriza pela “dimensão lenta e gradual” (General Geisel) e pela “abertura” (General Figueiredo). Isto é, por uma longa transição cheia de altos e baixos, avanços e recuos, controles e desconroles.” (Rubim, 2007, p. 23). É a primeira vez que o Governo organiza uma série de iniciativas culturais em diálogo com outros Ministérios e com as esferas estaduais e municipais, originando – o também primeiro – Plano Nacional de Cultura (PNC), em 1975, assim como inúmeras instituições culturais, parte das metas traçadas no PNC, entre as quais estão, a Fundação Nacional de Arte (Funarte), Conselho Nacional de Cinema (1976), Radiobras (1976) e a Fundação Pró-Memória (1979).

Essa abertura parcial na condução das políticas em cultura adotadas pelo então governo (militar), refletem uma resposta à ebulição internacional oriunda dos diversos encontros organizados pela Unesco sobre políticas culturais, entre os anos de 1970 e 1982, como vimos anteriormente. Merece atenção especial, a criação da Funarte, em 1975, responsável por incentivar e fomentar a produção artística e a pesquisa, este órgão se consolidará como importante contribuidor de políticas inovadoras no campo cultural, formado por um corpo técnico especializado. Também deste período, a política de cinema coordenada pela recém reformulada Embrafilme obtém grande

êxito, travando uma disputa com as produções dos Estados Unidos. Entre seus lançamentos está o filme “Dona Flor e seus dois maridos” (1976), de Bruno Barreto, um dos maiores públicos da história do cinema nacional.

Por fim, é importante apontar as transformações decorrentes da criação da Secretaria de Assuntos Culturais, em 1978, antes Departamento de Assuntos Culturais, no Ministério da Educação, que apresentará entre suas finalidades “planejar, coordenar e supervisionar a execução da política cultural e das atividades relativas à cultura em âmbito nacional e prestar cooperação técnica e financeira às instituições públicas e privadas, de modo a estimular as iniciativas culturais” (Secretaria de Assuntos Culturais – Brasil. Arquivo Nacional, 1978 – 1982.)¹⁶ A partir do ano de 1981, o designer gráfico Aloísio Magalhães, assume a direção – da agora – Secretaria de Cultura, composta por duas subsecretarias, de Assuntos Culturais (correlata à Funarte) e de Patrimônio (correlata ao Iphan e Fundação Pró- Memória).

Esse recrudescimento institucional no campo cultural, se expandirá para os estados e municípios federativos, com a criação de inúmeras Secretarias e Conselhos de Cultura, fomentando o debate e incentivo das políticas em cultura.

Outra vez mais, reafirma-se a problemática tradição, com a conexão entre autoritarismo e políticas públicas. Ainda que a maior parte de atuação do Estado tenha acontecido na fase de transição da ditadura, sua configuração continua sendo moldada por parâmetros do regime autoritário, em declínio. A ditadura também realiza a transição para a cultura midiática, assentada em padrões de mercado, sem qualquer interação com as políticas de cultura do Estado. Em suma: institui-se um fosso entre as políticas culturais nacionais e circuito cultural agora dominante no país.” (Rubim, 2007, p. 23)

Os primeiros passos do processo da redemocratização brasileira, ocorrida durante os três governos subsequentes, iniciam-se com a posse de José Sarney, decorrente da fatídica morte de Tancredo Neves, então Presidente eleito (por eleições indiretas) em 1985, após 21 anos de ditadura militar. Um dos grandes feitos desse governo se dará com a formação de uma Assembleia Constituinte, que promulgará a

¹⁶ Disponível em: <https://dibrarq.arquivonacional.gov.br/index.php/secretaria-de-assuntosculturais-brasil-1978-1984> . Acessado em: 12 de abril de 2023.

Constituição de 1988, reafirmando a democracia, seus direitos e deveres, como veremos adiante.

Diversos autores pontuam a pertinência e maturidade institucional para a criação do Ministério da Cultura, ocorrida em 1985, resultado do movimento legítimo de artistas, intelectuais e secretários estaduais de cultura, que se organizam e pressionam o Estado. Tal (i)maturidade se apresentará na instável implementação desse Ministério nos governos Sarney, Collor e Itamar Franco.

Nestes anos de construção serão nove ou dez (José Aparecido foi duas vezes ministro de Sarney) os responsáveis maiores pela cultura no país: cinco no governo Sarney, dois no período Collor e três durante o mandato de Itamar. Ou seja, em média, um a cada ano em um processo de instalação institucional do organismo nacional de cultura. (Rubim, 2007, p. 23 e 24)

O modelo de patrocínio cultural via isenção fiscal, foi inaugurado no Brasil ainda na década de 1980. Depois de inúmeras tentativas apresentadas pelo então senador José Sarney e seguidas recusas do Senado, em 1986, já como Presidente da República e tendo Celso Furtado como Ministro da Cultura, é aprovada a Lei 7.505 de 02 de julho, conhecida como Lei Sarney. Estruturada em três modalidades, doação – patrocínio – investimento, destinada a pessoas físicas e jurídicas, a primeira categoria previa o abatimento de 100% do aporte para empresas sem interesses de marketing; enquanto que no segundo modo (empresas que utilizam o patrocínio como estratégia de comunicação), o percentual permitido seria de 80% e, por último, as iniciativas com previsão de retorno financeiro, uma espécie de “sociedade” estabelecida entre o investidor e o produtor cultural, onde além da publicidade também há participação nos lucros, para estes o abatimento no imposto de renda seria de até 50% do valor. Limitando-se até 10% da renda para pessoas físicas e até 02% do imposto devido, ou 05%, no caso de aporte ao Fundo de Promoção Cultural¹⁷, para pessoas jurídicas.

Se, por um lado, existem características facilitadoras para os engendramentos da Lei – excluídas na legislação seguinte – por outra, instituiu-se um *modo operandi*

¹⁷ A Lei Sarney cria um Fundo de Promoção Cultural, destinado a fundações culturais, instalação e manutenção de cursos de caráter cultural ou artístico, para aperfeiçoamento, especialização ou formação pessoal em estabelecimentos de ensino sem fins lucrativos.

severamente criticado como modelo de incentivo fiscal. No que diz respeito as contribuições, vale destacar alguns dispositivos que permitiam a ampliação de potenciais patrocinadores e facilitação na captação de recursos, como: qualquer empresa que apresentasse interesse em patrocinar um projeto cultural estaria apta a fazê-lo e não somente as empresas que calculam o imposto de renda com base no lucro real; os aportes poderiam ser disponibilizados até a data fixada para a entrega da declaração de rendimentos, evitando o intervalo entre o repasse e o imposto a pagar, que é um fator limitante para muitas empresas; em situações específicas o patrocinador poderia parcelar em até cinco anos o desconto do aporte efetivado. Quanto às fragilidades, “além de poder abater o imposto de renda, a empresa poderia registrar os aportes às entidades culturais como despesa operacional, o que gerava um benefício fiscal efetivo superior a 100% (nos casos de “doação” e “patrocínio)” (Rubim; Vasconcelos (Org.), 2017, p. 18).

Pioneira no incentivo à cultura, a Lei foi revogada em 1990 no governo de Fernando Collor, por falta de controle sobre a verba, pouca adesão da sociedade junto ao mecanismo e resultando em diversas inconformidades para a real efetivação desta como política pública. Destaco nesta proposição, a questão ainda persistente, quanto ao compromisso e responsabilidade do Governo Federal – para além de pensar na Lei de Incentivo – em divulgar essa nova modalidade (à época) de financiamento à cultura e criar programas de capacitação voltados aos agentes que integram e são sujeitos dos engendramentos da Lei. Em suma, ações coordenadas de divulgação, treinamento e instrumentalização que tornem aptos tanto os artistas-produtores-proponentes-culturais a apresentarem suas propostas, quanto os empresários-empresas-contadores em participarem como patrocinadores dos projetos culturais aprovados e autorizados a captar via isenção fiscal.

...essa primeira relação entre poder público e setor privado voltada para a cultura sob a égide da renúncia de impostos, não obstante delegasse à sociedade a possibilidade de definir o plano cultural, na prática, a ausência de mecanismos de monitoramento e controle contribuiu para as mais diversas formas de extravio do erário público. (Menezes, 2016 p. 23)

Recuperando a linha do tempo, os anos seguintes apontam correções e aprimoramentos das diretrizes do plano nacional de política cultural, com a criação de diversos órgãos, como: Secretarias de Apoio à Produção Cultural (1986); Fundação do Cinema Brasileiro, Fundação Nacional de Artes Cênicas e Fundação Nacional pró Leitura (1987); e a criação da Fundação Palmares (1988), que passa a reconhecer, promover e preservar a cultura popular, indígena e afro – brasileira como manifestações culturais.

A Constituição Federal de 1988 (CF/1988), batizada de Constituição-Cidadã por Ulysses Guimarães, nos confere o atual conceito de política pública. Além de ter ganhado dois artigos específicos (art. 215 e 216), a cultura aparece em inúmeros outros capítulos e artigos constitucionais, sendo necessária uma interpretação sistemática do seu conceito como objeto de ação pública.

A cultura, com a CF/1988, além de participar dos direitos fundamentais, ou seja, situar-se como parte do rol dos direitos civis e políticos – dos direitos básicos, nos termos do filósofo político norte-americano John Rawls (2002), que incluem direitos e liberdades individuais, direitos de autor e direitos de participação política –, passou a compor aqueles direitos que exigem condições materiais e ações específicas para garantir os meios de realização da cidadania. (Frederico (Org.), 2021, p. 12)

Este ponto de inflexão será determinante no comprometimento e desenvolvimento das políticas culturais pois, desloca o Estado de mero agente passivo, que protege direitos, mas é neutro em relação aos processos culturais, para um agente ativo na realização de objetivos políticos relacionados à cultura; com o desenvolvimento de ações que garantam condições políticas, econômicas e culturais para a promoção e democratização cultural.

Entretanto, o programa radical do governo Collor (1990–1992), **Cultura e Modernidade**, destitui o Ministério da Cultura, que passa a contar com uma Secretaria liderada por Ipojuca Pontes. Alinhados a uma corrente neoliberal, o pensamento vigente priorizava o *mercado* em detrimento do *Estado*, que por sua vez é tido como ineficiente, interventor, burocratizante, paternalista e corrupto. O documento aponta, entre outros, a estratégia de aproximação entre patrimônio e turismo, propondo a privatização de bens tombados, a ampliação da participação empresarial nas

atividades de difusão e produção; alegando maior pluralidade e competitividade entre os produtores.

O hiato temporal entre a revogação da Lei Sarney e a criação da Lei Rouanet, propulsiona a abertura de leis e mecanismos de incentivo à cultura em algumas regiões do país: São Paulo (Lei 10.93/1990), Distrito Federal (Lei 158/1991), Mato Grosso (Lei 5.893/1991) e Rio de Janeiro (Lei 1.954/1992). Esse movimento local de incorporação dos sistemas de incentivos culturais, somado às críticas ao governo federal – pelo setor cultural – por uma nova Lei que substituísse a criticada e extinta Lei Sarney, resultará na proposta de uma nova legislação de fomento ao setor, apresentada pelo governo, agora com o diplomata Sérgio Paulo Rouanet à frente da Secretaria de Cultura.

Nesta conjuntura, instituído pela Lei 8.313, de 23 de dezembro de 1991, é criado o **Programa Nacional de Apoio à Cultura** (Pronac), formado pelo **Fundo Nacional da Cultura** (FNC), **Fundos de Investimento Cultural e Artístico** (Ficart) e pela **Lei de Incentivo à Cultura** (Mecenato), popularmente conhecida como **Lei Rouanet** – em homenagem a Sérgio Paulo Rouanet, seu criador e Secretário de Cultura da Presidência da República à época – , tornando-se esta última “a principal ferramenta de incentivo à Cultura do Brasil e contribuindo para que milhares de projetos culturais aconteçam, todos os anos, em todas as regiões do país.” (GOV.BR)

Essa afirmação, retirada do site institucional do Governo Federal, explicita a importância e reforça a dependência da produção cultural do país às Leis de incentivo, além de estabelecer uma padronização, favorável ao mercado e predominantemente com dinheiro público, em relação ao modelo de financiamento entre estados e municípios. Rubim, ao refletir sobre essa questão, partilha a ideia do aprisionamento de muitos artistas e produtores nessa cadeia produtiva, que passam a entender as políticas públicas como, e tão somente, as Leis de Incentivo, quando essas deveriam, e são, apenas algumas das ações de uma política em cultura.

A predominância dessa lógica de financiamento corrói o poder de intervenção do Estado nas políticas culturais e potencializa a intervenção do mercado, sem, entretanto, a contrapartida do uso de recursos privados... Outra vez mais a articulação entre democracia e políticas culturais se mostrava problemática. O Estado parecia persistir

em sua ausência no campo cultural em tempos de democracia.
(Rubim, 2007, p. 25)

A ausência de uma política pública, durante o governo Collor, implicará na radical diminuição de órgãos estatais de regulação e fomento do setor cultural. Esse cenário será transformado com o processo de impeachment e sua destituição do cargo, em 1992, quando então, o vice presidente Itamar Franco assume a cadeira presidencial. Entre suas primeiras ações estão: a recriação do Ministério da Cultura e da Funarte.

O movimento que se tornaria conhecido como **a retomada do cinema nacional**, se dará com a criação da Lei 8.685, de julho de 1993, a qual entre seus regimentos, permitirá o abatimento integral do aporte nas modalidades patrocínio e investimento, sem necessidade de apresentação de contrapartida, e – como previsto na extinta Lei Sarney – possibilitará que a empresa ainda abata o valor investido como despesa operacional. Um dos pontos altos dessa significativa safra de produções cinematográficas do período será “Carlota Joaquina: Princesa do Brasil”¹⁸ (1996) de Carla Camurati, já sob a gestão de Fernando Henrique Cardoso – FHC.

Os governos de FHC, ocorrerão entre os anos de 1995 a 2002, pondo fim ao período de transição para a democracia e inaugurando um novo modelo econômico no país. A lógica neoliberal, que privilegia o mercado (potente e dinâmico) em detrimento do Estado (ineficiente), também será implementada no setor Cultural. Em 1995, o Ministério da Cultura, sob a coordenação de Francisco Weffort, lança a cartilha **Cultura é um bom negócio**, no intuito de estimular a participação empresarial no fomento da produção cultural do país. No mesmo ano, a Lei Rouanet sofre reformulações, entre as quais vale destacar: ampliação do percentual de abatimento do Imposto de Renda para Pessoas Jurídicas; reconhecimento do profissional responsável pelo desenvolvimento e intermediação de um projeto cultural, agora incluso nas planilhas orçamentárias (captação de recursos e administração de eventos culturais); recebimento de projeto de fluxo contínuo (plurianual); redução do prazo para análise de projetos; concessão de 100% de abatimento do aporte de

¹⁸ Embora o filme seja um marco da chamada “retomada do cinema nacional”, sua produção não utilizou recursos da Lei do Audiovisual, e sim, do prêmio oferecido pela extinta EMBRAFILME.

patrocínio para projetos em Artes Cênicas, livros de valor artístico - literário - humanístico, música erudita ou instrumental, circulação das Artes Plásticas e doações de acervos para bibliotecas e museus; tais projetos passam a ser enquadrados no **Artigo 18**, os demais no **Artigo 26**.

Essas mudanças resultam no aumento expressivo na utilização da Lei por parte das empresas, especialmente da região sudeste. Exemplo disso pode ser percebido nos números referentes ao fluxo do uso da mesma: enquanto no governo Itamar corresponde a 72, no governo FHC este número passou para 235 (1995), 614 (1996), chegando a 1.133 (1997); a partir de 1998, haverá um declínio, reflexo do processo iniciado, pelo então governo, de privatização das estatais, as quais, via de regra, investem mais em cultura do que a iniciativa privada, sendo 1.061 (1998) e 1.040 (1999) as empresas que usufruíram da Lei Rouanet.

Os dados acima salientam a disparidade das modalidades de financiamento previstas no Pronac e corroboram a ideia da criação das Leis de Incentivo como **a política pública** do Estado. Enquanto a Lei do Mecenato torna-se a principal ferramenta de fomento para as produções artísticas, o Fundo Nacional da Cultura e os Fundos de Investimento Cultural e Artístico – não regulamentados pelo governo à época – praticamente inexistem ou, como a exemplo do FNC, é estabelecido de maneira personalizada, autorizando a utilização dos recursos em acordo com as decisões do Ministro. A respeito dessa terceirização das responsabilidades do poder público, Rubim lista uma série de críticas:

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. Em 1995, por exemplo, metade dos recursos, mais ou menos 50 milhões, estavam concentrados em 10 programas; 6. Projetos voltados para institutos criados pelas próprias empresas (Fundação Odebrecht, Itaú Cultural, Instituto Moreira Sales, Banco do Brasil etc.); 7. Apoio equivocado à cultura mercantil que tem retorno comercial; 8. Concentração regional dos recursos. Um estudo realizado, em 1998/99, pela Fundação João Pinheiro, indicou que a maioria dos recursos da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual iam para regiões de São Paulo e do Rio de Janeiro. (Rubim, 2007, p. 30)

À exceção de algumas políticas setoriais, como a criação da **Agência Nacional do Cinema** (Ancine), em 2001, e a legislação sobre patrimônio imaterial no rol dos bens tombados pelo Iphan, pouco se avançou na consolidação institucional do Ministério da Cultura, cujo montante no último ano da gestão Fernando Henrique Cardoso, foi de apenas 0,14% do orçamento nacional.

O próximo período, no contexto histórico nacional das políticas públicas em Cultura, refere-se à gestão do Partido dos Trabalhadores (PT), de 2003 a 2015, abrangendo os governos de Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Roussef, e tendo o cantor, compositor e – agora – imortal¹⁹ pela Academia Brasileira de Letras (ABL), Gilberto Gil, à frente do Ministério da Cultura, durante os primeiros cinco anos de governo.

Sob uma perspectiva antropológica de cultura, o novo ministro estabelece três grandes desafios: “1. Retomar o papel formulador e executor de uma política cultural para o país, de forma participativa; 2. Fazer uma reforma administrativa que dê capacidade institucional para operar tal política; 3. Obter recursos indispensáveis à implementação dessas políticas.” (Rubim; Vasconcelos, 2017, p. 28 e 29), partindo da premissa que as ações do Ministério devem contemplar não somente os artistas e criadores, mas também a sociedade brasileira.

A imaginação a serviço do Brasil (pág. 03, 2002), além de dar título ao programa de políticas públicas de cultura do então governo, formula de modo conceitual e prático, a destituição do sentido elitista e discriminador de cultura, rompendo com o autoritarismo e almejando a democratização dessas políticas: com a garantia do acesso aos bens culturais como um direito básico do cidadão e o reconhecimento da singular diversidade cultural do Brasil. Tais práxis expressam a condição e o comprometimento do Estado na “recuperação do papel da esfera pública de suas tarefas indutoras e reguladoras da produção e difusão cultural, a formação do gosto e a qualificação de nossos artistas em todas as linguagens.”

A ramificação das ações adotadas pelo governo se estende a novas áreas, a exemplo da **Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural**, que realiza inúmeras conferências, voltadas às culturas populares; a **Secretaria do Audiovisual**, com a

¹⁹ Gilberto Gil toma posse como membro da ABL em 08 de maio de 2022, ocupando a cadeira de número 20, sucedendo o acadêmico Murilo Melo Filho.

proposta de criação da Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual (Ancinav), que assumiria e ampliaria a atuação da antiga Ancine, propondo o aumento no fomento de projetos do setor, o enfretamento à monopolização do mercado – tanto de produções internacionais como dos grandes conglomerados nacionais –, a democratização ao acesso das obras brasileiras, as garantias e proteção à produção nacional, entre outras. O projeto de Lei foi engavetado, em 2006, após sofrer severas críticas pela grande mídia.

No que diz respeito ao Pronac, houve avanços e aperfeiçoamentos consideráveis, especialmente no processo de informatização, que possibilitou maior agilidade e transparência nas análises das propostas, pela criação do **Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura** (Salic); também foi criada a Diretoria de Fomento e Incentivo à Cultura (2003), transformada em **Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura** (Sefic), responsável pela gestão do Programa Nacional de Apoio à Cultura.

Por meio da articulação política e participação social, iniciadas já no primeiro ano do governo, ocorrem os seminários **Cultura para Todos**, em diálogo com produtores culturais de todo o país, assim como, a **Agenda 21** da cultura, elaborada no IV Fórum de Autoridades Locais de Porto Alegre e no Fórum Universal das Culturas - Barcelona, em 2004, quando as cidades e governos locais no mundo, assumem o compromisso com os direitos humanos, a diversidade cultural e a democracia participativa. No documento é listada uma série de princípios, compromissos e recomendações para tais objetivos. Vale destacar, ainda, a realização da **I Conferência Nacional de Cultura**, em 2005, com a participação de aproximadamente 60 mil pessoas, 1.190 cidades e 17 estados, onde foram debatidos – entre outros temas – o modelo de financiamento federal, resultando na proposta de reformulação da Lei Rouanet, discutida em seminários regionais, setoriais e aberta a consulta pública.

Concomitante ao processo de aperfeiçoamento realizado junto à Lei de Incentivo à Cultura, o horizonte despontava outras formas de financiamento, como o programa **Cultura Viva** (2004), pioneiro na linha de projetos plurianuais, que previa o apoio aos Pontos de Cultura, para o desenvolvimento de atividades com grupos, coletivos, entidades culturais, em suas comunidades, pelo período de 02 a 03 anos.

Neste alvorecer é criado, em 2006, o **Fundo Setorial do Audiovisual (FSA)** e o projeto de Lei que prevê o **Programa de Cultura do Trabalhador**, popularmente conhecido como **Vale Cultura**, garantindo o pagamento de R\$50,00 mensais, aos empregados com vínculo formal junto à empresa, para o consumo e fruição dos bens e serviços culturais.

Além de estimular o acesso à cultura para seus trabalhadores, qualificando-os, a empresa não paga encargos sociais sobre o valor do benefício e, caso seja tributada com base no lucro real, pode deduzir os gastos com o Vale – Cultura em até 01% do imposto de renda devido. (Rubim; Vasconcelos, 2017, p. 31)

A institucionalização da Cultura na gestão pública, será um dos pilares das ações afirmativas apresentadas pelo governo federal, e nesta perspectiva, vale destacar a proposta de emenda à constituição (PEC) de 2005, aprovada pelo Congresso somente em 2010, para a criação do **Plano Nacional de Cultura (PNC)**, com duração plurianual e objetivando o desenvolvimento cultural e a integração das ações do poder público, de modo que se assegure a produção, promoção e difusão dos bens culturais; a defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; a formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura; a democratização do acesso aos bens culturais e a valorização da diversidade étnica e regional, incluídos no Artigo 215 da Constituição. Assim como, o regulamento do **Sistema Nacional de Cultura (SNC)**, que propõe um modelo de gestão integrada das políticas públicas, com a colaboração/diálogo entre as esferas federais, estaduais e municipais. De caráter inovador, é firmado um acordo de cooperação técnica com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), para a produção sistemática de dados estatísticos voltados ao campo cultural.

O **Mais Cultura (2007)** é lançado pelo Minc, em consonância com os propósitos do Programa de Aceleração do Crescimento, no intento de ampliar o acesso à cultura, partindo de uma gestão descentralizada, com foco nos municípios e na oferta de equipamentos culturais.

O orçamento triplicado, apesar de ainda não ter chegado ao 1% reivindicado, aponta este novo lugar para as políticas culturais no Brasil. A opção de Gil pela abrangência na atuação do Ministério da Cultura trouxe inúmeros desafios, mas soube enfrentar alguns dos dilemas mais recorrentes das políticas culturais da nação e prover a democracia brasileira da capacidade de formular e implementar políticas públicas de cultura. (Rubim, 2007, p. 34).

Em agosto de 2008, a convite do presidente da república, o sociólogo e ambientalista Juca Ferreira, então Secretário Executivo do Minc, assume a pasta da Cultura, permanecendo no cargo até 2010 e retornando ao mesmo no segundo mandato de Dilma, entre janeiro de 2015 e maio de 2016, interrompido pelo processo de *impeachment*_Golpe. Neste entremeio, o Ministério será comandado pela cantora e compositora Ana de Hollanda, entre 2011 e 2012, e Marta Suplicy, entre 2012 e 2014.

No que se refere a gestão do Governo Dilma (2011 – 2016), a estabilidade das políticas implantadas em cultura será ameaçada em diversos momentos, por outra, verifica-se continuidades, entre as quais, vale destacar: a manutenção e intensificação de importantes programas, com o estabelecimento das metas do Plano Nacional de Cultura (PNC), resultado de um amplo e democrático processo de elaboração construído por todo o país; a promulgação da Lei 12.485/2011, que legisla sobre a TV Paga, garantindo cotas para a produção nacional independente e a criação de taxas direcionadas às empresas telefônicas, expandindo a arrecadação do setor audiovisual; a junção da Secretaria de Cidadania Cultural e Secretaria da Identidade e Diversidade, agora **Secretaria da Cidadania e Diversidade Cultural** (2011) e a criação da **Secretaria da Economia Criativa** (2011), com o objetivo de pensar e implementar políticas públicas para o fomento do setor.

A opção por incluir a expressão *Economia Criativa* no título da nova Secretaria, revela o intento dessa gestão em articular cultura, economia e sociedade na formulação de suas políticas, incorporando diversos setores produtivos que partilham da capacidade de inovar, a partir dos saberes locais, agregando valores simbólicos a bens e serviços, e assegurando os direitos de propriedade intelectual. Para isso, exige-se uma revisão do papel do Estado frente ao setor cultural, carecendo um entendimento ampliado de “criatividade” e de suas implicações nas políticas públicas.

Tal proposta comporta não apenas uma redefinição do conceito de cultura, termo que se amplia ao ser trata como “todo um modo de vida”, como também traz em si uma nova concepção sobre o papel da cultura na sociedade brasileira, localizando-a no centro de um grande projeto de desenvolvimento para o país. Isso abre um novo horizonte de possibilidades e desafios para as políticas culturais, colocando em questão a própria razão de ser das instituições dedicadas à cultura. (Marchi, 2014, p. 195).

O pesquisador e acadêmico Leonardo de Marchi, em seu artigo **Análise do Plano da Secretaria da Economia Criativa e as transformações entre Estado e cultura no Brasil**²⁰, aponta o projeto *Creative Nation*, implementado pelo governo australiano, em 1990, como o precursor na associação entre políticas culturais e economia/indústria criativa. Suas reverberações darão origem à reformulação do Partido Trabalhista da Grã-Bretanha, na tentativa de criar uma agenda política de centro-esquerda que confrontasse com o partido conservador, estabelecido à época no poder. Essa nova acepção compreendia harmonizar a agenda social democrática ao neoliberalismo, “isso significa manter o compromisso com os princípios básicos das políticas sociais, porém, submetendo-os a lógica do mercado” (Hesmondhalgh, 2005, apud Marchi, 2014, p. 197). Com esse propósito, substitui-se o termo **indústrias culturais** por **indústrias criativas**, definindo-as como um conjunto de atividades que partilham da *criatividade* – estabelecida por habilidades e capacidades individuais – fortalecendo a geração de empregos e riquezas, e estabelecendo os direitos de propriedade intelectual. Na prática, foram incorporadas ocupações antes designadas ao comércio e/ou às indústrias, como as tecnologias da informação (produção de hardware e software, conteúdos para internet, jogos eletrônicos), mas também setores da comunicação (imprensa, rádio, televisão), de desenho (industrial, moda, designer) e culturais (teatro, música, pintura, dança, cinema, etc.). Dessa forma, as políticas públicas para a economia criativa, voltam-se para a produção dos bens e serviços, e não mais apenas para a distribuição e consumo.

O Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações 2011 a 2014 (MinC 2011), comandada pela Ministra Ana de Hollanda, indica em seu texto de apresentação sintonia com as discussões internacionais sobre o tema economia criativa e seu papel estratégico no desenvolvimento econômico-social,

²⁰ Publicado na Intercom: Revista Brasileira de Ciências e Comunicação (RBCC), no ano de 2014.

elencando a Conferência das Nações Unidas para o Comércio e o Desenvolvimento (UNCTAD), o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) e a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), como exemplos. De modo igual, destaca a condição do Brasil, como uma nação de imensa diversidade cultural, insumo da criatividade, porém, excluído da lista dos dez principais países produtores e exportadores de bens e serviços criativos. Com a proposta de transformar esse cenário é apresentada a nova Secretaria de Economia Criativa (SEC), ficando a cargo do MinC liderar a formulação, implementação e monitoramento das políticas públicas, almejando “um novo desenvolvimento fundado na inclusão social, na sustentabilidade, na inovação e, especialmente, na diversidade cultural brasileira” (MinC, 2011, p. 01).

Resgatando as ameaças sofridas na continuidade das políticas públicas antes implementadas, a gestão de Hollanda sofrerá inúmeras críticas por parte do setor artístico, como: impasses com a classe relacionados a temas como direitos autorais, culturas digitais, o Programa Cultura Viva e as políticas para as artes; a retirada do selo *Creative Commons* do site do MinC, entres outras, pontuando – de maneira representativa – a ruptura com as políticas anteriores. Após uma conturbada e controversa administração, a Ministra Ana de Hollanda deixa sua função pública, sendo substituída pela senadora Marta Suplicy, cuja posse se daria em setembro de 2012.

Quanto a nova (e breve) gestão, alguns importantes projetos originados no período Gil/Juca, finalmente serão aprovados pelo Congresso Nacional, como o Vale Cultura; a Proposta de Emenda à Constituição (PEC) nº 34 que vai criar o Sistema Nacional de Cultura (SNC) e a Lei 13.018 de 2014, que funda a Política Nacional de Cultura Viva.

Por outra, enfrentará a paralisação dos servidores do Ministério da Cultura e instituições vinculadas, como a Fundação Nacional de Artes (Funarte), o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), a Fundação Palmares e a Biblioteca Nacional. O pleito grevista tratava da correção salarial, da implementação da gratificação de qualificação, da racionalização de cargos e de uma maior participação na gestão do Ministério e nas políticas

públicas. Passados mais de trinta dias, sem acordo entre as partes e mediante uma decisão judicial, os servidores da Cultura voltam ao trabalho.

Após uma massiva pressão do setor, o ex-Ministro Juca Ferreira reassume o Ministério, em 2015, iniciando o segundo mandato de Dilma. No decorrer desse (ainda mais breve) período, é criada a **Secretaria de Educação e Formação Artística e Cultural**, substituindo a extinta Secretaria da Economia Criativa, com atuação voltada para projetos intersetoriais em curso, como o Mais Cultura nas escolas e universidades, e o Pronatec Cultura. Além de promover alguns encontros para o debate sobre as políticas culturais e reformulações dos mecanismos de fomento à cultura, bem como a elaboração de uma política de Estado para a música e o texto do decreto para o Marco Civil da Internet. Contudo, a gestão será interrompida pelo processo de *impeachment*_Golpe, que resultará no desligamento de Dilma Rouseff da Presidência da República, em 31 de agosto de 2016.

A crise generalizada (social, cultural, econômica e política) que o Brasil sofreu, resultado do projeto de tomada do poder pela direita, com o apoio dos meios midiáticos e dos agentes políticos-executivos-jurídicos, começa a ser arquitetado em 2015, quando movimentos conservadores passam a ocupar as mobilizações sociais²¹ – entre as lideranças articuladoras encontram-se Kim Patroca Kataguirí (Movimento Brasil Livre), Rogério Chequer (Vem pra Rua) e Carla Zambelli Salgado (Movimento contra a corrupção) – e, no mesmo ano, são protocolados 50 pedidos de *impeachment* na Câmara dos Deputados contra Dilma Rousseff. Em sua grande maioria, por se tratarem de peças infundadas e sem material comprobatório, as mesmas foram arquivadas, com exceção do pedido protocolado em setembro de 2016, pelo crime de responsabilidade, acolhido e admitido pelo plenário da Câmara e do Senado Federal.

O “crime” imputado contra a Presidenta da República tratava das chamadas “pedaladas fiscais”, termo popular que designa os atrasos nos repasses financeiros obrigatórios a bancos públicos para o pagamento de benefícios sociais, ferindo a Lei de Responsabilidade Fiscal. A defesa argumentou, à época, que as operações de crédito editadas pela presidência, não configuravam crime de responsabilidade e que

²¹ Iniciada em junho de 2013 pelo Movimento Passe Livre (MPL), milhares de estudantes vão às ruas de São Paulo, protestar contra o aumento de R\$0,20 na passagem dos ônibus. As reivindicações populares ganham um novo patamar, com a deflagração da operação Lava Jato pela Polícia Federal, em 2014, as investigações revelaram um grande esquema de corrupção envolvendo a Petrobras, políticos e grandes empreiteiras do país.

tais gastos autorizados não impactariam na realização da receita. Bem como, relatou a forma como se deu todo o processo – desde a acolhida na Câmara até os momentos derradeiros – com a articulação explícita entre os agentes políticos, o vice-presidente Temer e o então presidente da Câmara, Eduardo Cunha, configurando um Golpe (branco/parlamentar) de Estado.

- Tem que ter um impeachment
- Rapaz, a solução mais fácil era botar o Michel (Temer) ... É um acordo, botar o Michel, num grande acordo nacional”
- Com o Supremo, com tudo.
- Conversei com alguns Ministros do Supremo. Os caras dizem “ó, só tem condições de (inaudível) sem ela (Dilma). Enquanto ela estiver ali, a imprensa, os caras querem tirar ela, essa porra não vai para nunca”. Entendeu?²²

Seis anos após a destituição de Dilma Rousseff da Presidência da República, a 5ª Câmara de Coordenação e Revisão de Combate à Corrupção, homologou o arquivamento do inquérito civil, elucidando que “tanto o Tribunal de Contas da União quanto a Corregedoria do Ministério da Economia afastaram a possibilidade de responsabilização dos agentes públicos que concorreram para as pedaladas fiscais do ano de 2015, seja em virtude da constatação da boa-fé dos implicados, seja porquanto apenas procederam em conformidade com as práticas do Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão”²³.

Convergente aos estudos e publicações relativos à análise e entendimento de todo esse processo, entre os quais, o sociólogo e advogado Jessé Souza, que lança ainda em 2016, o livro **A radiografia do golpe: entenda como e por que você foi enganado**, no qual explicita a estrutura de dominação e controle social a partir do domínio ideológico, comandada pela elite dominante. A política do medo, instaurada por essa elite (do atraso) e disseminada pela classe média, com o apoio ostensivo dos meios de comunicação, será campo fértil para a ascensão do fascismo. Para

²² Em maio de 2016, vem a público o diálogo interceptado entre o senador Romero Jucá (PMDM RR), licenciado à época ao cargo de Ministro do Planejamento, e o empresário Sérgio Machado, da Transpetro.

²³ Fonte: <https://www.mpf.mp.br/atuacao-tematica/ccr5/noticias-1/noticias-combate-a-corrupcao> acessado em 12 de maio de 2023.

Souza, o Golpe é resultado da manipulação dos protestos – inicialmente municipais e posteriormente “federalizados”, no intuito de atingirem a Presidenta – com pautas populares (transporte público, segurança, saúde, educação) para uma pauta moralista contra a corrupção. “As manifestações de 2013, tomaram um rumo regido pela mídia, numa forma de clamor por mudança, mas que mudança? Veladamente, o discurso “Muda Brasil”, na verdade significava “muda de Governo Brasil”” (Souza, 2016, p. 94).

Como cidadão-brasileiro-artista-fazedor-de-cultura, opto e acredito, na tese defendida (e comprovada) do Golpe sofrido, não apenas por Dilma, mas ainda, pela (frágil) democracia brasileira. Dessa forma, ao descrever e/ou citar os fatos aqui narrados, utilizo a expressão **impeachment_Golpe**.

Retomando, ao assumir o posto de chefe do executivo, Michel Temer realiza uma reforma ministerial no Planalto – cujas discussões haviam sido iniciadas anteriormente à sua gestão interina – extinguindo nove ministérios, entre os quais, o Ministério da Cultura. A pasta seria fundida com a de Educação e ganharia status de Secretaria, tendo Mendonça Filho como Ministro. A notícia irá repercutir e mobilizará uma expressiva e contundente reação da classe artística, com a ocupação de diversos equipamentos culturais federais, em todo o país.

Professor e pesquisador em Sociologia e Políticas Públicas, Alexandre Barbalho, em seu artigo **Política Cultural em tempo de crise: o Ministério da Cultura no Governo Temer** (2018), apresenta como hipótese para a desistência da extinção do Ministério, o robustecimento organizacional do campo cultural, que “se encontra politizado pelo processo participativo implantado e fomentado pelo Ministério desde a gestão de Gilberto Gil” (Barbalho, 2018, p. 02). O recuo é anunciado e a pasta restituída por meio de Medida Provisória publicada no Diário Oficial da União, em 23 de maio de 2016, com o diplomata Marcelo Calero assumindo o Ministério.

Os efeitos surtidos dessa decisão não sanaram a ocupação dos espaços culturais públicos, pelo contrário, acirraram os ânimos da classe, culminando no movimento Fora Temer, avaliado como ilegítimo. Por outra, houve uma parcela que sinalizava a abertura ao diálogo, com o restabelecimento do Minc, sob a escusa de tornar a instrumentalização da promoção de políticas públicas em cultura e do seu papel econômico no desenvolvimento do país. Posição rebatida veementemente pelos integrantes do – agora autodenominado – Ocupa Minc, que por meio de nota pública

assegura sua posição de resistência e adjetiva como oportunista e corporativista, o movimento desses artistas, produtoras e entidades que optam por retomar os canais de comunicação com o Ministério.

Se na breve passagem de Calero ocorreu a desocupação dos prédios do Ministério, sinalizando um certo arrefecimento do movimento, isso não significa a complacência de parte considerável dos agentes culturais com a gestão do Minc, em especial após a saída de Calero, que era visto como alguém do campo, e a nomeação de Roberto Freire, uma indicação política. (Barbalho, 2018, p. 06)

O político e advogado Roberto Freire, cerca de seis meses após sua nomeação, deixa o Ministério e desvincula-se do governo Temer, acusado de corrupção e obstrução da justiça à época. De forma interina, o cineasta João Batista de Andrade, assume o cargo por dois meses, justificando seu desligamento frente ao anúncio do corte de 43% no orçamento do Minc e a consequente inviabilização do ministério para proposição de uma política cultural.

Em pouco mais de um ano, é anunciado o quarto nome para o cargo de Ministro da Cultura, Sérgio Sá Leitão, jornalista, cineasta, escritor e gestor público – outrora chefe de gabinete do então Ministro Gilberto Gil e secretário de Políticas Culturais do Minc – “tratava-se de um agente que reunia a capacidade de defesa do governo a partir do lugar institucional da cultura e de propor uma política cultural adequada à política governamental” (Barbalho, 2018, p. 13).

Estruturado em cinco pilares, o plano de ação do novo ministro atuaria nas frentes: 1. Redução de custos e aumento de receitas; 2. Conjunto de reformas, entre as quais, a reformulação da Lei Rouanet e do modelo de gestão dos equipamentos culturais federativos, partilhando com organizações sociais e a iniciativa privada a administração dos mesmos; 3. Entrega de programas em execução pelo Ministério e por suas vinculadas; 4. Construção do plano de diretrizes e metas para o setor cultural; 5. Economia da Cultura, prevalecendo o entendimento que as atividades culturais-criativas, possuem valor simbólico-econômico.

Em 2017 é anunciada a nova Instrução Normativa (IN) da Lei de Incentivo à Cultura, com a redução do número de artigos – passando dos 136 para 73 – na

tentativa de desburocratizar, flexibilizar e atrair empresas patrocinadoras. Para isso, é previsto o aumento do teto de aportes de patrocínio, bem como o aumento no valor dos ingressos de projetos patrocinados pela Lei, para até R\$250,00 (duzentos e cinquenta reais).

O movimento de reestruturação organizacional do Minc se dará em 2018, quando ocorrem demissões de secretários e a fusão de algumas secretarias, a exemplo da Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural unificada junto à Secretaria de Articulação e Desenvolvimento Institucional, com o objetivo de expandir a eficiência e a eficácia da instituição. Também será criada a **Secretaria de Direitos Autorais e Propriedade Intelectual**, e a Secretaria da Economia da Cultura²⁴ passará a ser denominada **Secretaria da Economia Criativa**.

Persistindo como um dos maiores obstáculos ao Ministério da Cultura, o baixo orçamento atua diretamente nas condições para a viabilização das demandas da pasta, cujo pleito para ratificação desse quadro – apresentado em 2003 ao Congresso Nacional, ainda em trâmite – prevê o repasse de 2% do orçamento federal, 1,5% dos orçamentos dos estados e do Distrito Federal e 1% dos orçamentos dos municípios, denominada PEC 150. Todavia, frente ao contexto da política de cortes de gastos, foi aprovada a PEC 241/2016, que determina o congelamento do orçamento federal por vinte anos, não garantindo à Cultura um piso orçamentário mínimo em investimento, como ocorre em setores como da Saúde e Educação.

No dia 02 de setembro de 2018, o Museu Nacional da Universidade do Rio de Janeiro (UFRJ) é atingido por um incêndio de grandes proporções, destruindo um dos maiores acervos de história natural e antropologia da América Latina, “documentos, livros e coleções desapareceram; salas de aula, arquivos e laboratórios viraram cinzas”²⁵ (Museu Nacional, 2018)

Essas chamadas são símbolo do descaso de uma nação com a ciência, educação e cultura – uma política tacanha, de barganha do poder, por aqueles que deveriam zelar por nossa Memória – e presságio, de um país que seguirá consumido pelo fogo, alastrado pelo Instituto Butantã (2010), o Memorial da América Latina, o Museu de

²⁴ A transformação da Secretaria da Economia Criativa, criada na gestão Ana de Hollanda, em Secretaria da Economia da Cultura, ocorreu durante o curto período em que Marcelo Calero esteve à frente do Ministério.

²⁵ Fonte: https://www.museunacional.ufrj.br/see/o_incendio_de_2018.html acessado em 12 de maio de 2023.

Ciências da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUCMG) (2013), o Centro de Artes e Artesanato do Liceu (2014), o Museu da Língua Portuguesa (2015), o Museu de História Natural da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) (2020) e pela Cinemateca Brasileira (2016 e 2021), esbraseando a alma cultural e histórica do Brasil. Uma paisagem devastadora, de corpos moribundos que vagam sem rumo pelas ruínas de uma democracia agonizante.

Eleito Presidente da República, numa campanha marcada pela disseminação de *fakes news* como estratégia eleitoral, sem programa de governo, Jair Bolsonaro assume o posto de chefe do executivo, em 01 de janeiro de 2019. As **tristes tradições** elencadas por Rubim serão retomadas, em especial o autoritarismo, marca desse (des)governo, que extingue o Ministério da Cultura – rebaixado a Secretaria Especial – e inicia um amplo projeto de desmonte, desqualificação, perseguição, censura e violência contra a cultura e a classe artística-trabalhadora do país, entre os quais: impedimento de veiculação da campanha do Banco do Brasil, com foco na diversidade e negritude; corte de 43% da Ancine; suspensão do Edital que selecionou séries sobre diversidade de gênero e sexualidade para as TVs públicas; publicação da Instrução Normativa nº 01/2019 que “altera” o nome da antiga Lei Rouanet para Lei Federal de Incentivo à Cultura e limita os aportes de patrocínio por projeto de R\$60 milhões para R\$1 milhão, e teto de R\$10 milhões anuais para proponentes com até 16 projetos ativos; registro de ao menos 211 casos de censura contra o setor cultural, conforme aponta o relatório apresentado pelo Movimento Brasileiro Integrado pela Liberdade de Expressão Artística (MOBILE²⁶), a exemplo da proibição do Especial de Natal do Porta dos Fundos de 2019, pedido da comunidade cristã acatado pelo Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro / destruição do tapete de serragem em homenagem a ex-vereadora Marielle Franco pela Guarda Municipal de Ouro Preto (MG) / proibição pela Secretaria Especial da Cultura da obrigatoriedade de apresentação do Comprovante de Vacinação contra Covid 19 dos projetos financiados com recursos da Lei Rouanet / afastamento do então presidente da Fundação Palmares, Sérgio Camargo, pelo Ministério Público, sob a acusação de assédio moral, perseguição ideológica e discriminação dos funcionários da entidade / Mural grafitado com rosto de Nelson Mandela apagado de escola no Distrito Federal a pedido da Polícia Militar / por meio

²⁶ Fonte: <https://movimentomobile.org.br/mapa-da-censura> acessado em 10 de maio de 2023.

de portaria, o Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais (Inep), nomeia uma comissão para realizar a análise ideológica das questões do Exame Nacional do Ensino Médio (Enem), entres essas, consistem a utilização de canções de Madonna e Chico Buarque, poemas de Ferreira Gullar e Paulo Leminski e charges de Laerte e da personagem Mafalda / sob a alegação de não aderirem aos “princípios da gestão cultural” e as “problemáticas contemporâneas” duas obras são substituídas da exposição **Isso não é arte** do Espaço Cultural Correios de Niterói (RJ) / Secretaria de Cultura de Caxias do Sul (RS) altera a obra **Desterro** da artista Nil Kremer, sem autorização, por seu conteúdo político / Governo Federal nomeia pessoas a técnicas para superintendências do Iphan, inclusive através de sorteio / Extinção do Conselho Deliberativo da Fundação Joaquim Nabuco / Prefeitura de Guarulhos (SP) censura exposição fotográfica feminina por crítica a Bolsonaro / Ancine retira cartazes de filmes brasileiros das paredes de sua sede / TV Brasil censura o vídeo clipe da música **O real resiste** de Arnaldo Antunes, que critica milicianos e terraplanistas / Secretário da Cultura afirma em discurso na Unesco que arte brasileira favoreceu projeto de esquerda / Caixa Econômica Federal (CEF) cria novas regras para a avalizar projetos culturais e passa a investigar o posicionamento político dos artistas / Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro, cancela a temporada da peça **Caranguejo Overdrive** / Itamaraty pede a retirada do filme **Chico: Artista Brasileiro** do 8º Festival Internacional de Cinema do Brasil, ocorrido em Montevidéu – Uruguai / Caixa Cultural cancela eventos com temática LGBTQI+ e democracia / Ministério da Educação (MEC) altera edital de livros didáticos e retira compromisso com a não violência contra as mulheres e com a diversidade étnica e cultural do país / Fundação Palmares exonera Diretor e Chefes do Centro de Pesquisa / Ministério Público do Estado do Paraná move ação contra a apresentação da performance **DNA de DAN**, do artista Maikon K, acusando-o de “espetáculo obscuro” e “atentado ao pudor” / Portaria extingue órgãos colegiados e centraliza poderes no presidente da Fundação Palmares / Fundação Palmares censura biografias sobre lideranças negras em seu portal / Governo Federal não autoriza o recebimento do patrocínio de mais de 200 projetos culturais já aprovados pela Lei de Incentivo e com os valores arrecadados junto a iniciativa privada / Ancine nomeia Capitão de Mar e Guerra, Alex Braga, para Diretoria Colegiada / Ministério do Turismo nomeia a blogueira, Monique Aguiar, para a Coordenação de projetos especiais da Fundação Nacional das Artes (Funarte) /

Ministério do Turismo nomeia dentista, Edianne de Abreu, para o cargo de coordenadora geral do Centro Técnico do Audiovisual (CTAv) / Ancine paralisa a análise de projetos passados e não lança Editais em 2019 e 2020 / Ancine cancela regulamento geral do Programa de Desenvolvimento Audiovisual / Secretário da Cultura, Mario Frias, determina o controle de postagens de redes sociais os órgãos da Secretaria / União abandona a administração da Cinemateca e é processada pelo Ministério Público / Governo de São Paulo censura livros de projeto em presídios / Governo de Rondônia determina recolhimento de livros com conteúdo “inadequado” aos jovens em bibliotecas escolares, entre eles, **Memórias póstumas de Brás Cubas**, de Machado de Assis e **Macunaíma**, de Mário de Andrade / Secretário de Cultura, Roberto Alvim, lança vídeo em que divulga o Prêmio Nacional das Artes utilizando-se de referências nazistas; estão entre os atos de cerceamento praticados pelo (des)governo federal – e também estaduais e municipais – entre os anos de 2019 e 2022.

Essas ações, ilustram a não política em cultura e o descaso com o tema – até mesmo em sua perspectiva meramente econômica – por outro lado, escancaram um “projeto político” obscurantista, onde o aparelhamento dos órgãos de cultura, as ideias e discursos ideológicos-sexistas-fascistas, ramificam-se por toda estrutura organizacional. Os ataques aos preceitos institucionais e aos artistas-trabalhadores-da-cultura, os cortes de orçamento, as trocas frequentes de dirigentes/desmante do corpo técnico de órgãos e setores, as mudanças legislativas, se tornaram frequentes. A doutrina empenhada no comando da política nacional irá figurar os valores moralistas-conservadores (que defendem a tradicional família brasileira, o patriotismo, a fé cristã, o anticomunismo, a meritocracia, o combate à violência – facilitando o acesso às armas pela população, como política de segurança –, a negação aos programas voltados às minorias), engajados ao neoliberalismo, como visto, conjectura o Estado mínimo em vantagem à livre iniciativa e livre concorrência.

Desde a criação da **Secretaria Especial da Cultura** (Secult), inicialmente vinculada ao Ministério da Cidadania e logo após transferida para o Ministério do Turismo, já ocuparam o cargo de Secretário, Henrique Pires, que deixa a função em agosto de 2019, após acusar o (des)governo de censurar um edital ligado a temática LGBTQI+, seguido de José Paulo Martins, interino, e Ricardo Braga, ambos com breves passagens. Em novembro de 2019, o dramaturgo e diretor teatral, Roberto

Alvim, então diretor do Centro de Artes Cênicas da Funarte, é promovido ao comando da Secretaria, será em sua gestão a indicação e nomeação de Sérgio Camargo à presidência da Fundação Cultural Palmares, cujo discurso denomina como “escória maldita” o movimento negro. Após utilizar-se de falas nazistas num teatralizado pronunciamento, Alvim é destituído do cargo. Entra em cena a atriz Regina Duarte, nomeada em 04 de março de 2020. Sem implementar políticas para o setor, permanecerá na função pouco mais de três meses, afastada após minimizar a ditadura brasileira em entrevista concedida/interrompida à *Cable News Network* (CNN) e transferida para a direção da Cinemateca Brasileira, em São Paulo, cargo este que nunca existiu. Chega a vez do ator Mário Frias, o mais longevo a ocupar o cargo de Secretário de Cultura, entre junho de 2019 e março de 2022. Neste entremeio será acusado de circular armado pelas instalações da Secretaria, posição publicamente assumida favorável ao armamento da população, haja vista o incentivo pelo chefe da Lei Rouanet à época, André Porciúncula, para utilização do Mecenato em produtos audiovisuais e eventos pró-armas. Frias e Porciúncula se desligam do governo para concorrer às eleições de outubro de 2022. Quem assumirá o posto da Secretaria, em março de 2022, será Hélio Ferraz, que fora Diretor do Departamento de Políticas Audiovisuais da Secretaria Nacional do Audiovisual e Secretário Adjunto da Secretaria Especial da Cultura. Não eleito ao cargo de Deputado Federal (Partido Liberal - PL) nas eleições, André Porciúncula assumirá o cargo de comando da Secretaria, durante o último mês do (des)governo, entre os dias 07 e 31 de dezembro.

Subdividida em outras seis secretarias – Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura (Sefic), Secretaria da Economia Criativa (SEC), Secretaria da Diversidade Cultural (SDC), Secretaria de Direitos Autorais e Propriedade Intelectual (SDAPI), Secretaria do Audiovisual (SAV) e Secretaria de Difusão e Infraestrutura Cultural (Seinfra) – o corpo organizacional da Cultura vinculada ao Turismo, contará com três autarquias – Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), Agência Nacional do Cinema – e quatro fundações – Fundação Nacional de Artes (Funarte), Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), Fundação Cultural Palmares (FCP) e Fundação Biblioteca Nacional (FBN).

Em 11 de março de 2020, é decretado pela Organização Mundial da Saúde (OMS), estado de pandemia pelo Coronavírus (COVID19²⁷), agravando substancialmente a sobrevivência de milhares de artistas-produtores-fazedores-de-cultura do país. No período mais severo do confinamento, imposto por estados e municípios como medida para preservar as vidas humanas e conter a pandemia, houve a completa paralização das atividades artísticas: museus, teatros, casas de espetáculos, cinemas, bibliotecas, centros culturais e demais espaços de cultura, fecharam suas portas.

Como providência para mitigar os impactos econômicos e sociais causados pela restrição e/ou impossibilidade do exercício da função e do crescente desemprego de inúmeros brasileiros, a Lei nº 13.982/2020 (apresentada pelo Congresso) é sancionada em 15 de maio de 2020, criando o Auxílio Emergencial no valor de R\$600,00 por um período de três meses, postergados por mais quatro parcelas entre R\$175,00 e R\$375,00 em 2021 e benefício de R\$400,00 em 2022, já com o nome de Auxílio Brasil. O programa, entre outras exigências, é direcionado a brasileiros e brasileiras sem emprego formal, com renda familiar per capita de até meio salário ou mensal total de até três salários mínimos. A tentativa dos parlamentares em incluir artistas-fazedores-de-cultura no texto da Lei, é vetada pelo Presidente da República, assim como pescadores, assentados, agricultores familiares, taxistas e motoristas de aplicativos. Somente em 22 de abril é publicado pelo (des)governo Federal, a IN nº 05/2020 (Instrução Normativa), que determina em caráter de excepcionalidade, motivado pela Covid19, a flexibilização de algumas regras no processo de captação, execução e prestação de contas, dos projetos aprovados pela Lei Federal de Incentivo à Cultura. Medida inócua frente ao cenário já ausente de políticas em cultura e agora acirrado pela pandemia.

Resultado de uma mobilização do setor cultural, ocorrida de forma inédita, em articulação com representantes do Congresso Nacional, é estabelecida a Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020, popularmente conhecida como Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc (LAB), em homenagem ao escritor e compositor vítima da Covid19,

²⁷ “Em 31 de dezembro de 2019, a OMS foi alertada sobre o quadro de inúmeros casos de pneumonia na cidade de Wuhan, província de Hubei, na República Popular da China. Tratava-se de uma nova cepa (tipo) de coronavírus que não havia sido identificada antes em seres humanos.” (Organização Pan Americana de Saúde – OPAS)
Fonte: <https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19> acessado em 15 de maio de 2023.

que prevê a distribuição de R\$3 bilhões. Destes, 50% são destinados aos estados e ao Distrito Federal (sendo 20% repassados segundo os critérios do Fundo de Participação dos Estados (FPE) e 80% em acordo com a proporcionalidade da população local), os demais 50% vão para os municípios e o Distrito Federal. É papel dos Estados, Municípios e Distrito Federal a organização de editais, programas, prêmios, entre outras propositivas, para o repasse dos recursos. A Lei, organiza-se em três linhas de atuação, endereçadas aos artistas, equipamentos culturais e fomento das atividades artísticas, sendo: Linha 1. Auxílio Emergencial, Linha 2. Subsídio a Espaços Artísticos e Culturais, Linha 3. Editais, Chamamentos Públicos e Prêmios.

Sucessivamente, após veto presidencial e derrubada pelo Congresso Nacional, são promulgadas a Lei Complementar 195/2022 (batizada como Lei Paulo Gustavo) e a Lei 14.399/2022 (denominada Lei Aldir Blanc 2), assegurando a descentralização de recursos substanciais para o setor cultural, solidificando o Sistema Nacional de Cultura (SNC) e fomentando a cadeia produtiva. A primeira faz referência à continuidade da LAB, com repasse único e prazo para execução (prorrogados até 31 de dezembro de 2023 pelo Supremo Tribunal Federal, mediante a inoperância do (des)governo em efetivar as medidas para o cumprimento da mesma), no que se refere à LAB2, de cunho plurianual, são garantidos os repasses de um total de R\$15 bilhões, sendo R\$3 bilhões pelo período de cinco anos, com execução a partir de agosto de 2023.

Encerro este triste capítulo da nossa história, citando trecho da obra **O fim do Ministério da Cultura: reflexões sobre as políticas públicas culturais na era pós-Minc** (2022), de Rafael Moreira e Lincoln Spada, cujo volume apresenta uma série de dez entrevistas, realizadas no ano de 2021, com artistas, produtores e gestores culturais, professores e o ex-Ministro Juca Ferreira. “Independentemente de quando o governo Bolsonaro findar, sua gestão já deixou sua marca no segmento cultural e é avaliada por artistas e gestores culturais como a pior desde a criação do Ministério”.

Capítulo 02. Lei Rouanet – criação, reflexos e problemáticas

É fato que a criação da Lei de Incentivo à Cultura e, por consequência, do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), foram conquistas resultantes de uma mobilização da sociedade civil organizada – em especial do meio cultural – mas, também refletem o momento de abertura comercial e transformação das políticas públicas pelas quais o país passava à época, somado aos esforços e olhares dos agentes públicos, sobre a importância da estruturação de um corpo organizacional, com programas, editais e legislações que certificassem e propiciassem o desenvolvimento pleno da Cultura no Brasil, garantindo a captação e distribuição de recursos para o estímulo da produção, difusão e acesso aos bens culturais, assim como, a preservação dos patrimônios materiais e imateriais. Vale lembrar que a Constituição de 1988, embora dedique dois artigos à promoção, preservação e fruição dos bens culturais, não previa mecanismos tão amplos para o incentivo, o que foi sanado com a criação do Programa. Contudo, apesar dos avanços consideráveis provindos desde então, existem fragilidades na aplicação da Lei e no próprio funcionamento do PRONAC, que persistem como obstruidores do potencial desses mecanismos.

Nas próximas páginas, apresentarei o funcionamento do Programa: sua composição, ordenamentos e propositivas, assim como, as conquistas sociais provindas desde sua regulamentação. Por fim, discorrerei sobre as problemáticas identificadas na sua aplicação.

2.1 Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac)

Foi por meio da Lei 8.313, de 23 de dezembro de 1991 – popularmente conhecida como Lei Rouanet – que se instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura, estabelecendo diretrizes para a utilização de recursos na condução das políticas públicas pelo Governo Federal. Como destacado na introdução, ela restabelece os princípios da Lei Sarney, ampliando sua abrangência e aprimorando seus processos com maior controle e rigor formal. Regulamentado pelo decreto-lei 1.494, de 17 de maio de 1995, o Pronac tem como finalidade a captação e distribuição dos aportes financeiros ao setor cultural. Em outras palavras, o Programa Nacional de Apoio à Cultura foi constituído como parte da Lei de Incentivo à Cultura e estabelece uma estrutura para regulamentação e administração dos projetos culturais incentivados.

Dentre os objetivos listados no artigo primeiro, estão: 1. Facilitar o livre acesso ao exercício dos direitos culturais; 2. Promover a regionalização da produção cultural, com valorização de recursos humanos e conteúdos locais; 3. Apoiar, valorizar e difundir o conjunto das manifestações e seus respectivos criadores; 4. Proteger as expressões dos grupos formadores da sociedade brasileira; 5. Salvar a sobrevivência dos modos de criar fazer e viver da sociedade brasileira; 6. Preservar os bens materiais e imateriais do patrimônio cultural e histórico; 7. Desenvolver a consciência internacional e o respeito aos valores culturais de outros povos ou nações; 8. Estimular a produção e difusão de bens culturais de valor universal; 9. Priorizar o produto cultural originário do país.

Para tanto, o Programa constitui-se de três formas de financiamento: o **Fundo Nacional de Cultura (FNC)**, cujo montante é provindo principalmente de recursos do Tesouro Nacional²⁸, doações e legados, subvenções e auxílios de qualquer natureza,

²⁸Em 1992, houve a inclusão de previsão orçamentária de recursos do Tesouro Nacional, permitindo que parte do orçamento do imposto fosse utilizado como incentivo fiscal para investimentos em cultura, ou seja, o Estado abre mão de uma parcela da arrecadação do Imposto de Renda devido por pessoas físicas e jurídicas para o investimento em projetos culturais, na forma de patrocínio, doação ou, contribuição ao Fundo Nacional de Cultura (FNC), com a possibilidade de abatimento no IR do contribuinte investidor, desde que optante pelo Lucro Real, no caso de Empresas.

saldos de projetos não executados e 3% da arrecadação bruta dos concursos de prognósticos e loterias federais e similares; o **Fundo de Investimento Cultural e Artístico** (Ficart), de captação junto ao mercado, voltado para projetos de alta visibilidade econômica e midiática, no qual há previsão de lucro para o patrocinador; e o Mecenato – **Lei de Incentivo à Cultura** (Lic), através da renúncia fiscal de pessoas físicas e jurídicas, de natureza cultural.

A **Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura** (Sefic), é responsável por formular as diretrizes e divulgar os critérios de alocação e uso dos mecanismos de fomento e incentivo à cultura e do Fundo Nacional da Cultura, junto a outras esferas do Ministério. É também de sua competência, desenvolver, propor e executar mecanismos de fomento e incentivo para programas e projetos culturais, além de planejar, coordenar e supervisionar a operacionalização do Pronac. Com o intuito de maior proficuidade nos resultados, inicia em 2010, uma ampla revisão do fluxo processual de suas atividades – objetivando a modernização na condução do Pronac – desenvolvidas durante as gestões dos ministros Juca Ferreira (2010), Ana de Hollanda (2011 - 2012) e Marta Suplicy (2012 – 2014).

Essa revisão promoveu a implantação de uma estrutura matricial bastante complexa, na qual se valorizavam processos e não atividades estanques. A partir dessa estratégia de gestão inicialmente informal, ainda em 2011, houve ganhos significativos em relação à aproximação com a sociedade. (Menezes, 2016, p. 28)

A proximidade alcançada, em especial de proponentes e investidores – agentes dessa engrenagem – foi conquistada no decorrer de uma série de 79 encontros realizados pela Sefic em todo o Brasil, entre 2010 e 2013, onde foram ofertados mecanismos inovadores de suporte e apoio para o funcionamento da Lei Rouanet e do Fundo Nacional de Cultura, além da busca por uma gestão em direção e consonante às necessidades apontadas pelos agentes culturais. Neste sentido, foram implementadas, a partir de 2010, uma série de ações estruturantes, entre as quais: a criação de um grupo de gestão e implementação de metodologia permanente de avaliação do Pronac, bem como a criação de uma coordenação de planejamento interno para identificar fragilidades nos processos e a proposição de correções; o

estabelecimento de metodologia para a análise de projetos culturais em todas as etapas, admissão – execução – prestação de contas, por meio de um banco de pareceristas capacitados e de pesquisas no mercado cultural dos valores de serviços e mão de obra especializados; implementação e planejamento de visita “in loco” durante a execução dos projetos; aprimoramento na composição e papel da **Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (Cnic)**²⁹, tornando-a um fórum nacional de debates para avaliação dos projetos culturais apresentados ao Pronac, propiciando reuniões ordinárias itinerantes, elaboração de súmulas administrativas, visitas técnicas a projetos incentivados ou passíveis de incentivo, assim como uma aproximação com setores culturais locais; publicação no Diário Oficial da União (DOU), em dezembro de 2011, do novo Regimento Interno da Comissão do Fundo Nacional da Cultura (CFCN), com o lançamento dos processos seletivos, bem como o aprimoramento dos critérios de análise dos projetos culturais com recursos do FNC; gestão do Programa de Intercâmbio e Difusão Cultural, através de processo seletivo para promoção e intercâmbio da cultura brasileira, e do Programa de Capacitação em Projetos Culturais, realizado em parceria com a Fundação Getúlio Vargas, Serviço Social da Indústria (Sesi), Instituto Itaú Cultural e Secretaria de Políticas Culturais (SPC), agregando num segundo momento o Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (Senac) e a Secretaria de Economia Criativa (SEC); elaboração, publicação e constante atualização das normas e procedimentos relacionados ao mecanismo de incentivos fiscais do Pronac, por meio das Instruções Normativas, atualizadas anualmente; estudo para criação de um programa objetivando a descentralização e melhor distribuição dos recursos, especialmente para as regiões Norte e Nordeste, entre outras.

Vale lembrar que a **Secretaria de Financiamento e Incentivo à Cultura (Sefic)**, foi oficialmente estabelecida em 31 de maio de 2012 pelo Decreto 7.743, e somente validada em 30 de abril de 2013, por meio da Portaria n. 40, que aprovou a nova estrutura regimental do Ministério da Cultura, cujo Anexo IX, legitima o Regimento Interno da Sefic, que passa a concentrar sua atenção nos processos e não mais nas atividades isoladas. Para isso, são implementadas duas Diretorias: uma

²⁹ “A CNIC, cuja primeira formação foi instituída pela Lei 8.313/1991, em seu Art. 32, é um órgão colegiado de assessoramento, integrante da estrutura do Ministério da Cultura, que tem como função primordial analisar e oferecer pareceres para subsidiar decisões relativas à aprovação dos projetos culturais que se candidatam à captação de recursos de renúncia fiscal por meio da Lei Rouanet.” (Menezes, 2016, p. 31 – 32).

gerencia os mecanismos responsáveis pelo funcionamento de todo o sistema e suas exigências legais, enquanto a outra, oferece suporte tecnológico para melhor gestão e desempenho dos mecanismos de financiamento.

As etapas do Pronac, apresentadas no site do Governo Federal³⁰ e reproduzidas na Figura 01, são:

Figura 01: Fluxograma do Incentivo Cultural



Fonte: Governo Federal

1. O proponente envia a proposta cultural ao Ministério da Cultura, via internet, em formulário próprio.
2. O projeto é analisado formal e tecnicamente pelas instituições vinculadas ao Ministério da Cultura, em suas áreas específicas, e submetido à Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (Cnic), para apreciação.
3. Caso o projeto seja aprovado, a portaria que autoriza a captação de recursos incentivados habilitando seu proponente a obter patrocínios ou doações, de acordo com a Lei de Incentivo à Cultura, é publicada no Diário Oficial da União (DOU).
4. Obtendo recursos suficientes o projeto entra em execução que é acompanhada pelo MinC, por meio das unidades vinculadas.

³⁰ <https://www.gov.br/iphan/pt-br/aceso-a-informacao/acoes-e-programas/programas/programa-nacional-de-apoio-a-cultura-pronac>, acessado em 10/08/23.

5. Ao final, o proponente presta contas do seu projeto cultural ao patrocinador e ao MinC.

Para isso, a seção I do decreto, estabelece condicionantes na inscrição de projetos culturais, como: respeito aos princípios da Constituição, em especial os artigos 215 e 216; dados cadastrais do proponente; justificativa, objetivos, prazos, estratégias de ação, metas qualitativas e quantitativas, planilhas de custos e cronograma físico financeiro. Esse processo será detalhado adiante.

Henilton Menezes, em sua obra **A Lei Rouanet Muito Além dos (F)atos** (2016), menciona a confusão relacionada ao mecenato com a própria Lei Rouanet, que estabelece a estrutura do Pronac por três mecanismos distintos (FNC, Ficart e o Incentivo a Projetos Culturais – popularmente conhecido como mecenato):

Quando a Lei Rouanet é citada em qualquer situação, seja em matérias jornalísticas, ou pelo próprio Ministério da Cultura, ou até mesmo pelos patrocinadores e proponentes, operadores do segmento cultural, quase sempre se faz referência ao Incentivo a Projetos Culturais, esquecendo os outros dois mecanismos criados. Na Lei, cada um desses mecanismos tem suas próprias características e finalidades, as quais se complementariam no conjunto. (Menezes, 2016, p. 31)

O incentivo fiscal é uma das ferramentas utilizadas para promover o desenvolvimento de setores específicos da economia, como a cultura. Ele funciona como um mecanismo indireto de apoio, fornecendo benefícios fiscais (isenções ou reduções de impostos), para empresas ou indivíduos que investem nesses setores. O principal objetivo é estimular o crescimento dessas atividades econômicas, favorecer o mercado cultural e gerar impactos positivos, sociais e econômicos. Para a economia criativa, é peça fundamental, responsável pela produção de filmes, teatro, música, literatura, entre outros. Dessa maneira, não institui em suas premissas definir o que é cultura, tampouco julgar seu mérito ou juízo de valor, diferentemente de um prêmio. Ao contrário, ela permite o planejamento estratégico do desenvolvimento cultural do país, garantindo o direito à plena liberdade de expressão em suas mais diversas formas de manifestações artísticas. Além disso, atrai empresas – por meio de desconto, isenção ou abatimento de tributos – a patrocinar projetos culturais, ou seja,

a renúncia do Estado sob parte da arrecadação do imposto estimula as empresas, por esta razão é chamada de **mecenato**.

Esses incentivos têm como base o Artigo 170 da Constituição Brasileira, que menciona a necessidade de fomentar o desenvolvimento de determinado setor ou atividade econômica, prevendo o lucro e a livre iniciativa, garantindo o desenvolvimento social e econômico do país. Ao proporcionar benefícios fiscais para o setor cultural, o governo busca alavancar o crescimento desse segmento, aumentar o mercado de trabalho na área cultural, criar empregos, gerar renda e, como resultado, aumentar a receita tributária, uma vez que as atividades culturais contribuem para a arrecadação de impostos.

Dessa forma, o incentivo fiscal no setor cultural, propicia o desenvolvimento cultural e econômico do país, beneficiando tanto os agentes culturais quanto o governo e a sociedade como um todo.

O principal propósito do Fundo Nacional de Cultura (FNC) é direcionar recursos diretamente para iniciativas culturais, aprimorando as políticas públicas em cultura através de acordos, subsídios, concursos e prêmios, em conformidade com os princípios do Artigo 4º da legislação. Sua missão abarca incentivar a distribuição equitativa dos recursos em todo o território nacional, enaltecendo e validando a diversidade e inventividade cultural do Brasil, ao mesmo tempo em que contribui para salvaguardar e proteger o patrimônio artístico e cultural. Sobretudo, voltar seu olhar favorecendo iniciativas que atendam às demandas da produção cultural e aos anseios da comunidade, priorizando projetos que possuam escassos recursos e oportunidades para sua realização.

Resumindo, o mecenato busca impulsionar o mercado cultural, enquanto o fundo tem como propósito financiar iniciativas que combatam as disparidades culturais. Assim, os montantes autorizados para incentivos fiscais não concorrem com os recursos designados pelo FNC, já que possuem finalidades e verbas distintas. Ou seja, para além do mecenato, existem outras fontes de recursos para os projetos culturais, o próprio Ministério da Cultura através das instituições vinculadas (Fundação Biblioteca Nacional, Fundação Casa de Rui Barbosa, Fundação Cultural Palmares, Fundação Nacional de Artes, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional),

assim como empresas estatais e privadas (Petrobras, CEF, Banco do Brasil, Vale, Itaú), possuem programas, editais e chamamentos públicos de financiamento.

Neste sentido, vale destacar os Projetos **Pixinguinha** e **Mambembão**, criados no ano de fundação da Funarte, 1977, que percorriam o Brasil levando uma série de shows a preços populares, com diferentes gerações de músicos (consagrados e novos talentos) e espetáculos de todas as regiões do país, especialmente montagens que se destacaram em suas cidades de origem, fora do eixo Rio – São Paulo, na região sudeste. Posteriormente foram implementados o **Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz** e **Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna**, em 2006, que distribuiu R\$12,4 milhões por todas as regiões do país, assim como, o **Prêmio Funarte Carequinha** de Estímulo ao Circo, cujo montante de R\$2,7 milhões de reais contemplou 103 propostas, e o **Prêmio Marcantonio Vilaça**, com investimento de R\$900 mil reais para fomento de 37 projetos das Artes Visuais, ambos criados em 2009.

Da mesma forma, o **Programa Petrobras Distribuidora de Cultura**, desde 2009, realiza uma seleção pública de espetáculos teatrais não inéditos para circulação pelo país, além de atividades formativas e de intercâmbio com grupos de teatros locais. Já foram contemplados mais de 300 espetáculos, com grupos das 16 unidades federativas e atividades em 110 municípios, distribuídos por todas as regiões do país.

Em 2023, o Ministério da Cultura e a Fundação Nacional de Artes, lançaram uma série de programas para a **Política Nacional das Artes**, orientada em cinco eixos: criação e acesso; difusão nacional e internacional; memória e pesquisa; formação e reflexão; além da reestruturação da Fundação e de suas iniciativas.

Com investimento total superior a R\$100 milhões, foram publicados os Editais: **Funarte Retomada** (Seleção de projetos em Artes Visuais, Teatro, Dança, Música e Circo), **Bolsa Funarte de Mobilidade Artística** (Circulação das artes brasileiras e ações de formação e intercâmbio artístico); **Prêmio Funarte de Mestras e Mestres das Artes** (Reconhecimento e valorização de agentes culturais com 60 anos ou mais, que detenha notório conhecimento e produção artística há pelo menos dez anos); **Prêmio Funarte de Apoio a Ações Continuadas** (Divididas em três modalidades – Eventos Artísticos Calendarizados, Grupos e Coletivos Artísticos, Espaços Artísticos – essa linha pretende contemplar propostas de manutenção de Festivais, Mostras,

Grupos e Coletivos, Espaços Culturais, entre outros) e **Prêmio Funarte XXV Bienal de Música Brasileira Contemporânea** (Difusão e popularização da Música de Concerto brasileira). Na ocasião também foi lançado o **Programa Funarte Aberta**, com a seleção de propostas artísticas para ocupação dos Espaços Culturais da Funarte em SP, RJ e MG.

Nas próximas páginas, apresentarei cada um dos mecanismos que formam o Programa Nacional de Cultura (Pronac): Fundo Nacional de Cultura (FNC), Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart), e a Lei de Incentivo (LIC).

2.1.1 Fundo Nacional da Cultura (FNC)

O Fundo de Promoção Cultural (FPC) foi originado em 1986, pela Lei 7.505 (Lei Sarney), como parte de um esforço do governo brasileiro em promover o desenvolvimento cultural no país. Sua criação precede a Lei Rouanet, que institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura, em 1991, e na ocasião restabelece seus princípios, assim como altera sua denominação para Fundo Nacional da Cultura. Em minhas leituras sobre o tema, encontrei no artigo assinado por Fabíola Bezerra de Castro Alves Brasil – **O Fundo Nacional da Cultura como instrumento público de financiamento cultural**³¹ – uma observação pertinente (geralmente ignorada) sobre a nova terminologia do FNC, que em alguma medida esclarece sua natureza e propósito de forma precisa: ao utilizar a contração “da” em vez da preposição “de”, a Lei nº 8.313/91 deixa claro que o Fundo Nacional da Cultura não é constituído pela cultura em si, mas sim um instrumento público criado com o objetivo de fomentar a cultura. Essa distinção na nomenclatura pode parecer sutil, mas tem implicações significativas na compreensão e aplicação do FNC.

No Art. nº 4 do Pronac, são definidos os objetivos específicos para financiamento de projetos culturais pelo FNC, sendo: I – Estimular a distribuição regional equitativa dos recursos a serem aplicados na execução de projetos culturais e artísticos; II – Favorecer a visão interestadual, estimulando projetos que explorem propostas culturais conjuntas, de enfoque regional; III – Apoiar projetos dotados de conteúdo cultural que enfatizem o aperfeiçoamento profissional e artístico dos recursos humanos na área da cultura, a criatividade e a diversidade cultural brasileira; IV – Contribuir para a preservação e proteção do patrimônio cultural e histórico brasileiro; V – Favorecer projetos que atendam às necessidades de produção cultural e aos interesses da coletividade, aí considerados os níveis qualitativos e quantitativos de atendimentos às demandas culturais existentes, o caráter multiplicador dos projetos através de seus aspectos socioculturais e a priorização de projetos em áreas artísticas e culturais com menor possibilidade de desenvolvimento com recursos próprios.

³¹ Políticas Culturais em Revista, 2 (3), 2010, p. 151-165 - www.politicasculturaisemrevista.ufba.br (acessado em 07/09/2023)

Em vez de utilizar o mecanismo de renúncia fiscal, o FNC é financiado diretamente pelo Governo Federal e, em menor medida, por contribuições voluntárias de empresas, instituições e indivíduos. Desta forma, a aplicação do Fundo, como parte do Pronac, seria uma ferramenta reparadora e/ou complementar, especialmente para projetos em que o incentivo fiscal não tivesse eficácia. Em outras palavras, promoveria uma distribuição regional mais equilibrada dos recursos culturais pelo país, evitando que a maior parte dos investimentos culturais se concentrassem em determinadas regiões em detrimento de outras; estimularia a busca por projetos com foco regional, incentivando a diversidade cultural e o reconhecimento das especificidades de diferentes estados e regiões do Brasil; apoiaria o aperfeiçoamento profissional de artistas e profissionais da cultura, contribuindo para o desenvolvimento das habilidades e competências necessárias para o setor; financiaria a preservação do patrimônio histórico e cultural, garantindo que esses recursos fossem direcionados para a conservação de elementos culturais/históricos significativos e, priorizaria ações em áreas desfavorecidas, usando recursos do próprio Fundo, o que implicaria em atenção especial a regiões e comunidades que enfrentam desafios culturais e socioeconômicos.

Essas metas visam promover um acesso mais amplo à cultura, abarcando toda a cadeia produtiva, dos artistas-proponentes-fazedores-de-cultura ao público, valorizando a diversidade das manifestações artísticas do Brasil e contribuindo para o desenvolvimento cultural, social e econômico do país.

O reconhecimento da necessidade de existência dos fundos voltados à cultura é de fundamental importância para a execução de política pública para o setor, comprometida com os princípios constitucionais, haja vista serem, os mesmos, instrumentos hábeis a garantir às manifestações culturais de menor expressão econômica a oportunidade de financiamento público, uma vez que normalmente não interessam à iniciativa privada nem se enquadram na sistemática de outros mecanismos. (Brasil, 2010, p. 152)

A Lei Rouanet, ao criar várias fontes de receita para o financiamento da Cultura, introduziu inovações, como a captação de recursos por meio de prognósticos e loterias, no entanto, não estabeleceu um patamar mínimo de recursos ao FNC, compatível com sua importância e papel no sistema cultural proposto, o que acarretou

num descompasso entre as limitações orçamentárias e as crescentes demandas culturais, tanto em termos setoriais quanto regionais. A falta de recursos adequados impediu que o Fundo cumprisse plenamente seus objetivos de promoção do acesso à Cultura, apoio a projetos culturais em todo o país e preservação do patrimônio cultural e histórico. Além disso, a vulnerabilidade do FNC a contingenciamentos pelo Ministério da Fazenda, implicou (e implica) no redirecionamento de recursos destinados à Cultura para outras áreas em momentos de ajustes fiscais, o que impacta negativamente o setor cultural.

Os dados mostram que o Fundo Nacional de Cultura, no governo FHC (1995 – 2002), teve seus recursos dobrados (de R\$50 para R\$105 milhões, sendo que em 2001 chegou a R\$172 milhões), e no governo Lula (2003 – 2010) multiplicado por seis (de R\$101 milhões para R\$622 milhões), tendo caído drasticamente desde então, encerrando o ano de 2016 com R\$68 milhões. (Rubim; Vasconcelos, 2017, p. 33)

Vale lembrar que os recursos do Fundo Nacional de Cultura, foram utilizados na implementação da Lei Aldir Blanc (LAB), durante o período pandêmico, e posteriormente na Lei Aldir Blanc 2 (LAB2) e Lei Paulo Gustavo (LPG), em execução, juntamente com verbas do Fundo Setorial do Audiovisual. Em números absolutos as referidas Leis destinaram, respectivamente: R\$3 bilhões (LAB), R\$15 bilhões (LAB2) e R\$3,86 bilhões (LPG).

Retomando, o fato de a legislação permitir o uso do FNC para atividades finalísticas do MinC, como projetos próprios do Ministério ou de suas instituições vinculadas, cria uma situação em que parte dos recursos destinados ao Fundo pode ser direcionada para projetos internos do Governo no lugar de serem prioritariamente utilizados para apoiar instituições e projetos da sociedade civil. A composição da **Comissão do Fundo Nacional de Cultura** (CFNC), formada pelos titulares das secretarias e entidades vinculadas ao MinC, expõe uma preocupação adicional: quando os demandantes são também os julgadores dos recursos do FNC, pode haver conflitos de interesse e falta de independência na tomada de decisões sobre a alocação dos mesmos, prejudicando a transparência, equidade e participação democrática na distribuição dos recursos.

A legislação autoriza o uso do FNC de duas formas: a fundo perdido – uso predominante – e como um instrumento de crédito, semelhante ao que é praticado pelo Fundo Setorial do Audiovisual, tornando-se uma alternativa para o financiamento de projetos culturais, porém nunca efetivamente desenvolvida. Essa modalidade autoriza o Fundo a atuar como investidor, fornecendo recursos financeiros com critérios e taxas de juros especiais, levando em consideração o caráter social dos projetos. Em suma, o poder público torna-se sócio do empreendimento e, havendo êxito econômico, os lucros retornam ao poder público na proporção de sua participação para investimento em outros projetos.

O pesquisador Carlos Beyrodt Paiva Neto, um dos colaboradores na obra **Financiamento e Fomento à Cultura no Brasil: estados e Distrito Federal** (2017, p. 35), identifica nessa modalidade – uma vez que os projetos apoiados devem garantir uma receita mínima – o estímulo para “um tipo de empreendedorismo voltado para que a produção cultural busque mais intensamente o diálogo com o público...” em contraste com os mecanismos de captação junto às empresas, “que muitas vezes induz a redução do ciclo de vida dos projetos apoiados.”

Essa lógica, de uma produção cultural autossuficiente, e por consequência, de modelos de projetos mais “sólidos” e “duradouros”, se desfaz ao analisarmos a prática cotidiana dos artistas-fazedores-de-cultura. De antemão, a compreensão do conceito de “público” no contexto da cultura é de fato um desafio complexo devido à sua natureza multifacetada e à diversidade de manifestações culturais. A ambiguidade em torno dessa expressão é reflexo de uma série de fatores interligados, que tornam difícil tanto a definição quanto a delimitação exata do que constitui um “público da cultura”.

Primeiramente, a Cultura é uma esfera abrangente e em constante transformação, que engloba vasta gama de manifestações, desde as artes visuais e cênicas até a literatura, música, cinema, entre outras. Cada uma dessas áreas possui suas próprias nuances e atrai públicos com interesses e características distintas, tornando-se precária a aplicação de uma única definição para todas as manifestações artísticas. Além disso, as experiências culturais são altamente subjetivas e podem variar significativamente de pessoa para pessoa. O que um indivíduo considera cultura e como escolhe consumi-la depende de suas preferências individuais,

experiências/oportunidades, contexto social e geográfico. Portanto, definir um público cultural envolve considerar uma pluralidade de perspectivas.

Também deve considerar-se que o público não é uma entidade estática; ele evolui ao longo do tempo à medida que as formas das expressões culturais se atualizam e novas manifestações culturais surgem. Isso requer uma análise dinâmica e adaptativa das características do público. Em suma, a falta de público (e de receita) exige uma abordagem sensível a todas essas variantes e não necessariamente refletem a qualidade do diálogo entre produtores e consumidores de cultura.

há quase tantas razões para o público não ir a um espetáculo quanto para ir, uma vez que a ida exige um investimento, ou engajamento, de várias ordens: tempo despendido desde que se sai de casa até o regresso; dinheiro necessário para deslocamento, ingresso e outros gastos; disposição para abdicar de atividades mais acessíveis, como assistir a um filme na televisão; disposição mental para consumir uma oferta que, no geral, exige mais reflexão; exposição social a um ambiente com forte valor simbólico; necessidade de conhecimento prévio para entender determinadas propostas; possibilidade de confronto com limitações pessoais; abertura para diferentes estéticas e outros. (Santana; Nussbaumer, 2019, p. 153)

Não obstante, a constatação de que o público está distante dos espaços culturais é um problema comum que tem sido identificado em diferentes pesquisas. Isso significa que muitas pessoas não têm o hábito de frequentar atividades culturais regularmente, e essa falta de familiaridade pode ser ainda mais pronunciada em relação a espaços culturais tradicionais, como museus e teatros. Uma das razões para essa desconexão pode ser a dificuldade que esses equipamentos culturais enfrentam ao tentar se comunicar e se conectar com o público. Isso pode ser especialmente desafiador quando esses espaços oferecem conteúdos artísticos inovadores e/ou críticos, tornando-se distantes ou difíceis de compreensão para o público em geral.

Além disso, a preferência pelo consumo de cultura em casa, como assistir a filmes, séries, ou até mesmo acessar conteúdo cultural online, tem se tornado cada vez mais comum. Essa mudança de comportamento também contribui para o afastamento das pessoas dos espaços culturais tradicionais, uma vez que elas podem encontrar entretenimento e cultura sem sair de casa.

Portanto, para lidar com esse desafio, é de suma importância pensarmos em políticas de educação cultural, com a criação de programas educacionais, eventos interativos, parcerias com comunidades, além da adoção de estratégias mais eficazes para atrair públicos diversos.

Resgatando, o FNC e seus objetivos descritos em Lei, este deve(ria) promover uma melhor e mais equilibrada distribuição de recursos entre as regiões do país, assim como, fomentar ações de caráter regional, promovendo a formação e aperfeiçoamento artístico, a preservação do patrimônio histórico e o financiamento de atividades culturais com menor probabilidade de se desenvolverem com recursos próprios.

2.1.2 Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart)

Apresentado como um dos mecanismos de subvenção à cultura, e de suma importância para a compreensão da Lei, os Ficart (se em pleno exercício) formariam (de fato) um tripé de financiamento para o setor cultural. A criação dos Fundos de Investimento Cultural e Artístico seria uma estratégia para promoção do financiamento de atividades culturais reconhecidamente lucrativas, atraindo recursos do mercado financeiro pela oferta de quotas de fundos em condomínios – administradas por instituições financeiras estabelecidas e fiscalizadas pela Comissão de Valores Mobiliários (CVM). Investidores interessados poderiam utilizar-se desse mecanismo para apoiar projetos culturais.

O Art. 9 da Lei Rouanet, apresenta as finalidades dos recursos provindos dos Ficart: para promoção comercial de instrumentos musicais, bem como discos, fitas, vídeos, filmes e outras formas de reprodução fono-videográficas; produção comercial de espetáculos teatrais, de dança, música, canto, circo e demais atividades congêneres; a edição comercial de obras relativas às ciências, às letras e às artes, bem como de obras de referência e outras de cunho cultural; construção, restauração, reparação ou equipamento de salas e outros ambientes destinados a atividades com objetivos culturais, de propriedade de entidades com fins lucrativos; e para outras atividades comerciais ou industriais consideradas pelo Ministério da Cultura de interesse cultural.

A falta de incentivo fiscal foi um dos principais obstáculos que comprometeram a implementação e a atratividade dos Ficart. Esse problema é central porque, em investimentos desse tipo, os incentivos fiscais desempenham um papel fundamental na atração de investidores. Em contraponto, outros mecanismos de financiamento, como a Lei de Incentivo à Cultura, oferecem benefícios fiscais substanciais para empresas e indivíduos que apoiam projetos.

Investir em atividades culturais envolve riscos, como em qualquer investimento, o sucesso financeiro de uma produção cultural é incerto, e os investidores podem enfrentar tanto lucro quanto prejuízo. Essa incerteza desencoraja inúmeros investidores, especialmente quando não há incentivos fiscais para compensar esses

riscos. Da mesma forma, definir quais investimentos culturais têm potencial lucrativo pode ser uma tarefa complexa. O setor cultural é diverso e, muitas vezes, imprevisível em termos de sucesso financeiro. Isso torna difícil para os gestores de fundos de investimento cultural selecionar projetos com alto potencial de retorno.

Somado a isso, a alta complexidade da legislação fiscal brasileira também contribuiu para o esvaziamento dessa modalidade. Muitos investidores desencorajam-se frente aos requisitos fiscais e incertezas em relação ao tratamento tributário de seus investimentos.

A estrutura dos Ficart como condomínios, em que vários investidores participam do mesmo empreendimento, cria desafios adicionais, reunir um grupo de investidores interessados em um projeto específico pode ser complicado e demorado.

Devido a esses fatores, foram considerados mecanismos "natimortos" porque, apesar da promessa de alavancar recursos do mercado financeiro para o setor cultural, não conseguiram superar os desafios estruturais e a falta de incentivos fiscais significativos.

2.1.3 Lei de Incentivo à Cultura (LIC)

O incentivo fiscal é um mecanismo pensado para que o contribuinte brasileiro, físico ou jurídico, destine parte do imposto de renda devido para fins culturais. Originalmente, o texto da Lei publicado em 1991 – Art. 26, não previa o retorno total do valor investido, sendo uma parcela deste montante oriundo de recursos próprios, e estabelecia a renúncia fiscal de 60% a 80% para pessoas físicas e entre 30% e 40% para pessoas jurídicas, neste caso, também possível incluir operação contábil nas despesas operacionais do investidor, chegando ao total aproximado de 50% a 70% de renúncia. Será por meio da Medida Provisória n.º 1.871, posteriormente transformada na Lei n.º 9.874 pelo Congresso Nacional, no ano de 1999, uma das alterações na Lei Rouanet, que no Art. 18 passa a permitir 100% de renúncia nos aportes a projetos culturais, entre os quais: artes cênicas; livros de valor artístico, literário ou humanístico; música erudita ou instrumental; circulação de exposições de artes plásticas; doações de acervos para bibliotecas públicas e museus.

De maneira semelhante, a Lei n.º 8.685 de 1993 (Lei do Audiovisual), já permitia aos contribuintes obterem 100% de renúncia fiscal em projetos exclusivamente audiovisuais, que acrescidos das despesas operacionais chegavam a 125%. Inicialmente essa Lei teria validade por um período de dez anos, como estratégia para alavancar o setor. Como resultado dessas medidas, houve um aumento exponencial de investidores na Lei do Audiovisual frente aos números investidos na Lei Rouanet, que teve um declínio de R\$232 milhões (1998) para R\$211 milhões (1999).

Sobre as políticas do audiovisual, sua gênese será estabelecida por meio da Medida Provisória n.º 2.228 de 2001, que inaugura o Conselho Superior do Cinema, a Agência Nacional do Cinema (Ancine) e institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional (Prodecine). Nesta ocasião, uma nova mudança no Art. 18 da Lei Rouanet, permitirá a doação para cinematecas, a produção de curta e média metragem, a preservação e difusão de acervos audiovisuais, entre outras, ampliando os segmentos autorizados a receber renúncia de 100% dos aportes investidos. De maneira semelhante, em 2008, com Gilberto Gil à frente do Ministério à época, a Lei n.º 11.646, incluiu no Art. 18, a construção de cinemas e teatros em

idades com população abaixo de 100 mil habitantes, com possibilidade de 100% de renúncia sobre o investimento.

Se, por um lado, diversos segmentos culturais foram beneficiados ao receberem 100% de renúncia fiscal para seus investimentos, por outro, uma parcela significativa dessas manifestações artísticas viu seus aportes reduzirem-se praticamente a nada. “É o caso dos segmentos de música popular, de atividades de artes visuais que não sejam exposições e de alguns outros que foram surgindo por conta da diversidade de linguagens abrangidas pela Lei.” (Menezes, 2016, p. 38). Isso deve-se, entre outras coisas, à fragilidade existente na redação das Leis e Normativas, que abrem espaço para múltiplos entendimentos – em especial, quando trata-se de propostas que podem ser enquadradas tanto no Art. 26 quanto no Art. 18 – a exemplo do segmento de música, como veremos adiante de forma mais detalhada. Por agora, vale mencionar as ações decorrentes do Ministério da Cultura, no almejo de adequar a legislação e atenuar essas problematizações, por meio de discussões na Cnic, regulamentando e elucidando a Lei através de portarias³² publicadas ao longo dos anos pelo colegiado, atraindo mais investidores.

Ao analisarmos uma retrospectiva dos registros de incentivos fiscais, percebemos uma curva ascendente, partindo de cerca de R\$980 milhões em 2007, chegando a R\$1,32 bilhão em 2011, e mantendo o patamar durante o período pandêmico, em 2020, com cerca de R\$1,4 bilhão em captação. Em suma, é notória e referendada pelo próprio governo, a importância e robustez que o incentivo fiscal conquistou ao longo dos anos frente aos demais mecanismos previstos na Lei, espelhando um crescimento permanente dos aportes destinados ao mecenato, de uma gestão aperfeiçoada por parte do MinC e da simplificação de suas normativas.

As **Instruções Normativas** (IN), são peças legais publicadas que estabelecem todo o processo necessário para apresentação, recepção, análise, aprovação, acompanhamento, monitoramento, prestação de contas e avaliação dos resultados de programas, projetos e ações culturais contemplados pelo incentivo fiscal, do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac).

³² Portaria n.º 116 em 29/11/2011 com atualizações na Portaria n.º 5 de 26/01/2012 – DOU 30/01/2012 que regulamentou os segmentos culturais previstos no Inciso 3 do Art. 18 e no Art. 35 da Lei n.º 8,313 de 23/12/1991.

Em 2010, pela primeira vez, o MinC organizou as regras de operação do incentivo fiscal em um único documento: a Instrução Normativa n.º 1. O resultado da publicação das regras de forma consolidada resultou na melhoria do sistema Pronac, na flexibilização das regras de gestão e no aumento do volume de captação anual. (Menezes, 2016, p. 39)

No capítulo 3.1 farei um traçado das principais mudanças ocorridas na Lei Rouanet desde a sua criação, por meio da análise das Instruções Normativas, apontando perdas e ganhos nas propostas referendadas.

De forma objetiva descreverei o funcionamento da Lei de Incentivo: de um lado temos o **proponente** (produtor cultural devidamente cadastrado nesta CNAE³³), autorizado a apresentar uma **proposta cultural** por meio do sistema SALICweb³⁴ a Secretaria Especial de Cultura que, após recebê-la e submetê-la à análise técnica, considerando as normativas vigentes, poderá ser aprovada e passará a ser denominada **projeto cultural**; do outro lado temos as pessoas físicas (PF) ou jurídicas (PJ) interessadas em patrocinar projetos culturais. Para estes são impostas algumas regras como o limite de renúncia fiscal, de até 6% para PF e até 4% para PJ, sendo este último somente permitido a empresas com declaração do imposto de renda baseado em lucro real³⁵; e mediando essa linha imaginária que interliga esses dois lados, temos todo aparato governamental.

Para tanto, são consideradas algumas variáveis que ordenam e encaminham os projetos inscritos para o **Artigo 18** – que prevê 100% de isenção fiscal à empresa patrocinadora – ou o **Artigo 26** – que prevê 40% de isenção para doação e 30% para

³³ A pessoa jurídica deverá possuir natureza exclusivamente cultural, comprovada pela existência dos registros do CNPJ da Instituição, de Código de Classificação Nacional de Atividades Econômicas (CNAE)

³⁴ Criado em 1994 para ajudar na gestão dos projetos que eram apoiados pela Lei Federal de Incentivo à Cultura – a Lei Rouanet. Atualmente usamos o Salic para todas as etapas do processo de um projeto, desde a sua admissão até a avaliação de resultados.

³⁵ Desde o ano de 1999, estão obrigadas à apuração do Lucro Real as pessoas jurídicas cuja receita bruta total no calendário do ano anterior tenha sido igual ou superior a R\$48.000.000,00 (quarenta e oito milhões de reais) ou a R\$ 4.000.000,00 (quatro milhões de reais) multiplicados pelo número de meses de atividade do ano-calendário anterior, quando inferior a 12 (doze) meses. O Lucro Real é resultado do cálculo do Imposto de Renda de Pessoa Jurídica (IRPJ) e da Contribuição Social sobre o Lucro Líquido (CSLL) que a empresa realmente registrou durante o período em atividade. De acordo com a Receita Federal, o Lucro Real é entendido como o próprio lucro tributável, com o objetivo de apurar o Imposto de Renda em distinção do lucro líquido que é apurado contabilmente, ou seja, a tributação das alíquotas acontecerá somente após a apuração do lucro, e não sobre o faturamento.

patrocínio³⁶. Entre os aspectos verificados para o enquadramento de um projeto cultural na área de música, por exemplo, encontra-se a distinção entre duas categorias: **música erudita ou instrumental** (Artigo 18) e **música popular** (Artigo 26)³⁷.

Uma vez com o **número de Pronac**, termo popularmente difundido entre os produtores culturais que têm projetos aprovados, inicia-se a saga que compreende a busca por um patrocinador, em outras palavras, a aprovação de um projeto cultural na **Lei de Incentivo** é apenas o primeiro passo até a realização da proposta, e fica sob responsabilidade do proponente a captação do valor aprovado junto às empresas, editais e pessoas físicas.

³⁶ Doação e Patrocínio são termos criados na Lei Sarney para designar os tipos de dedução: sendo a primeira ligada à filantropia para a cultura, sem interesse de marketing e, a segunda estimulando o financiamento à cultura como estratégia de comunicação corporativa.

³⁷ Como veremos adiante, a IN Nº 1 de 10 de abril 2023, passa a denominar as seguintes categorias: música erudita, instrumental ou regional.

2.2 Lei Rouanet e seus reflexos na sociedade

Em 2021, a Lei Rouanet completou 30 anos de existência desde sua criação, pelo então Presidente do Brasil, Fernando Collor de Mello. Reconhecida como o principal programa de fomento à cultura no país, estudos conduzidos por diferentes entidades - que serão base de dados do recorte proposto neste capítulo - como o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), Fundação Getúlio Vargas (FGV), Observatório Itaú Cultural, entre outras investigações realizadas por estudiosos/as sobre o tema, evidenciam o impacto positivo das atividades culturais na economia, especialmente no que diz respeito ao aumento do emprego e da renda no setor. Segundo a FGV (2016), em termos proporcionais ao Produto Interno Bruto (PIB), o ano de 2007 foi marcado pelo comprometimento de uma porção significativa com projetos culturais, atingindo 0,05% do PIB nacional. Além disso, o Banco Mundial destaca que, em 2008, a Cultura representou 7% do PIB global.

No ano de 2018, foi conduzida a primeira análise dos efeitos econômicos da Lei Rouanet, encomendada pelo Ministério da Cultura e elaborada pela **Fundação Getúlio Vargas**. O estudo revelou que as atividades culturais geram um retorno econômico que ultrapassa o valor investido pelo governo. Entre 1993 e 2018 o mecanismo resultou na geração de R\$49,8 bilhões em efeitos diretos e indiretos. Os dados indicaram que, para cada R\$1 investido, há um retorno de R\$1,59 para a economia do país. Em outras palavras, a lei estimulou a economia criativa, resultando em um aumento de 59% nos recursos finais em comparação com o investimento inicial. Esse impacto se manifestou na geração de empregos e renda, por exemplo.

O setor cultural já foi responsável por mais de um milhão de novos empregos no Brasil. Além disso, a pesquisa da FGV indica que a Lei tem efeitos benéficos na sociedade, afetando 68 atividades econômicas distintas. Dados de 2018 do Ministério da Cultura também revelam a importância da economia e da cultura criativa, uma vez que tais atividades contribuíram com 2,64% do PIB brasileiro e geraram mais de R\$10,5 bilhões em impostos diretos. O mesmo estudo avaliou quais áreas culturais geram maior impacto na economia, listando os setores e seus respectivos volumes de recursos movimentados, desde 1993: Patrimônio Cultural (R\$12,1 bilhões); Artes

Cênicas (R\$11,8 bilhões); Música (R\$10,4 bilhões); Artes Visuais (R\$5 bilhões); Audiovisual (R\$5 bilhões) e Humanidades (R\$5 bilhões).

De modo geral, percebe-se o crescimento do setor em vários aspectos do mercado de trabalho no setor cultural... alterando substancialmente o perfil socioeconômico dos trabalhadores. Por esses dados pode-se depreender que as políticas públicas têm um papel fundamental para desenvolver e proporcionar condições de dinamização das economias mais fragilizadas do País, aproveitando mais intensamente as potencialidades locais. (Menezes, 2016, p. 420)

Dados publicados pelo **Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística**³⁸, em 2021, mostram que o setor cultural representava 5,6% (4,8 milhões) da população trabalhadora do país, uma queda de 11% frente ao número levantado no ano de 2019, quando o setor ocupava 5,5 milhões de pessoas (5,8% do total). A parcela de profissionais com formação universitária no setor cultural (30,9%) é superior à média nacional (22,6%). Por outro lado, a proporção de trabalhadores pretos ou pardos (43,8%) é menor do que a média do país (53,5%). No mesmo ano, a maioria dos trabalhadores da cultura eram autônomos (41,6%), seguidos por empregados com registro (37,7%) e sem registro (11,3%).

Com base no **Cadastro Central de Empresas** do IBGE, que considera principalmente o âmbito formal, constatou-se que o setor cultural representava 6,3% do total de estabelecimentos comerciais do país, sendo que as maiores participações eram: Rio de Janeiro (8%), Distrito Federal (7,7%), São Paulo (7,6%) e Roraima (6,4%). As menores participações foram observadas no Piauí (4,3%), Pará (4,5%) e Tocantins (4,6%).

Quanto aos gastos familiares com cultura, a Pesquisa de Orçamentos Familiares (POF 2017-2018) revelou que a despesa média mensal foi de R\$291,18. Os serviços de telefonia, internet e TV por assinatura representaram a maior parte desses gastos (R\$172,63). Os itens de consumo cultural (IPCult) representaram 9,6% do Índice Nacional de Preços ao Consumidor Amplo (IPCA).

³⁸Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/32481-siic-2009-2020-setor-cultural-ocupava-4-8-milhoes-de-trabalhadores-em-2020> (Acessado em 06/11/2023)

Em 2019, o setor cultural contribuiu com um valor de R\$256 bilhões, representando 9,8% do total da produção econômica medida pelo IBGE, o que indica uma diminuição de 1,4% em comparação com os números de 2009 (11,2%).

De acordo com a quinta edição do **Sistema de Informações e Indicadores Culturais**³⁹ (SIIC 2009 – 2020), que compila dados de diversas pesquisas do IBGE, os resultados revelam que algumas cidades como São Paulo (SP), Porto Alegre (RS), Rio de Janeiro (RJ), Belém (PA) e Belo Horizonte (MG), apresentaram maior atração de moradores de outras localidades para as atividades culturais em seus territórios. Enquanto, municípios menores, como Balneário Camboriú (SC), Crato (CE), Parintins (AM), Caruaru (PE) e Caldas Novas (GO), destacaram as atividades culturais como um dos principais atrativos para os visitantes.

Neste mesmo período o montante de gastos públicos destinados ao setor cultural cresceu de R\$6,2 bilhões para R\$9,8 bilhões em 2020⁴⁰, representando um aumento nominal de 57,6%. No entanto, a participação da cultura nos dispêndios das esferas governamentais (federal, estadual e municipal) diminuiu. Já os valores arrecadados pelos produtores culturais através de incentivos fiscais, aumentaram de R\$980 milhões em 2009 para R\$1,489 bilhão em 2020, sendo que a região sudeste ficou com 77,7% do total.

Existem 291 localidades (equivalente a 5,2% do total) que excedem as expectativas em termos de atratividade para atividades culturais, considerando o número de pessoas empregadas no setor cultural formal. A maioria desses lugares possui uma vitalidade cultural e turística consideravelmente acima da média nacional. Dentro desse grupo, 26% apresentam ampla gama de eventos e ações culturais, que incluem festivais de cinema, divulgação do turismo local, apoio a apresentações musicais, feiras de livro, desfile de carnaval, peças teatrais, eventos culturais e festas populares tradicionais.

Em termos de diversidade de eventos e ações culturais, destacam-se localidades como Porto Nacional (TO) e Paraíso do Tocantis (TO) na região Norte;

³⁹Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/multidominio/cultura-recreacao-e-esporte/9388-indicadores-culturais.html> (Acessado em 06/11/2023).

⁴⁰ Os gastos públicos de 2020 não incluem os R\$3 bilhões de auxílio do setor cultural em função da pandemia (Lei Aldir Blanc) transferidos pelo governo federal a estados e municípios. Tais recursos foram contabilizados como encargos especiais.

Santana do Ipanema (AL), Limoeiro (PE), Ribeira do Pombal (BA) e Pedro II (PI) na região Nordeste; Pará de Minas (MG) e Jaguariúna (SP) no Sudeste, e União da Vitória (PR) e Videira (SC) no Sul. Aproximadamente 34% dos municípios mais atraentes exibem uma variedade de grupos artísticos locais, com a maioria concentrada no Nordeste, como Triunfo (PE), Souza (PB), São Raimundo Nonato (PI), Lagarto (SE), Pedreiras (MA) e Vitória de Santo Antão (PE), e também os municípios de outras regiões, como Nova Iguaçu (RJ), Joaçaba (SC) e Bragança (PA).

Mais da metade desses municípios (57%) possuem instalações culturais, tais como museus, teatros, centros culturais, cinemas, clubes e pontos de cultura. Esses territórios apresentam um nível de urbanização superior em comparação aos mencionados anteriormente, como Crato (CE) e Tubarão (SC), bem como estão localizados em áreas metropolitanas maiores, como Itapecerica da Serra (SP), Luziânia (GO) e Pedro Leopoldo (MG). Além disso observa-se uma notável presença de municípios da região Norte, como Ariquemes (RO), Cruzeiro do Sul (AC), Tabatinga (AM) e Parintins (AM). Adicionalmente, 60% desses municípios são considerados destinos turísticos significativos, classificados como “A” e “B” pelo Ministério do Turismo em 2019. Essa categoria engloba lugares como Salinópolis (PA), Armação de Búzios (RJ), Embu das Artes (SP), Garanhuns (PE), Bom Jesus da Lapa (BA), Diamantina (MG), Balsas (MA), Tamandaré (PE), Chapada dos Guimarães (MT) e Lençóis (BA).

Quanto aos dispositivos de acesso à internet, o celular foi o mais utilizado (98,6%), seguido pelo microcomputador (46,2%), televisão (32,5%) e tablet (10,9%). Em 2009, 88,9% dos usuários de internet a utilizaram para assistir vídeos, incluindo programas, séries e filmes, o que ratifica a importância da fruição cultural digital.

Ainda, de acordo com dados do Cadastro Central de Empresas, em 2019, cerca de 338,7 mil empresas formalmente estabelecidas atuavam no setor cultural, representando 6,5% do total de empresas formais e empregando aproximadamente 02 milhões de indivíduos, dos quais 1,6 milhão eram assalariados, correspondendo a 3,4% da força de trabalho assalariada do país. Houve uma redução nesse setor comparado a 2009, quando as atividades culturais compreendiam 7,8% das empresas e empregavam 3,5% dos assalariados. No mesmo ano, o salário médio mensal nas áreas culturais foi registrado em R\$3.595,26, representando um aumento de 21% em

comparação à média registrada no Cempre (Estatísticas do Cadastro Central de Empresas), que foi de R\$2.975,74.

Aproximadamente 79,9% das empresas ligadas às atividades culturais contavam com até quatro funcionários, correspondendo a 6,6% do total de trabalhadores do setor cultural. Essas organizações apresentaram uma redução de representatividade, já que em 2009 correspondiam a 82,5% das empresas e empregavam 7,8% dos assalariados. Por outro lado, as empresas com 500 ou mais funcionários representavam apenas 0,1% do total de empresas em 2019, mas empregavam 29,1% dos assalariados.

A pandemia de Covid 19 teve um impacto significativo no mercado de trabalho, afetando tanto a procura quanto a disponibilidade de empregos. Primeiramente, a redução na produção em várias áreas da economia resultou em uma diminuição na necessidade de contratar trabalhadores. Em segundo, devido à implementação das medidas de distanciamento social e ao medo das pessoas contraírem o vírus, houve também uma diminuição na disponibilidade da mão de obra. Nos primeiros meses da crise de saúde, observou-se uma queda no número de empregos e um aumento na taxa de desempregados. À medida que os novos casos de covid 19 diminuíram e as medidas de isolamento foram flexibilizadas, as atividades econômicas começaram a se recuperar gradualmente. Como resultado, o nível de emprego aumentou no final de 2020 e início de 2021, em comparação com meados de 2020, embora ainda esteja abaixo dos níveis observados antes da pandemia.

Segundo a Agência de Notícias do IBGE⁴¹, esse impacto foi significativo no setor cultural, resultando em uma perda de empregos superior ao ano anterior, uma queda de 11,2% nos postos de trabalho, em contraste com a redução de 8,7% na população ocupada no país como um todo. Em 2019 havia 5,5 milhões de pessoas empregadas em atividades culturais, representando 5,8% do total de trabalhadores, esse número caiu para 4,8 milhões (5,6%) em 2020, revertendo a tendência de crescimento do setor observada desde 2016. As áreas que mais sofreram com a perda de empregos incluem moda, o setor moveleiro, impressão e reprodução, bem como atividades relacionadas a eventos, recreação e lazer. Além disso, as ocupações que

⁴¹ Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/32482-com-pandemia-setor-cultural-perde-11-2-de-pessoas-ocupadas-em-2020> (Acessado em: 07/11/2023).

mais registraram o fechamento de postos de trabalho foram produtores de conferências e eventos, alfaiates, modistas, chapeleiros, marceneiros e profissionais da publicidade e da comercialização.

Salvo em casos excepcionais, a pandemia provocou uma desaceleração na economia, especialmente afetando as atividades não essenciais. Isso se tornou ainda mais evidente no setor cultural, onde houve o fechamento completo de estabelecimentos de entretenimento, casas de espetáculo, teatros, cinemas, museus e outros equipamentos.

Dialeticamente, o Painel de Dados do **Observatório Itaú Cultural**⁴², publicado em março de 2021, apresenta uma análise da Lei Rouanet entre os anos 2010 a 2020, cuja súmula enuncia “apesar da crise sanitária, a captação se manteve em quase 100% do valor da renúncia”. De fato, ao avançar na leitura percebemos que a tendência no nível de captação, desde 2016, tem se mantido quando comparado com o total captado no ano de 2020. Esse ano marca um ponto de referência pois, em 2016 a captação atingiu o menor valor na última década, cerca de R\$ 1,3 bilhões. Ou seja, apesar da crise sanitária nota-se que a captação permaneceu em quase 100% do valor da renúncia. Isso confirma tanto a disposição por parte dos investidores quanto a alta capacidade de captação dos proponentes. Contudo, ao descrever a distribuição desses valores captados por segmento cultural, observam-se mudanças entre 2019 e 2020 que, em alguma medida, refletem o quadro instaurado com a pandemia de Covid19: o aumento da captação pelo segmento museus e memória (com variação positiva de 17% no montante total) e a diminuição da captação por parte do segmento de artes cênicas (com variação negativa de cerca de 20% no montante total). Essas variações são resposta ao fechamento dos espaços e à necessidade do distanciamento social imposta pela crise sanitária, que inviabilizou as atividades do setor cultural, especialmente aquelas que não puderam ser transferidas para o meio digital. No tocante ao crescimento dos aportes para museus e memória, “parece ter ocorrido uma necessidade de maior apoio para manutenção de atividades que de outra maneira seriam viabilizadas por receitas próprias por meio de ingressos, por exemplo.” Já no segundo caso, “as mesmas restrições parecem ter gerado

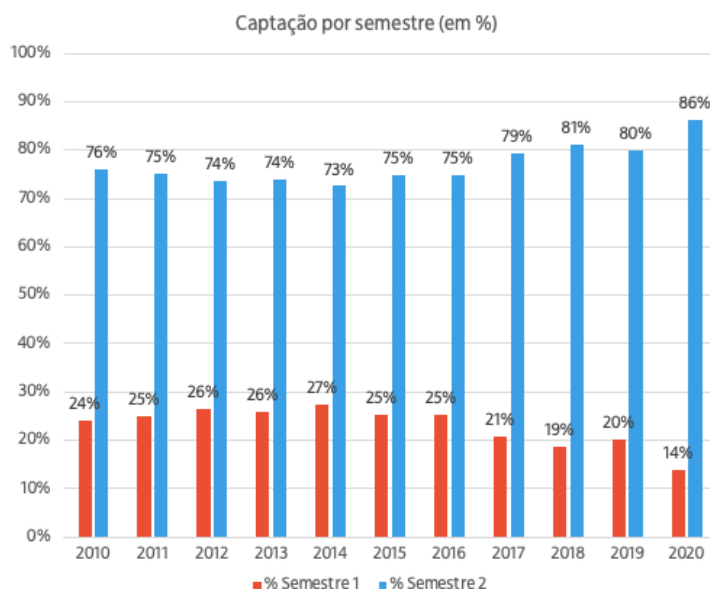
⁴² Disponível em:

<https://www.itaucultural.org.br/observatorio/paineldedados/publicacoes/boletins/analise-da-lei-federal-de-incentivo-a-cultura-2010-2020> (Acessado em 21/11/2023).

incapacidade de viabilização de projetos - altamente dependentes da capacidade de aglomerar pessoas em locais fechados - e, portanto, uma menor capacidade de captação de recursos.”⁴³

O gráfico reproduzido abaixo, mostra o segundo semestre de 2020 com um total de captação de 86%, superando todos os demais anos analisados.

Figura 02: Percentual de Captação por Semestre



Fonte: Observatório Itaú Cultural

Se fizermos um recorte, observando o percentual de captação exclusivamente em dezembro – 2010 (42,94%); 2011 (43,60%); 2012 (41,92%); 2013 (43,84%); 2014 (42,81%); 2015 (44,51%); 2016 (48,45%); 2017 (52,76%); 2018 (53,60%); 2019 (56,92%); 2020 (68,84%) – perceberemos uma alta concentração dos percentuais totais captados no segundo semestre, mais especificamente no último mês do ano.

Ao examinar esses valores captados, o Painel de Dados nos mostra que houve mudanças consideráveis na distribuição regional de 2010 para 2020. Em relação a isso, a região sul manteve um nível relativamente estável, enquanto a região sudeste registrou uma variação negativa de aproximadamente 25% no nível de captação. Por outro lado, as regiões norte, nordeste e centro-oeste experimentaram variações

⁴³ Disponível em:

<https://www.itaucultural.org.br/observatorio/paineldedados/publicacoes/boletins/analise-da-lei-federal-de-incentivo-a-cultura-2010-2020> (Acessado em: 26/11/2023).

superiores a 70%, 50% e 40%, respectivamente. Em suma, a redução relativa no nível total de captação por meio de renúncia fiscal de 2010 para 2020 parece estar relacionada à baixa captação nessas três regiões específicas.

Tabela 01: Distribuição Regional dos Recursos da Lei Rouanet

Região	2010	% região	2019	% região	2020	% região
Centro-Oeste	55.785.556,94	2,8%	31.715.973,18	2,10%	34.361.732,95	2,3%
Nordeste	121.749.741,58	6,1%	62.200.922,48	4,12%	61.653.680,38	4,2%
Norte	46.098.384,65	2,3%	18.990.407,48	1,26%	16.858.297,01	1,2%
Sudeste	1.545.333.655,95	77,4%	1.181.107.740,92	78,22%	1.141.692.686,99	78,0%
Sul	227.864.252,14	11,4%	216.036.011,25	14,31%	209.307.044,45	14,3%

Fonte: SalicNET. Valores ajustados pelo IPCA.

Observa-se que o padrão de 2019 e dos anos anteriores se mantém: mais de dois terços dos recursos são captados na região sudeste, totalizando cerca de R\$ 1,15 bilhões em 2020. As demais regiões mantiveram níveis percentuais relativamente semelhantes quando comparados a proporção de captação entre 2020 e 2019. As variações são de 0,1% no norte e nordeste e 0,2% no Sudeste e Centro-Oeste.

É irrefutável que as políticas públicas, das quais a Lei Rouanet, desempenham um papel fundamental na diminuição das disparidades sociais, num país que enfrenta a pobreza como realidade cotidiana de uma parte considerável da população, é crucial a implementação dessas políticas como meio de assegurar os direitos constituintes de toda/o cidadã/o brasileira/o de acesso à cultura.

Neste sentido, o entendimento de pobreza com base na falta, na ausência das necessidades primárias atendidas, na provação dos direitos fundamentais estipulados na Constituição, na carência de recursos econômicos que prejudicam o bem-estar do indivíduo, não abrange completamente os enredamentos das múltiplas dimensões envolvidas em seu significado. Essa abordagem também pode ser interpretada como a exclusão das oportunidades de envolvimento político, do acesso à informação e à expressão da diversidade cultural.

De acordo com as reflexões da socióloga Ana Lúcia Figueiró, na obra **Entre o Assistencialismo e a Emancipação**⁴⁴ (2010), comumente a pobreza é associada à

⁴⁴ “Entre o Assistencialismo e a Emancipação. Uma análise da relação entre Estado e sociedade civil, a partir das experiências do Programa Bolsa Família no entorno do Distrito Federal”. Tese apresentada

carência material, à insuficiência de recursos financeiros necessários para garantir um padrão mínimo de vida, como alimentação, vestuário e moradia. No entanto, nas últimas três décadas, há um conceito em evolução de *nova pobreza*, forjado pelo economista e filósofo Amartya Sen⁴⁵, que amplia essa compreensão. Nessa perspectiva, a pobreza não está diretamente ligada aos critérios de *consumo e renda*, mas sim aos conceitos de *capacidade e liberdade*. Sen argumenta que, embora atender às necessidades básicas seja crucial para a sobrevivência humana, é igualmente essencial ter a capacidade de satisfazê-las.

A despeito da mudança no paradigma sobre pobreza ocorrida nas últimas décadas, observa-se ainda uma predominância do viés assistencialista, com enfoque utilitarista, associado ao padrão de consumo e renda sobre o viés do desenvolvimento humano baseado na capacidade e liberdade do indivíduo. Esses dois paradigmas, no entanto, não podem ser vistos como elementos contrários entre si, uma vez que cada um deles encerra uma função determinante para a compreensão dos problemas relacionados à pobreza e à exclusão social no contexto da complexidade social contemporânea. Com efeito, tanto a perspectiva assistencial-materialista quanto a outra, com enfoque na privação das capacidades básicas, trazem em si características fundamentais para a compreensão da pobreza como fenômeno social contemporâneo, bem como contribuem na orientação das políticas sociais voltadas para o enfrentamento deste problema. (Figueiró, 2010, p. 34)

Dessa forma, ao adotar essa perspectiva, a compreensão de pobreza e a formulação de políticas públicas não se limitam apenas à eliminação da privação material, mas também visam combater a exclusão social. Esse enfoque contribuirá para o desenvolvimento de políticas públicas sociais emancipatórias, com foco na educação e cultura dos indivíduos, promovendo assim a implementação eficaz dos princípios e garantias de nossa Constituição.

Ademais, os números e percentuais levantados até aqui, neste capítulo, são indicadores que permitem estudar o comportamento e efetividade da política cultural brasileira, em especial da Lei de Incentivo à Cultura, na produção, fruição e acesso

ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade de Brasília, 2010. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/5861> (acessado em: 09/11/2023).

⁴⁵ Economista laureado com o Prêmio Nobel de Economia em 1998, foi um dos criadores do Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), divulgado anualmente pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD).

aos bens culturais junto à sociedade. Neste sentido, vale destacar a manutenção de importantes instituições culturais espalhadas pelo país, responsáveis por uma programação diversa (gratuita ou com preços acessíveis), com programas educativos, acervos e exposições itinerantes de relevância internacional, viabilizadas com recursos da Lei Rouanet.

Algumas dessas instituições estão ligadas diretamente aos seus patrocinadores, a exemplo da Caixa Cultural (Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba, Recife, Salvador e Fortaleza), Instituto Itaú Cultural (São Paulo), Museu da Vale (Espírito Santo), Farol Santander (Rio Grande do Sul e São Paulo) e o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), que mantém quatro unidades ativas, sendo a mais antiga inaugurada em 1989 na cidade do Rio de Janeiro (RJ), seguido pela unidade de Brasília (DF) em 2000, posteriormente São Paulo (SP) em 2001 e Belo Horizonte (MG), no ano de 2013. Essa expansão confirma a presença e a importância desses espaços no cenário artístico nacional e internacional, ganhando destaque nos rankings divulgados pela revista britânica *The Art News Paper* a partir de 2011. Nesse ano, a exposição “O Mundo Mágico de Escher” conquistou o primeiro lugar como a mais visitada no mundo. Nos anos subsequentes o CCBB figurou entre os vinte primeiros no ranking *Exposições Mais Populares*, com mostras como: “Amazônia: Ciclos da Modernidade” (2º lugar em 2012), “Impressionismo - Paris e a Modernidade” (3º lugar em 2013), Salvador Dalí (4º lugar em 2014), “Picasso e a Modernidade Espanhola” (10º lugar em 2015), “O Triunfo da Cor – O Pós Impressionismo: Obras Primas do Museu D’Orsay e do Musée de L’Orangerie (1º lugar em 2016), “Mondrian e o Movimento Stijl” (6º lugar em 2017), “FILE – Festival Internacional de Linguagem Eletrônica” (11º lugar em 2018). Sem mencionar as demais áreas contempladas pela programação desses Centros Culturais, como teatro, música, programas educativos, cinema, entre outras.

De fato, trata-se de espaços culturais democráticos, acessíveis, com a mais colorida diversidade de público e programação, de relevante importância para a cena artística contemporânea. Figurando entre os frequentadores do(s) CCBB(s), sou testemunho das infinitas experiências oportunizadas – em sua maioria gratuitamente – como público de espetáculos teatrais, exposições, oficinas e sessões de cinema. São territórios habitados, criativos, vivos e pulsantes!

Outras instituições culturalmente significativas no país, sem uma conexão direta com um patrocinador específico, também incorporam a Lei Rouanet como parte de suas fontes de financiamento. Entre as quais, destacam-se a Fundação Iberê Camargo (RS), o Museu de Arte Moderna (SP), o Museu Paço do Frevo (PE) e o Instituto Inhotim (MG). Algumas organizações ligadas ao poder público também buscam recursos por meio da isenção fiscal, incluindo o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – Masp, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Museu de Arte do Rio, o Museu Oscar Niemeyer no Paraná, e o Centro de Arte e Cultura Dragão do Mar no Ceará. Muitas dessas têm caráter educacional e social, como o Instituto Olga Kos (SP), o Clube do Choro (DF), o Instituto Baccarelli (SP) e o Instituto Cultural Santa Rita (PI). Além disso, há uma variedade de atividades culturais promovidas por instituições de médio e pequeno porte que recebem apoio financeiro da Lei Rouanet, desempenhando um papel crucial em suas comunidades, embora sua visibilidade não alcance uma escala nacional.

Henilton Menezes, jornalista, gestor cultural e produtor de música e cinema, ocupou o cargo de Secretário de Fomento e Incentivo à Cultura do Ministério da Cultura, atuando nas gestões do/as Ministros/as Juca Ferreira (2010), Ana de Hollanda (2011-2012) e Marta Suplicy (2012-2013). Em 2023, assumiu o cargo de Secretário de Economia Criativa e Fomento à Cultura, com Margareth Menezes à frente da pasta. Menezes conduziu uma ampla pesquisa sobre a principal ferramenta de financiamento da cultura brasileira, a Lei Rouanet, resultando na publicação do livro **A Lei Rouanet muito além dos (F)Atos** (2016), pela editora Loyola. Como já notado pelos/as leitores/as, essa obra permeia – se não toda – em sua maior parte, os capítulos dessa dissertação.

Entre os tópicos abordados, Menezes dedica o capítulo 7 as *ações realizadas com recursos incentivados, sejam eventos continuados ou instituições culturais*, além de, *projetos em todas as regiões do Brasil e pequenos, médios e grandes proponentes*. No intuito de contribuir para um colorido diverso e territorial, neste primeiro momento destacarei as instituições Museu Paço do Frevo (PE) e a Fundação Iberê Camargo (RS), como exemplos da aplicabilidade da Lei Rouanet e de seus reflexos na sociedade.

Instalado em um edifício do Século XX, originalmente construído pelos ingleses para abrigar a *Western Telegraph Company* – tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) – e localizado no centro histórico de Recife, o **Museu Paço do Frevo**, tem como missão observar, promover, divulgar e organizar a documentação histórica da dança e do ritmo frevo, visando à capacitação de novos músicos, dançarinos e pesquisadores. Para tanto, abriga uma escola de música e dança, uma rádio online e um estúdio de gravação, propiciando uma interação constante com o frevo em suas variadas formas e estilos. Além disso, dispõe de uma galeria de exposições dedicada à apresentação das narrativas, das agremiações e dos personagens associados ao frevo. Em suas instalações, encontra-se o Centro de Documentação e Memória Maestro Guerra – Peixe, destinado ao estudo, pesquisa, produção e arquivamento de documentos relativos à esfera histórica, antropológica, social, cultural e política do frevo, bem como temas relacionados. O acervo, disponibilizado gratuitamente para toda a comunidade interessada, tem como objetivo contribuir para a formação desses indivíduos ao fornecer acesso aos documentos ali reunidos. Dessa forma, busca colaborar para o desenvolvimento de atividades acadêmicas, escolares, sociais e culturais.

O Museu, uma iniciativa da prefeitura de Recife, criado e realizado pela Fundação Roberto Marinho, nasceu com o propósito de se afirmar como um espaço de referência cultural, arquitetônica e histórica para todo o País, contribuindo para perpetuar a riqueza do frevo, um dos principais ícones da identidade pernambucana, reconhecido pelo Iphan como patrimônio cultural imaterial brasileiro desde 2007 e reconhecido pela Unesco como patrimônio imaterial da humanidade desde dezembro de 2012. (Menezes, 2016, p. 188)

Com investimento total de R\$ 15,2 milhões, a Fundação Roberto Marinho foi autorizada a captar pela Lei Rouanet o montante de R\$ 18,2 milhões para a fundação do Museu, dos quais R\$ 8,7 milhões foram efetivamente aportados (por isenção fiscal) pelas empresas do Grupo Globo e R\$ 3,7 milhões provenientes de recursos não incentivados. Soma-se ainda, R\$ 2,8 milhões da prefeitura de Recife.

Ao relatar a busca por recursos da Lei Rouanet para sustentar as operações do Museu, em 2014, quando foi aprovado seu primeiro plano anual, Menezes reflete sobre a importância desses mecanismos para atrair investidores,

Como acontece na maioria das instituições brasileiras, em especial aquelas situadas nas regiões com maiores dificuldades de levantamento de recursos, praticamente não há investimento de patrocinadores sem incentivo fiscal para manutenção do museu. (Menezes, 2016, p. 190)

Por intermédio da Lei, o projeto para o plano de atividades de 2015, obteve uma aprovação de valor de R\$ 1,3 milhões, dos quais foram captados até o final de 2015 cerca de R\$ 410 mil, representando aproximadamente 35% do montante total. Para financiar as atividades do museu, a parte restante foi proveniente do contrato de gestão⁴⁶ estabelecido entre o proponente e a prefeitura de Recife.

A Proposta de Gestão Paço do Frevo – Plano de Trabalho 2023⁴⁷, prevê um total de R\$ 7.376,975 de despesas, e apresenta um quadro de receitas elaborado com base nos valores referenciais dos últimos anos, considerando os ajustes necessários para o cenário econômico vigente, sendo: R\$ 3.830,5755 (Contrato de Gestão), R\$ 406.400 (outras receitas – cursos, café, locação de espaços e bilheteria), R\$ 144.000 (receitas financeiras) e R\$ 2.996.000 (Lei Rouanet).

O museu possui atualmente mais de 40 profissionais em sua equipe, composta por uma variedade de especialistas que trabalham em conjunto para alcançar os objetivos e metas estabelecidos pela instituição. Além disso, o Paço do Frevo é apoiado por um conselho consultivo denominado ConPaço, criado em 10 de fevereiro de 2020. Esse conselho desempenha o papel crucial de fornecer informações estratégicas para o Frevo e para a instituição como um todo. Sua responsabilidade

⁴⁶ O Museu Paço do Frevo é administrado pelo Instituto de Desenvolvimento e Gestão – IGD.

⁴⁷ Disponível em:

<https://www.idg.org.br/sites/default/files/documentos/Plano%20de%20Trabalho%20CG%205321%20de%202018%20-%20Ano%205%20%28Dez-2022%20a%20Dez-2023%29.pdf> (Acessado em 12/11/23).

inclui a discussão e proposição de diretrizes gerais e políticas para o desenvolvimento contínuo do Paço.

A **Fundação Iberê Camargo**, em Porto Alegre, foi estabelecida em 1995, tendo como primeira sede a residência onde o artista viveu e manteve seu ateliê por muitos anos. Um desejo antigo de Iberê, morto em 1994, e encabeçado pelo empresário, amigo e colecionador das obras do artista, Jorge Gerdau Johannpeter, juntamente com a viúva de Iberê, Maria Coussirat Camargo, que na ocasião fez uma doação integral das obras do acervo pessoal do artista. A mobilização em prol dessa ideia, foi realizada junto há um grupo diversificado de pessoas, incluindo empresários, intelectuais, artistas, curadores e amigos, formando assim o embrião do que viria a ser uma futura instituição.

O projeto pioneiro da Fundação, respaldado pela Lei de Incentivo, remonta a 1998, sendo especificamente voltado para a criação, instalação e conservação do primeiro museu do artista, aberto ao público. A partir do ano 2000, inicia-se um período com apresentações frequentes ao Ministério da Cultura, buscando apoio para viabilizar exposições, aquisição de acervos, construção da nova sede e para os planos anuais de manutenção. Segundo Menezes (2016, p. 183), "entre os anos de 2010 e 2014, a Fundação captou R\$ 24,2 milhões para suas atividades", chegando ao montante de R\$ 119.095.032,97, em valores corrigidos, até o ano de 2020.

A mudança do antigo ateliê para sua nova sede, a primeira construção projetada no Brasil pelo arquiteto português Álvaro Siza, ocorreu em maio de 2008. Esse projeto, laureado com o Leão de Ouro na Bienal de Arquitetura de Veneza, tornou-se referência arquitetônica em Porto Alegre e no Brasil. Erguida às margens do rio Guaíba, a nova sede ocupa um terreno de 8.250 m², doado pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul. No tocante à composição orçamentária dos recursos utilizados, 60% foram oriundos do incentivo fiscal e 40% de recursos próprios, entre empresas e pessoas físicas.

Além da gratuidade, tanto para a visita da instituição quanto para as exposições, outra iniciativa significativa é o Programa Educativo. Ofertado também gratuitamente, este programa abrange a realização de oficinas destinadas as escolas, universidades, idosos, grupos provenientes de áreas mais vulneráveis e pessoas com deficiência (PCD). O trabalho da Fundação também envolve colaborações com outras

instituições, nacionais e internacionais. Adicionalmente, há o programa Bolsa Iberê Camargo, que seleciona artistas contemporâneos para participarem de residências artísticas em instituições parceiras, através de um edital.

A manutenção do equipamento é feita basicamente com recursos oriundos de incentivos fiscais, na proporção de 90% contra 10% de recursos oriundos de doações sem incentivos... A Fundação ainda gera receitas próprias, oriundas da locação de espaços para eventos e do licenciamento de imagens. Esses recursos totalizam cerca de R\$100 mil/ano, utilizados no próprio custeio da instituição.” (Menezes, 2016, p. 184)

Como mencionado, a pesquisa conduzida na obra de Menezes, ao elencar os feitos realizados graças ao mecanismo de incentivo fiscal, também aborda projetos realizados por cada região do Brasil (Norte, Nordeste, Sul e Sudeste). Os dados obtidos no Ministério da Cultura indicaram uma concentração de projetos concretizados na região Sudeste, especialmente Rio de Janeiro e São Paulo, como será analisado mais detalhadamente posteriormente. Contudo, mesmo com essa ênfase nos estados de maior solidez econômica, é notável que uma quantidade significativa de iniciativas foi (e continua) sendo implementada em todas as regiões do país, financiada por meio dos mecanismos da Lei Rouanet.

Para exemplificar, me atentarei à coleta de dados relativos à Região Norte por tratar-se de um território que historicamente encontra-se desfavorecido em muitos aspectos sócios-econômicos-culturais quando comparado a outros. Embora esta seja a maior região do Brasil, formada pelos estados do Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Rondônia, Roraima e Tocantins, as distâncias geográficas, em alguma medida, refletem no fluxo econômico e cultural, por outro lado, revelam apenas uma das faces desse prisma, ocultando a efervescência de manifestações artísticas locais.

De fato, corroborando essas desigualdades, a região menos favorecida em recursos destinados pela Lei Rouanet, seja por meio do incentivo fiscal ou do Fundo Nacional de Cultura, é a Norte. No recorte da pesquisa, entre 2010 e 2014, Menezes aponta que o total de aportes realizados – em ambos os mecanismos – totalizou R\$116,8 milhões. Desse valor, R\$ 61,4 milhões (0,97% do total do país) foram de

incentivos fiscais, enquanto R\$ 55,4 milhões (4,77% dos recursos totais) provindos do FNC. Nota-se que os valores oriundos do incentivo fiscal, superam aos do Fundo.

A participação do Acre nesse montante, foi responsável pela movimentação de R\$ 4,248 milhões sendo, R\$ 248 mil oriundos da captação junto a empresas locais e R\$ 4 milhões do Fundo Nacional de Cultura. A lei de incentivo possibilitou a realização do projeto “Frida Kahlo – Montagem e Circulação” com a participação da atriz acreana Clarisse Baptista e encenação do grupo boliviano Teatro de Los Andes, com apresentações na capital do estado, Rio Branco, e itinerância por Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro. Já o FNC, viabilizou a construção e equipamentos para centro cultural, ações na área de leitura, aquisição de instrumentos musicais, uma banda marcial do estado e identificação, catalogação, digitalização dos trinta anos de trabalho da Comissão Pró-Índio do Acre.

O Amapá realizou nesse período o “Projeto Jornada Cultural”, em Macapá e Santana, o “Festival de Verão de Música no Meio de Mundo”, a “Feira de Livros do Amapá”, além do apoio ao Museu de Fortaleza de São José de Macapá e o Complexo Museológico da Vila e Serra do Navio, num total de R\$ 4,9 milhões destinados pelo FNC. Outros R\$ 110 mil pela Lei de Incentivo, possibilitou a quarta edição do “Festival Quebramar”, com foco nos jovens músicos do estado e intercâmbio com artistas de outras regiões.

Figurando como o estado que menos recebeu incentivos, Roraima totalizou R\$ 2,14 milhões (R\$ 1,9 milhão pelo Fundo e R\$ 114 mil do mecenato), para construção de um equipamento cultural e apoio aos festejos regionais. Enquanto Tocantins foi contemplado com R\$ 6,8 milhões pelo Fundo Nacional de Cultura e R\$ 939 mil pelo incentivo fiscal. Esses recursos possibilitaram a implantação do “Núcleo de Formação de Agente Cultural da Juventude Negra”, a construção de equipamentos culturais em Palmas e Araguaína, e o projeto “Circuito de Eventos Tradicionais”.

O maior projeto foi realizado no estado do Tocantins, com incentivo fiscal destinado à manutenção das atividades da Lamira Cia. De Dança. A Companhia teve suas atividades mantidas com recursos viabilizados pela Lei e seu projeto, no valor de R\$ 406 mil, tiveram valores captados de três financiadores. (Menezes, 2016, p. 207)

Entre as atividades previstas, o projeto incluiu a circulação pelas cidades do interior do estado – Araguaína, Dianópolis, Gurupi, Porto Nacional e Paraíso do Tocantis –, do espetáculo “Do Repente”, como também, oficinas gratuitas em cada uma dessas localidades. A Lamira Cia. De Dança, é uma das mais respeitadas na região, por sua longa atuação no cenário cultural, com produções de espetáculos de excelência artística, bem como, por promover o intercâmbio entre o Norte e as demais regiões do país.

Em Rondônia, terceiro estado em valores recebidos pela Lei Rouanet, soma-se o total de R\$ 11,8 milhões, divididos entre R\$ 4,9 milhões de incentivo fiscal e R\$ 6,9 milhões do FNC. O “Festival Latino-Americano de Cinema Ambiental – Festcineamazônia”, ocorre na capital Porto Velho e também de forma itinerante pelos estados amazônicos e por Cabo Verde, Portugal, Peru e Bolívia, recebeu investimento de R\$ 4,6 milhões, 93,88% do total investido no estado pelo mecenato. No tocante aos aportes destinados pelo Fundo, as cidades de Ariquemes, Campo Novo de Rondônia, Cacaulândia, Rolim de Moura, Cacoal e a capital, Porto Velho, obtiveram apoio para construção e equipamentos de centros culturais. Entre os projetos de menor valor (R\$ 171 mil aportados pela Petrobras), foi realizada em Rondônia a “Caravana Mitos e Lendas a Caminho do Sertão”, um trabalho continuado de teatro que levou para a região Nordeste apresentações do espetáculo “Varadouro”, bem como atividades complementares e experiências cênicas resultado da pesquisa cênica “A Oralidade e a Cameloturgia”⁴⁸.

Despontando como Estados de maior arrecadação pela Lei de Incentivo e pelo FNC, Amazonas e Pará totalizam R\$ 85,9 milhões em recursos recebidos. No tocante ao primeiro, entre 2010 e 2014, foram captados pelo mecenato R\$ 12,3 milhões e pelo Fundo R\$ 7,5 milhões, entre os quais foram contemplados o “Festival Amazonas de Ópera” e o “Festival Folclórico de Parintins”.

Menezes destaca a realização de projetos na faixa de captação até R\$ 500 mil, entre os quais, a exposição gratuita “Peixe e Pesca e os Povos Indígenas do Rio Negro”, realizado no Museu da Amazônia (Musa), sobre a relação dos povos Tukano

⁴⁸ “Essa pesquisa foi fundamentada nas informações e materiais colhidos na prática de criação, de formação, baseadas na oralidade e na sistematização de processos dramatúrgicos, com foco na presença e na vida dos trabalhadores do estado.” (Menezes, 2016, p. 207)

Orientais e Arawak com o rio Negro, expondo as concepções indígenas ligadas ao manejo dos peixes: suas práticas, seus instrumentos de pesca, forma de conservação, preparo culinário e o ciclo anual dos peixes; a documentação das músicas de festejos populares dos povos tradicionais da Amazônia, entre 1903 e 1911, intitulada “A Música das Cachoeiras”, com investimento de R\$ 177 mil; o romance “Perfume do Pau Rosa” (R\$ 52 mil captados), que relata as lendas e medos da atividade extrativa do garimpo do ouro, abordando a participação feminina no trabalho e a política envolvida nesse processo. Com os recursos do Fundo, o estado do Amazonas construiu equipamentos culturais em Manacapuru, Itacoatiara, Coari e Parintins, além do apoio para ações no audiovisual e bibliotecas.

Com aporte total de R\$ 66,1 milhões de recursos da Lei Rouanet, o Pará foi o estado mais beneficiado em ambos os mecanismos, sendo R\$ 42,6 milhões por incentivo fiscal e R\$ 23,5 milhões pelo FNC. Os aportes procedentes do mecenato corresponderam a 69,3% de todos os recursos da região Norte, sendo R\$13,8 milhões para projetos de música, segmento mais beneficiado pela Lei do estado, destaque para os projetos “Sons da Amazônia” e “Festival Internacional de Música do Pará”. A capital, Belém, abriga o maior número de produções culturais, como o “Encontro de Dança e Teatro do Pará” que durante quatro dias apresentou uma programação com mais de vinte grupos de dança e teatro do Estado, com valor captado de R\$ 203 mil pela Lei; o projeto “Arte Viva” com intervenções artísticas em espaços da Vila de Alter do Chão, da dupla de atrizes Las Cabaças, com investimento de R\$115 mil captados junto a um banco local; e o “Arraial da Pavulagem”, evento tradicional de valorização da cultura brasileira, com oficinas, rodas de boi, cortejos, mostras e traslados fluviais. Essa edição recebeu o patrocínio exclusivo da Vale no valor de R\$ 339 mil, por meio de isenção fiscal através da Lei de Incentivo.

Com o objetivo de distribuir de forma mais equitativa os investimentos em produções culturais na Região Norte do país, o Ministério da Cultura anunciou em 2023, o lançamento do **Edital Cultura Norte** que destinará um montante de R\$ 24 milhões, através da Lei Rouanet, para apoiar iniciativas culturais e artísticas programadas para 2024. O acordo para cooperação técnica foi formalizado entre o MinC, a Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República (Secom), o Banco da Amazônia (Basa), o Banco do Brasil (BB) e a Caixa Econômica Federal (CEF).

"As empresas que pagam imposto de renda, sob o regime tributário de Lucro Real, em sua maioria estão sediadas nos centros economicamente mais desenvolvidos, mais distantes do Norte, o que dificulta o acesso dos agentes culturais da região. O acordo assinado inverte essa lógica, pois oferece a oportunidade para que esses agentes culturais, pela primeira vez, tenham um projeto realizado com patrocínio dessas grandes empresas" (Menezes⁴⁹)

Por fim, elencarei uma importante companhia brasileira nas artes cênicas, que mantém suas atividades há mais de três décadas, com verve criativa, atividades formativas e de intercâmbio em sua sede, como último exemplo da dimensão e importância do Programa Nacional de Apoio à Cultura e seus mecanismos de incentivo, nas oportunidades e experiências ofertadas à sociedade, mas também, na produção, manutenção e viabilização de pesquisas de linguagens por grupos e companhias de excelência do Brasil.

A trupe mineira de teatro, **Grupo Galpão**, fundada em 1982 na cidade de Belo Horizonte, tem origem na tradição do teatro popular e de rua. Formada por 12 atores, a companhia desenvolve sua pesquisa, muitas vezes, com um diretor convidado em suas produções de espetáculos, entre os quais, Paulo José, Yara de Novais, Paulo de Moraes, Cacá Carvalho e Gabriel Villela – responsável por uma das encenações emblemáticas de *Romeu e Julieta* – que levou o Grupo a se apresentar em duas temporadas (2000 e 2012) no *Shakespeare's Globe Theatre*, na Inglaterra, além de percorrer todo o Brasil e vários países da América Latina, dos Estados Unidos e Europa.

São 26 espetáculos, 48 Festivais Internacionais, 18 países, mais de 80 Festivais Nacionais, cerca de 4.000 apresentações, mais de 100 Prêmios nacionais, aproximadamente 700 cidades percorridas e 1.900,000 espectadores.

Sem fórmulas e sem métodos definidos, o Galpão sempre pautou sua prática por um teatro de grupo, que não só monta espetáculos, mas que se propõe também a uma permanente reflexão sobre a ética do

⁴⁹ Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/lei-rouanet-minc-anuncia-investimento-de-r-24-milhoes-para-a-regiao-norte> (Acesso em : 15/11/2023)

ator e do teatro, inserido em um universo social e cultural. (Grupo Galpão, 2023⁵⁰)

O Galpão Cine Horto é um Centro Cultural, que desde sua criação, em 1998, tem sido um local dedicado à comunidade, focado em pesquisa, formação, apoio e estímulo à criação teatral. Situado em um antigo cinema dos anos 1950, em Belo Horizonte, este equipamento cultural abrange uma sala de espetáculos multimídia, uma sala de cinema e vídeo, além de salas de aula. A partir de 2006, o **Centro de Pesquisa e Memória do Teatro** (CPMT) também foi incorporado ao prédio, abrigando um valioso acervo bibliográfico e videográfico acessível gratuitamente para seus membros. Além disso, o espaço oferece extensa programação de espetáculos, oficinas e cursos, enfatizando a reflexão sobre a prática artística e buscando aprimorar artistas e profissionais da cultura.

Segundo Menezes, foram captados pela lei de incentivo um total de R\$ 11,3 milhões, entre 2010 e 2014, divididos em onze projetos que permitiram a manutenção do grupo e do espaço.

Desde 2003, o Grupo Galpão vinha sendo contemplado pela política de patrocínio para o setor cultural da Petrobrás, sendo 2018 e 2019 os últimos anos desse contrato, quando foram destinados R\$ 4,2 milhões via Lei de Incentivo, encerrado em 2020, com a “nova política” de patrocínio do (des)governo Federal. Atualmente o Grupo conta com o Patrocínio do Instituto Cultural Vale, da Cemig e da Petrobras, que em 2023 retomou a parceria de mais de 20 anos.

Os exemplos e números elencados neste capítulo, revelam de maneira factual os reflexos e alcance dos incentivos fiscais concedidos pelo Governo Federal para o setor cultural, pela Lei Rouanet, na economia criativa e na sociedade. Ainda que existam problemas – como veremos no próximo capítulo – a abordagem adequada deve preservar e reconhecer os benefícios e conquistas que a Lei propiciou e, buscar corrigir as distorções, atualizando e aprimorando o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac).

⁵⁰ Disponível em: <https://www.grupogalpao.com.br/> (Acesso em: 15/11/2023)

2.3 Problemáticas

A Lei Rouanet tem sido alvo de debates acalorados e críticas contundentes – especialmente nos últimos anos – em parte, por um público proto-político ignorante ao seu funcionamento e propagador de *fake news*, mas também devido à falta de transparência no processo de aprovação (nos casos em que projetos considerados de pouca relevância são preteridos em relação a outros), à captação de artistas já estabelecidos no meio artístico e às dificuldades enfrentadas por artistas emergentes para obterem a aprovação de suas propostas. Com efeito, trata-se de questões pertinentes e que merecem a devida atenção, mas resultam de uma visão restringida e superficial, ignorando outras problemáticas criadas nas entranhas da Lei.

Nesta perspectiva, é possível identificar algumas fragilidades matrizes que potencializam as disparidades regionais, geram conflitos de interesses nas esferas pública *versus* privada, criam desigualdades de oportunidades na captação de recursos junto ao empresariado, além de, em alguns casos, possibilitarem entendimentos múltiplos para a aplicação de suas normativas, e por consequência, sem critérios claramente definidos para as tomadas de decisões, a exemplo do enquadramento de projetos na área de música.

Iniciarei problematizando a expressão *mecenato*, e aqui desenvolvo a indagação proposta, referindo-me ao *status quo* da **Lei do Mecenato**. O dicionário nos apresenta a seguinte definição de Mecenas ... “ministro de Augusto, protetor de artistas e homens de letras. Patrocinador generoso, protetor das letras, ciências e artes, ou dos artistas e sábios”. A História nos revela que essas ações **benevolentes** eram praticadas com dinheiro próprio e que o intuito alçado por esses personagens-patrocinadores, em especial nos séculos XV e XVI (período Renascentista), era obter reconhecimento e prestígio perante a sociedade. Ora, de **patrocinador generoso** as empresas que se habilitam a esta finalidade não têm (quase) nada, realizam a **boa ação** com dinheiro alheio (público), colhem os méritos – dentre eles, o reconhecimento e prestígio de sua @marca junto à sociedade – e efetivamente têm o poder de deliberação dos projetos que serão contemplados. Em suma, é a partir da decisão categórica das empresas que é feita a aplicação de recursos públicos, uma lógica

privatista, neoliberal. Temos, portanto, uma espécie de **Lei Mecenato-Estatal-Privatista**.

Logo, podemos pensar que os interesses e objetivos do marketing das grandes empresas do mercado de negócios não são os mesmos que as diretrizes almejadas pelas entidades públicas, que deve(ria)m encaminhar suas políticas em ressonância com os pactos firmados pela Constituição Federal de 1988, que no Art. 215 diz: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.” Entre as prerrogativas listadas, com o objetivo do desenvolvimento cultural do país e a integração das ações do poder público, estão: a defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; produção, promoção e difusão de bens culturais; formação de pessoal qualificado para gestão da cultura; democratização do acesso aos bens de cultura e valorização da diversidade étnica e regional.

A política neoliberal se destaca principalmente, pela transferência de responsabilidade do Estado para a iniciativa privada no que diz respeito ao financiamento direto de capital nesse domínio, atuando como uma espécie de intermediária cultural. A pesquisadora Isaura Botelho, ressalta a importância em entendermos que esses financiamentos não devem ser o foco principal das discussões sobre política pública, pois não devem ser analisados de forma isolada das políticas culturais. Conforme apontado em sua obra⁵¹, são as políticas culturais que devem orientar as estratégias mais apropriadas para alcançar os objetivos desejados, uma vez que o financiamento é moldado pela política e não o contrário. Dessa forma, ainda que se delegue responsabilidades da esfera pública para o setor privado, o Estado permanece(ria) como órgão regulador dos aportes financeiros, que em sua maioria são fruto de renúncia fiscal, ou seja, dinheiro público.

Mesmo nos países onde o investimento privado prevalece sobre os poderes públicos, como é o caso dos Estados Unidos, o Estado não deixa de cumprir um papel importante na regulação desse investimento, além de manter uma presença no financiamento direto das atividades artísticas e culturais, cumprindo uma missão de correção das desigualdades econômicas e sociais, quer de Estados

⁵¹ Botelho, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. São Paulo em perspectiva, 2001, p.77

da federação, quer de minorias étnicas e culturais.” (Botelho, 2001, p. 77)

Diferentemente do referido exemplo norte americano, as práticas do poder público no Brasil têm se mostrado, predominantemente, com uma postura esquiva e/ou ausente perante essas incumbências, salvo em determinados períodos, especialmente na gestão de Lula (2003 a 2011) mas, também, de Dilma Rouseff (2012 a 31/08/2016) quando se deram, de fato, ações reguladoras e articuladas em prol de uma melhor gestão dos incentivos oportunizados pelos mecanismos da Lei Rouanet.

Portanto, a questão não está nos incentivos fiscais destinados ao setor cultural, pelo contrário, estes são fundamentais para que se estabeleça uma política pública em cultura, propiciando a interferência direta do Estado em prol de ajustes que reparem problemas identificados na aplicação da Lei, ou seja, na correção das dicotomias existentes frente a redação (âmbito do ideal) *versus* a prática (âmbito da realidade), que geram por exemplo, uma elevada concentração de aportes financeiros de determinadas empresas e regiões do país.

Analisando os números numa perspectiva histórica a distorção fica mais evidente. Por exemplo, toda a captação dos proponentes dos dezesseis estados das regiões Norte e Nordeste nos 22 primeiros anos da Rouanet (1993 a 2015) equivale à captação do Sudeste apenas em 2015. Uma exclusão prolongada em nada condizente com a riqueza e potência cultural daquelas regiões. (Rubim; Vasconcelos (Org), 2017, p. 38)

Corroborando este quadro, segundo estudo de Henilton Menezes⁵², entre os anos de 2010 e 2014, as vinte maiores investidoras-pessoas-jurídicas da Lei Rouanet pertenciam aos mesmos ramos empresariais, reforçando a concentração de recursos num pequeno nicho empresarial e territorial. Entres esses conglomerados, incluem-se instituições financeiras, empresas de telecomunicação, distribuidoras de energia e

⁵² Menezes, Henilton. *A lei Rouanet: muito além dos fatos*. São Paulo: Ed. Fons Sapientiae, 2016, p. 351 – 354.

petróleo, mineradoras e indústrias de bens duráveis, todas com sedes predominantemente na região Sudeste do país.

Se não considerarmos as Estatais, pressupondo que estas ordenam a aplicação de seus recursos, oriundos de isenção fiscal, em acordo com uma política de governo – por Editais e Programas de Incentivo – a exemplo da política de patrocínios desempenhada pelo Banco do Brasil, CEF, Petrobras e Eletrobras (à época não privatizada), grande parte das demais empresas se interligaram em blocos econômicos, como o Banco Bradesco S/A, Banco Bradesco Financiamento S.A, Bradesco Saúde S.A, Bradesco Vida e Previdência S/A; e o Banco Itaú S.A, Unibanco – União de Bancos Brasileiros S.A (adquirido em 2008), Banco Itaucard S.A, Itaú Vida e Previdência S.A. Em 2020, tal como, as cinco maiores incentivadoras da Lei foram responsáveis por 24% do total captado no ano, correspondente ao valor de R\$ 352.512.935,58. Destas empresas, três pertencem ao setor financeiro (Itaú, Banco do Brasil e Bradesco), somado às empresas Vale e Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), de ordem privada e estatal respectivamente.

O Bradesco, apontado como uma das principais empresas que utilizam a Lei Rouanet para o patrocínio de projetos culturais – responsável por parte expressiva dos percentuais captados anualmente pelo mecenato – , notadamente prioriza eventos, exposições e espetáculos com potencial em atrair um grande público e com imponente visibilidade de mídia, a exemplo dos patrocínios realizados para a “Mostra Frida Kahlo: uma biografia imersiva”; “Portinari para todos”; “*Cirque du Soleil*”; “Festival Folclórico de Parintins”; “Círio de Nazaré”; “Fantasma da Ópera”; “Rei Leão”; “*Wicked*”; “Dois filhos de Francisco”, entre outros, excluindo uma parcela significativa de pequenos e médios produtores culturais.

Algumas variantes atravessam frontalmente a realidade viva e cotidiana dos proponentes-produtores-artistas-fazedores-de-cultura do país, tornando desleal, desfavorecida e muitas vezes sem sucesso, a tentativa pela busca de um patrocinador. Rememoro a tríade instaurada na perspectiva engendrada pela Lei-Mecenato-Estatal-Privatista e as complicações derivadas dessa sistemática: o conflito de interesses entre o **público** e **privado**; as dinâmicas estabelecidas pelos meios midiáticos/retorno de marketing das @marcas; a concentração das multinacionais e

empresas de grande porte, que predominantemente mantêm suas matrizes na região sudeste; entre outros.

Os problemas existentes hoje no Brasil, quanto à captação de recursos via leis de incentivos fiscal, relacionam-se ao fato de produtores culturais de grande e pequeno portes lutarem pelos mesmos recursos, num universo ao qual se somam as instituições públicas depauperadas, promovendo uma concorrência desequilibrada com os produtores independentes. (Botelho, 2001, p.78)

Ecoando as indagações propostas por Isaura Botelho e compreendendo a lógica do mercado na busca por visibilidade e ausência de riscos, surgem outras questões: é viável que formas de arte inovadoras e experimentais, muitas vezes não legitimadas e de alto risco, prosperem sem o suporte governamental? E quanto às expressões culturais de caráter regional, que carecem da visibilidade necessária para atrair potenciais patrocinadores? Como podemos lidar com a diversidade cultural e atender às necessidades específicas de cada região? Além disso, como se posiciona a produção cultural em estados menos industrializados, onde a captação de recursos junto às empresas é ainda mais desafiadora?

Na tentativa de desatar esses nós, o que vemos são muitos profissionais do setor artístico compelidos a assumir papéis de especialistas em marketing, necessitando de habilidades numa lógica distante daquela relacionada à criação artística, impactando diretamente na qualidade do trabalho. Em linhas gerais, o mérito de um determinado projeto é avaliado pela capacidade do produtor cultural em captar recursos e não pelas qualidades inerentes de sua criação. Por outro lado, diversos projetos passam a ser moldados em acordo com as necessidades de determinada empresa/edital, distanciando-se da sua ideia original, em prol de suprir as expectativas traçadas pelos processos seletivos e no anseio de sua aprovação. Armadilhas nas quais, inevitavelmente, nós trabalhadores da cultura caímos em algum momento de nossos percursos profissionais.

Não bastasse a concentração de recursos, a concorrência desleal na busca por patrocínio e os malabarismos por tornar determinado projeto mais atrativo às

empresas, ainda há uma série de contrapartidas (democratização-acessibilidade-formativa) obrigatórias aos proponentes que desejam apresentar suas propostas na LIC.

Políticas culturais em todo o mundo, inclusive em países desenvolvidos, reconhecem o valor da cultura para promoção de iniciativas educacionais e inclusivas, mas também a consideram como um setor vital no século XXI, com impactos significativos no PIB, na renda, no emprego e na economia de modo geral. No entanto, os discursos e as práticas dos administradores públicos parecem não reconhecer a crucial importância da cultura como uma atividade econômica a ser estimulada, mesmo as boas intenções de descentralização de recursos e democratização do acesso, por exemplo, podem acarretar divergências adicionais.

Neste sentido, embora a maior parte da arrecadação ocorra entre Rio de Janeiro e São Paulo, é necessário também considerar que a implementação dos projetos nem sempre se restringe a esses estados ou ocorrem exclusivamente neles, ou seja, ainda que muitas das empresas que patrocinam projetos pela Lei Rouanet tenham suas sedes localizadas nesse polo, a abrangência territorial das propostas culturais rompe essas fronteiras e contempla outras regiões do país. A exemplo de projetos de circulação de espetáculos e exposições, realização de grandes eventos, entre outros.

Efetivamente, ao se proceder a uma análise dos números apresentados oficialmente, baseados no sistema Salic, do MinC, percebe-se uma concentração nos estados do Sudeste do Brasil, comparativamente aos investimentos feitos nas outras regiões. Porém, faz necessário realizar uma análise de forma crítica, considerando aspectos relevantes como a concentração econômica do Brasil, a consequente concentração de arrecadação de impostos, a distribuição da população brasileira, o Produto Interno Bruto estratificado por estado, a localização das sedes das grandes empresas incentivadoras e dos proponentes e, até mesmo, o movimento cultural brasileiro historicamente concentrado no Sudeste do Brasil. (Menezes, 2016, p. 80 e 81)

A questão da democratização do acesso também é questionável, pois ao estabelecer até 40% de gratuidade, surgem desafios significativos de precificação, reforçando a falta de reconhecimento por parte do governo em relação à dimensão

econômica da cultura. Como equilibrar os 20% a 40% de ingressos gratuitos, juntamente com os 10 a 15% para patrocinadores e mais 5% para divulgação? Isso deixa apenas uma pequena parcela para os produtores comercializarem a venda de ingressos, considerando a meia entrada como predominante nas receitas de bilheteria. Ignora-se o fato de que muitas vezes as produções não conseguem captar 100% do valor autorizado, prejudicando o orçamento previsto e obrigando a destinar parte considerável da bilheteria para suprir esse desfalque. De certa forma, a ampliação da gratuidade pelo governo reflete a subestimação do potencial econômico da cultura, apesar de ser uma das áreas menos beneficiadas por incentivos fiscais. Enquanto setores como a indústria automotiva, agricultura e comércio recebem vantagens consideráveis, isso não justifica a possibilidade de adquirir um carro pela metade do preço ou de obter benefícios especiais. Ao negligenciar essas discussões em relação à cultura, reforçamos que o aspecto econômico não é devidamente compreendido.

Quaisquer ajustes legislativos no Brasil, destinados a descentralizar recursos do eixo RJ – SP, ampliar o acesso de grupos sociais diversos aos produtos culturais e fortalecer o sistema educacional no país são (e sempre serão) medidas bem-vindas. No entanto, a questão não reside na intenção por trás dessas alterações legais, mas sim na ênfase excessiva dada às chamadas “contrapartidas sociais” com caráter assistencialista – haja vista os percentuais de gratuidade dos ingressos e a obrigatoriedade de as propostas culturais incorporarem ações educativas, realizando oficinas por exemplo. Essas iniciativas de cunho formativo já são contempladas pela Lei Rouanet, principalmente em programas educativos de centros culturais, museus, grandes eventos, entre outros de relevada importância. A falta de compreensão por parte dos governos em dialogar com os produtores culturais reflete na ausência de percepção da dinâmica produtiva da própria cultura.

Ainda sobre as dicotomias existentes na Lei-Mecenato-Estatal-Privatista, uma queixa persistente dos trabalhadores da cultura diz respeito aos critérios para aprovação das propostas culturais, sobretudo quando estas envolvem artistas renomados ou projetos com manifesto potencial de lucro. Entre as polêmicas envolvendo essas questões, lançarei luz sobre dois casos emblemáticos: o primeiro trata da reverenciada companhia canadense *Cirque du Soleil*, enquanto o segundo

refere-se a uma das maiores intérpretes da Música Popular Brasileira, a cantora Maria Bethânia.

No primeiro, levado ao conhecimento público somente em 2006, a Companhia Interamericana de Entretenimento (CIE), originária do México, responsável por trazer o espetáculo “Saltimbanco” ao Brasil, havia recebido autorização (abril de 2005) do Ministério da Cultura para captar R\$9,4 milhões, que seriam destinados ao governo como imposto de renda. Em sua proposta original, a CIE Brasil tentou obter R\$22,3 milhões em benefício fiscal (R\$16,6 milhões para fase paulistana e R\$5,7 milhões para etapa carioca), mas um parecer técnico do Ministério recomendou a redução do montante destinado a capital paulista de R\$16,6 milhões para R\$9,4 milhões, uma vez analisada a consistência entre os orçamentos apresentados e as atividades previstas.

Um dos aspectos polêmicos, amplamente divulgado pelos principais veículos de comunicação, surgiu devido ao fato do Cirque du Soleil ser patrocinado (pelo Bradesco) e os ingressos para suas apresentações serem comercializados a preços elevados. Isso levantou críticas sobre a destinação dos recursos concedidos pela Lei Rouanet, questionando se era apropriado destinar um subsídio considerável a um espetáculo de grande apelo comercial e acessível economicamente somente a uma pequena parcela da população.

Neste íterim, foi promulgado um novo decreto (Nº 5.761 de 27 de abril de 2006) regulamentando a Lei Rouanet, que incluía o Artigo 27, tornando obrigatória a apresentação de um plano para democratizar o acesso da população às obras financiadas pela Lei. Diante dessa nova exigência, o MinC solicitou à empresa proponente um plano de ação para tornar o espetáculo do Cirque du Soleil mais acessível ao grande público. Esse plano poderia abranger iniciativas como a redução do valor dos ingressos, a distribuição gratuita de parte das entradas, a transmissão do espetáculo em TV pública, a realização de atividades de capacitação artística com profissionais brasileiros, etc...

No entanto, o plano apresentado pela CIE Brasil foi considerado insatisfatório pelos técnicos do Ministério e membros da CNIC, resultando na suspensão da autorização para captação dos R\$5,7 milhões da temporada carioca e, sendo aprovado o valor final de R\$9,4 milhões.

Em nota de esclarecimento publicada pelo MinC⁵³, em 26 de setembro de 2006, o Secretário de Fomento e Incentivo à Cultura na ocasião, Marco Antônio de Castilhos Acco, argumentou:

O proponente CIE Brasil solicitou ao Ministério da Cultura, em estrita conformidade com o que permite a Lei 8.313/91 (a chamada Lei Rouanet), a autorização de captação de recursos pelo mecanismo de Incentivo Fiscal... Cumpre, por fim, informar que a busca da democratização do acesso por parte da população brasileira aos resultados dos projetos incentivados pela Lei 8.313/91 é uma premissa central da própria Lei em questão, e uma das principais diretrizes de atuação desta gestão na condução das ações do Ministério da Cultura. A premissa que norteia o MinC neste aspecto é muito simples: recursos públicos investidos em projetos culturais devem beneficiar o maior público possível. (MinC, 2006)

Importante partilhar que no banco de dados do Portal de Visualização do Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (*Versalic*), não há informações sobre o financiamento do referido espetáculo da companhia canadense, amplamente divulgado pelos meios de comunicação e publicamente assumido pela produtora responsável pela captação de recursos através da Lei. Dessa forma, as informações descritas foram obtidas por pesquisa sobre o tema, em matérias e publicações veiculadas na ocasião⁵⁴.

No segundo caso, “O Mundo Precisa de Poesia – blog” é uma proposta audiovisual, apresentada em 2010 pela produtora cultural Quitanda Produções Artísticas Ltda., cuja sociedade (estabelecida em 2003) é formada por Kati de Almeida Braga (empreendedora atuante nos setores financeiros e musical) e Maria Bethânia. Inicialmente, a solicitação de autorização para captação de recursos pela Lei de Incentivo (Artigo 18) foi de R\$1.798.600,00, sendo aprovados pelo Ministério da Cultura R\$1.356.858,00. Além de Bethânia, que assina “direção artística, pesquisa e

⁵³ Disponível em: <http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/index.html%3Fp=803> (Acessado em 06/12/2023).

⁵⁴ Fontes: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u59903.shtml>, <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2807200617.htm>, <https://www.estadao.com.br/cultura/cirque-du-soleil-traz-saltimbanco-ao-brasil/>, <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/cirque-du-soleil-vem-ao-brasil-em-agosto-9z6csbt15ezxm1jq8hqqr91la/> (Acessado em 06/12/2023).

seleção de textos e atuação em vídeos”, Hermano Vianna, antropólogo e pesquisador musical, seria responsável pela “coordenação de conteúdo e moderador do blog” e a “Direção dos Vídeos” assinada pelo renomado diretor Andrucha Waddington, entre outros. O projeto, previsto para ocorrer durante 15 meses (com atualização diária do blog durante o período de 12 meses), apresenta em seu resumo, disponibilizado no site *Versalic*⁵⁵:

Um blog inteiramente dedicado à poesia. Diariamente, será publicado um vídeo diferente no qual Maria Bethânia interpretará uma grande obra em verso ou prosa. A ideia é invadir a internet com lirismo, delicadeza e difundir a cultura na rede. Será um calendário virtual, que apresentará ao público 365 pílulas diárias de pura poesia. Uma forma democrática e idealista de levar poesia para a vida das pessoas por meio da mais potente ferramenta de comunicação do mundo atual. (Versalic, Governo Federal)

Conforme parecer técnico emitido, “A quantidade de profissionais, planejamento e tempo de trabalho parecem ser adequadas à produção do produto. Além disso, os currículos apresentados são condizentes a proposta”, obtendo autorização para a captação de recursos, em 15 de março de 2011.

Não esquivando-me dos pertinentes descontentamentos desdobrados dessa situação, faz-se imprescindível discernir nesse povoado de vozes dissonantes, o que de fato compete às problemáticas da Lei, retirando as vozes ruidosas que se prestam a ecoar polêmicas vazias, com claro intuito de desqualificar a Lei Rouanet e a classe artística.

Por essa razão, é fundamental refletirmos o papel que os meios midiáticos desempenham nesse processo, a exemplo das notícias publicadas à época pelos principais veículos de comunicação: “Maria Bethânia recebe R\$ 1,3 milhão para fazer blog e gera polêmica na web” (Globo – Cultura – 16/03/2011); “Maria Bethânia terá R\$1,3 milhão para criar blog” (Folha de São Paulo – Ilustrada – 16/03/2011); “Medalhão da MPB, Bethânia pede R\$1,8 milhão ao Minc para criar blog” (Veja – Cultura – 17/03/2011) entre outras.

⁵⁵ Disponível em: <http://versalic.cultura.gov.br/#/projetos/1012234> (Acessado: 05/12/2023).

Os títulos das matérias mencionadas acima, além de levianos, induzem ao entendimento equivocado e não condizem com a realidade dos fatos, alimentando as bocas retrógradas e fascistas que destilam seus venenos pelas webs, reforçando estereótipos mentirosos (artistas mamam nas tetas do governo) e, sobretudo, deixando de exercer um dos principais papéis do jornalismo (profissão em extinção!), de informar.

Prova disso, conforme apontado no artigo **Muito Barulho por nada** (2011) pelos autores Leonardo Costa e Renata Rocha, foi a alteração realizada na manchete da nota (Imagem 02), decorrente da grande polêmica gerada após a primeira publicação sobre o caso (Imagem 01), na Folha de São Paulo⁵⁶, pela colunista Mônica Bergamo, levando expressões como “Maria Bethânia”, “Andrucha”, “MinC” e “Lei Rouanet” aos tópicos mais discutidos do dia no Brasil e a hashtag “Maria Bethânia” a figurar entre os três temas mais comentados no mundo.

Figura 03 e 04: Matérias da Folha de São Paulo



Fonte: Folha.com – Ilustrada

Embora, aparentemente sutil, “Maria Bethânia terá” para “Maria Bethânia poderá ter”, essa modificação representa um esclarecimento crucial para compreensão do funcionamento da Lei Rouanet e suas distorções, que vão além do

⁵⁶ Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2011/03/889245-maria-bethania-podera-ter-r-13-milhao-para-criar-blog.shtml> (Acessado em 05/12/2023).

incidente mencionado, gerando especulações sobre possível corrupção ou malversação de fundos públicos. Mas, ainda sim, mantém uma redação que pressupõe aos leigos, que a artista “embolsou” sozinha esses milhões, omitindo a distribuição desse valor para o pagamento de todos os profissionais e serviços necessários para a realização do projeto. Somado a isso, vivemos tempos da profusão de informações superficiais e sensacionalistas, dos milhares de grupos de *WhatsApp* disseminadores de *fake news* e, de um país não habituado à leitura, satisfeitos com as letras garrafais das manchetes dos jornais.

Partilho trecho da coluna publicada pelo Jornal O Globo⁵⁷ sobre o fato, de autoria de Caetano Veloso, como uma voz sensata e esclarecedora: “os editores da revista e do jornal sabem que estão enganando os leitores. E estimulando os internautas a darem vazão à mescla de rancor, ignorância e vontade de aparecer que domina grande parte dos que vivem grudados à rede”.

O incidente envolvendo Bethânia resultou em uma grande quantidade de mensagens nas redes sociais, a maioria demonstrando um significativo desconhecimento em relação aos regulamentos que regem os incentivos fiscais à cultura no Brasil. Um exemplo disso foram as críticas que sugeriram a restituição do dinheiro aos cofres públicos, o que é absurdo considerando que se tratava da autorização para iniciar a captação dos recursos.

O Ministério da Cultura rebateu as críticas, em um comunicado publicado em 16 de março de 2011, no qual esclarece que a Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (Cnic) é constituída tanto por membros do Estado como de representantes de artistas, empresários e da sociedade civil de todas as regiões do país, e que “os critérios para análise e aprovação são técnicos e jurídicos; assim, rejeitar um proponente pelo fato de ser famoso, ou não, configuraria óbvia e insustentável discriminação”. Vale lembrar que, desde 2010, diversos especialistas externos à instituição têm atuado como peritos para avaliar e emitir pareceres técnicos sobre os projetos culturais, mediante credenciamento permitido pelo Edital N. 1/2009. Assim, se a proposta atender aos requisitos técnicos estabelecidos, ela será aprovada

⁵⁷ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/caetano-veloso-sai-em-defesa-de-maria-bethania-na-polemica-sobre-blog-2805071> (Acessado em 05/12/2023).

automaticamente, independente de se tratar de um projeto com Maria Bethânia ou Cirque du Soleil.

Finalmente, em 20 de setembro de 2011, na mesma coluna Folha de São Paulo⁵⁸ – responsável por trazer o tema à tona – a assessoria da cantora emitiu uma declaração indicando que a mesma havia renunciado à ideia de criar um blog de poemas, optando, em concentrar-se em novos projetos. Atualmente, o status do projeto encontra-se “arquivado – por excesso de prazo sem captação”, na página do Ministério da Cultura.

Algumas reflexões me vêm à mente, frente aos exemplos demonstrados e às queixas habitualmente desferidas ao funcionamento do mecenato: uma vez que as empresas possuem autonomia para a escolha dos projetos aptos à captação de recursos por meio da Lei Rouanet, o rigor na aprovação, enquadramento e regulação dos aportes financeiros – de modo que tais distorções não ocorressem – deve ser realizado ainda no processo de análise das propostas culturais (gestão pública), considerando entre suas prerrogativas, o apelo comercial, ou seja, a capacidade notória de atrair um amplo público, gerando receitas substanciais. Portanto, a questão não implica na falta de transparência da seleção dos projetos, haja vista as notas publicadas pelo MinC nos casos acima, mas nos critérios jurídicos-legislativos que se baseiam essas decisões, do contrário, adentraremos na subjetividade do **valor dos bens simbólicos**.

Nesta perspectiva, entre os pontos mais enfatizados nas críticas ao projeto com Bethânia, está o direcionamento de mais de R\$1 milhão para a manutenção de um blog. Esse julgamento levanta questões sobre a percepção inicial e a profundidade da análise desses juízos. Em um primeiro olhar, investir esse montante milionário para manutenção de um blog pode parecer excessivo, especialmente se considerarmos a reputação dessa plataforma pelo seu baixo custo e simplicidade operacional. No entanto, ao explorar mais fundo, nos confrontaremos com a natureza específica da manutenção de um blog (profissionais, serviços e equipamentos necessários para a realização das atividades previstas). Além disso, a necessidade de produzir 365

⁵⁸ Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2011/09/977903-apos-polemica-maria-bethania-desiste-de-criar-blog-de-poesia.shtml> (Acessado em 06/12/2023).

vídeos, todos dirigidos e editados por profissionais renomados, acrescenta uma camada de complexidade e custo que pode justificar o investimento substancial.

Em outras palavras, é preciso considerarmos o contexto completo antes de formularmos julgamentos precipitados. Muitas vezes, detalhes específicos podem alterar significativamente a percepção inicial sobre determinada situação. Neste caso, por exemplo, a compreensão da proposta em produzir uma quantidade considerável de conteúdo audiovisual, com profissionais de excelência, pode ser crucial para avaliar se o investimento é ou não justificado. Se pensarmos matematicamente, considerando que cada vídeo terá a duração mínima de um minuto, serão no total 365 minutos de conteúdo produzido, que divididos pelo valor total pleiteado, resultaria no custo aproximado de R\$3.561,00 por vídeo.

Desdobram-se nessa seara, as questões levantadas sobre os cachês pagos aos artistas e, mais especificamente neste episódio, os intrincamentos envolvidos na alocação de R\$600 mil para função de “direção artística, pesquisa e seleção de textos e atuação em vídeos”. A questão central é que o produto em discussão é mais do que um simples bem tangível; é, de fato, um bem simbólico. Isso significa que sua valoração e análise transcende aspectos meramente financeiros ou materiais. Ao reconhecer o caráter simbólico, sugere-se que o projeto pertença a um domínio autônomo, situado no campo intelectual e artístico. Esse campo possui características distintas que ultrapassam as tradicionais transações comerciais, em suma, o valor não está apenas na quantia monetária, mas na expressão artística, no impacto cultural e na contribuição para o patrimônio simbólico do país.

Portanto, é crucial considerar não apenas as métricas financeiras, mas também o valor intangível que Maria Bethânia aporta ao projeto, reconhecendo a singularidade e a relevância do campo artístico no qual esse bem simbólico está inserido, carecendo da necessidade de uma análise mais abrangente e sensível aos aspectos culturais e artísticos envolvidos. Nesse contexto, o renome e experiência da artista têm um impacto significativo na valoração de seu trabalho, não se pode negar a natureza única e distintiva da contribuição artística (imensurável) dessa trabalhadora da cultura para a Música Popular Brasileira, reconhecida mundialmente.

No tocante ao Cirque du Soleil, ainda que não se ignore a tendência explícita do mercado em privilegiar parcerias entre as grandes empresas e projetos com notório

potencial de lucro e público, em detrimento do apoio a outras iniciativas (como grupos com menor visibilidade ou público mais restrito), o que está em jogo aqui, é o papel dos departamentos de marketing das corporações na definição dos rumos da política cultural pública, uma vez que, as verbas aplicadas no patrocínio são advindas da isenção de parte dos impostos que seriam destinados ao governo. Ao concentrar os recursos (públicos) em projetos mais seguros e economicamente viáveis, esses setores podem inadvertidamente moldar essas políticas, reforçando as preferências culturais e limitando o espaço para outras expressões artísticas. Logo, como equilibrar essa balança, de modo que o apoio à realização de projetos culturais garanta a pluralidade do cenário cultural brasileiro?

Embora essa temática seja frequentemente abordada pela mídia e por parte da classe artística, ainda não houve avanços significativos em termos de legislação (como veremos no capítulo 3), permanecendo a autonomia e poder de decisão da aplicação desses recursos (públicos) nas cadeiras ocupadas pelo marketing das grandes empresas. Além disso, os ditames acerca das condições para o patrocínio – no tocante à divulgação da @marca – são concebidos nesses mesmos espaços corporativos, como forma de relacionamento estratégico com seus consumidores e funcionários, e no potencial atrativo de novos clientes. Nesse jogo desequilibrado, é comum nos depararmos com a distribuição de brindes, panfletos ou estandes oferecendo serviços e mercadorias das @marcas patrocinadoras, assim como, facilidades ofertadas aos seus usuários, como filas prioritárias, vendas antecipadas de ingressos e/ou descontos especiais.

O trecho abaixo, assinado pelo professor, pesquisador e consultor em economia da cultura, Leandro Valiati, em alguma medida, sintetiza essas elocubrações partilhadas, ao afirmar que a operacionalização dos certames da Lei (Mecenato-Estatal-Privatista) gerou um *modus operandi* que retroalimenta essas problemáticas.

Devemos responsabilizar, então, os grandes artistas ou as empresas que operam no sistema? Não seria justo. Não fazem nada de ilegal. Leis e instituições são expressões de acordos sociais, e o projeto cultural de grande artista que se utiliza do sistema vigente da Rouanet opera dentro do que é permitido, e seria um contrassenso não fazê-lo.

O problema não é um artista ou um projeto específico: é sistêmico. (Valiati, Caderno de Cultura⁵⁹ – Zero Hora, 2011)

Lamentavelmente, como em tantas outras áreas (saúde, educação, segurança, etc.) a Cultura não se exime de casos de corrupção. Isso não deslegitima a Lei Rouanet e, tampouco, os trabalhadores da cultura, são casos isolados em que indivíduos desonestos veem esses incentivos como uma oportunidade para o desvio dos recursos públicos, camuflados sob a aparência de conformidade legal. Trata-se da apresentação de produtos e serviços fictícios, da criação de projetos que nunca se concretizam, da malversação dos aportes financeiros, entre outros.

Com o propósito de investigar a má conduta na utilização de recursos federais em projetos culturais que haviam recebido aprovação por intermédio da Lei Rouanet, em 28 de junho de 2016, a Polícia Federal, em colaboração com a Controladoria Geral da União (CGU), iniciou a operação **Boca Livre**.

Segundo o Relatório Final⁶⁰ da Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) – Lei Rouanet, de abril de 2017, da Câmara dos Deputados, foi constatado que as principais práticas fraudulentas envolviam desvio de finalidade, isso implica que, embora haja uma justificativa aparentemente legal para a utilização dos recursos aprovados, a implementação do projeto cultural ocorre de maneira substancialmente diferente do que foi proposto originalmente. Isso não apenas compromete a transparência e confiança, mas também desvirtua o propósito original da Lei, que é incentivar e promover a cultura no Brasil.

Quanto às fraudes relacionadas ao superfaturamento e à não realização do projeto cultural, a identificação desses comportamentos como delitos penalmente tipificados no Art. 40 da Lei Rouanet revela a seriedade com que o legislador encara essas práticas, ou seja, não se trata apenas de uma questão ética, mas também uma violação legal, podendo resultar em consequências penais aos responsáveis.

⁵⁹ Disponível em: <https://elenaralex.wordpress.com/2011/03/19/polemica-maria-bethania-o-problema-e-do-sistema/> (Acessado em 06/12/2023).

⁶⁰ Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=27AA92C12C20A78AD5937DAF01797040.proposicoesWeb1?codteor=1548803&filename=REL+1/2017+CPIROUAN+%3D%3e+RCP+23/2016 (Acessado: 09/12/2023).

Dividida em duas fases, na inicial foram cumpridos 14 mandados de prisão temporária e 36 de busca e apreensão nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Distrito Federal, enquanto na segunda etapa, foram emitidos mandados de busca e apreensão nas empresas, abarcando um montante de R\$25 milhões em recursos públicos supostamente desviados. Em fevereiro de 2017, a Polícia Federal divulgou um relatório no qual 29 investigados na operação foram formalmente acusados de estelionato contra a União.

A investigação da Operação Boca Livre envolveu 250 contratos, tendo o Grupo Bellini Cultural como peça central no que se detectaram indícios de ser um esquema de corrupção. Segundo as investigações, o grupo criminoso atuou por quase 20 anos no Ministério da Cultura e **conseguiu aprovação de R\$ 180 milhões em projetos fraudulentos**. Os desvios de recurso eram praticados por meio de diversas fraudes, entre as quais: a) inexecução do projeto; b) superfaturamento; c) apresentação de notas fiscais relativas a serviços e produtos fictícios; d) projetos duplicados; e, e) contrapartidas ilícitas realizadas às incentivadoras⁶¹. (CPI-Lei Rouanet, Câmara dos Deputados, 2017)

A corrupção representa, sem dúvida, um dos entraves para a eficácia social de dispositivos destinados ao fomento cultural. A distorção da finalidade original desses instrumentos acarreta uma significativa perda de recursos públicos que, em princípio, seriam encaminhados ao estímulo de atividades artísticas e culturais. Tais verbas, ao invés de cumprirem com seu propósito social, são desviadas em prol de estelionatários, resultando num prejuízo duplo: não apenas comprometendo a realização de iniciativas culturais, mas também alimentando a corrupção ao enriquecer de forma ilícita esses indivíduos.

Ademais, essa desvirtuação mancha a integridade do aparato estatal, pois ao desviar esses recursos não se viola apenas os princípios éticos, mas também mina a confiança da sociedade nas instituições públicas. Neste sentido, a percepção negativa do uso inadequado desses dispositivos contribui para a descrença geral na capacidade do governo de gerenciar eficientemente os aportes públicos.

⁶¹ Idem 61.

A consequência mais danosa desse cenário é a mudança na percepção pública do instrumento de apoio à cultura, a Lei Rouanet. Em vez de ser vista como um dispositivo eficaz na promoção e fruição da cultura brasileira, passa a ser encarada por muitos como um meio de desvios de verbas públicas. Esse entendimento prejudicado impacta diretamente a legitimidade e aceitação social desses mecanismos, enfraquecendo seu potencial de impulsionar o desenvolvimento cultural do país.

Voltamos brevemente ao prefácio desses escritos, onde suas linhas introdutórias versam a respeito de mais um exemplo, derivado do impacto negativo gerado na sociedade sobre a Lei Federal de Incentivo à Cultura – acrescido ao cenário desastroso do (des)governo Bolsonaro – que culminará na máxima: *acabou a mamata!*

Confio estar elucidando, ao longo dessas páginas, os equívocos semeados nas entranhas de nossa sociedade, adubados por parte expressiva de políticos, meios de comunicação e até mesmo artistas, que germinaram nas inúmeras falácias e perseguições contra a classe trabalhadora da cultura e do principal programa de apoio à cultura do país, a Lei Rouanet.

Por fim, combater a corrupção torna-se indiscutível em qualquer área, inclusive na Cultura, não apenas para preservar a integridade desses dispositivos, mas também para assegurar que os aportes públicos sejam empregados no fortalecimento da cultura, contribuindo para uma sociedade mais justa e culturalmente enriquecida. A transparência, fiscalização rigorosa e punição adequada para os atos corruptos são elementos essenciais nesse processo.

Recuperando, ainda no âmbito das normativas que orientam a sistematização da Lei Rouanet e suas problemáticas, os conceitos em que se baseiam as análises para o enquadramento de projetos na área de música, carecem de uma atualização urgente. Para melhor compreensão, irei resgatar algumas informações e acrescentar outras, dos ditames redigidos pela Lei que dizem respeito ao tema.

Como informado no subcapítulo (2.1.3) em que tratei, entre outras, sobre o processo de inscrição de uma proposta cultural na Lei de Incentivo à Cultura (Lic), o proponente deve assinalar aos pareceristas qual o enquadramento pleiteado entre os

permitidos nos dispositivos da Lei, neste caso, Art. 18 ou 26. A principal diferenciação dos projetos enquadrados no Artigo 26, refere-se a impossibilidade do abatimento integral dos valores aportados no patrocínio, ficando sob responsabilidade da empresa complementar o percentual restante (entre 30% e 40%) com recursos próprios, enquanto no Art. 18, há previsão de abatimento integral (100%) do valor patrocinado.

Segundo a Lei Rouanet, no Capítulo IV (*do incentivo a projetos culturais*), são determinadas as condições para o patrocínio ou doação e, listados os segmentos contemplados para produção cultural, entre os quais, *música erudita ou instrumental* (incluída pela Lei n. 9.974 de 1999 e mantida na Medida Provisória nº 2.281-1 de 2001) e, mais recentemente, *música erudita, instrumental ou regional* (redação dada pela Lei nº 14.568 de 2023).

Art. 18 Com o objetivo de incentivar as atividades culturais, a União facultará às pessoas físicas ou jurídicas a opção pela aplicação de parcelas do Imposto sobre a Renda a título de doações ou patrocínios, tanto no apoio direto a projetos culturais apresentados por pessoas físicas ou por pessoas jurídicas de natureza cultural, de caráter privado, como através de contribuições ao FNC, nos termos do artigo 5º inciso II desta Lei, desde que os projetos atendam aos critérios estabelecidos no art. 1º desta Lei, em torno dos quais será dada prioridade de execução pela CNIC.

§ 1º Os contribuintes poderão deduzir do imposto de renda devido as quantias efetivamente despendidas nos projetos elencados no § 3º, previamente aprovados pelo Ministério da Cultura, nos limites e nas condições estabelecidos na legislação do imposto de renda vigente, na forma de: a) doações; e b) patrocínios.

§ 3º As doações e os patrocínios na produção cultural, a que se refere o § 1º, atenderão exclusivamente aos seguintes segmentos:

- a) artes cênicas;
- b) livros de valor artístico, literário ou humanístico;
- c) música erudita, instrumental ou regional;
- d) exposições de artes visuais;
- e) doações de acervos para bibliotecas públicas, museus, arquivos públicos e cinematecas, bem como treinamento de pessoal e aquisição de equipamentos para a manutenção desses acervos;
- f) produção de obras cinematográficas e videofonográficas de curta e média metragem e preservação e difusão do acervo audiovisual; e
- g) preservação do patrimônio cultural material e imaterial.

h) construção e manutenção de salas de cinema e teatro, que poderão funcionar também como centros culturais comunitários, em Municípios com menos de 100.000 (cem mil) habitantes.

Assim sendo, todas as propostas culturais que não se incluam nos respectivos segmentos (música popular, por exemplo), estão automaticamente enquadradas no Artigo 26.

Art. 26. O doador ou patrocinador poderá deduzir do imposto devido na declaração do Imposto sobre a Renda os valores efetivamente contribuídos em favor de projetos culturais aprovados de acordo com os dispositivos desta Lei, tendo como base os seguintes percentuais:

I - no caso das pessoas físicas, oitenta por cento das doações e sessenta por cento dos patrocínios;

II - no caso das pessoas jurídicas tributadas com base no lucro real, quarenta por cento das doações e trinta por cento dos patrocínios.

Contudo, as normativas da Lei preveem casos em que a proposta cultural detenha singularidades que a possibilite ser enquadrada em ambos os Artigos. Nesses casos, recorre-se ao:

Art. 9º O projeto que simultaneamente contenha ações contempladas pelos arts. 18 e 26 da Lei nº 8.313, de 1991, será enquadrado em apenas um dos dispositivos, de acordo com a ação preponderante do produto principal, sendo desconsideradas as ações meramente acessórias, nos termos do Anexo IV.

Algumas considerações são bem-vindas nesse momento: o proponente, ao inscrever sua proposta, deverá apontar qual o *produto principal* e *produto secundário*⁶², por exemplo, um Festival de Música que pretende realizar cinco

⁶²Produto principal: resultado preponderante do projeto, assim entendido o evento, atividade ou bem cultural primordial, finalístico ou essencial, podendo ser determinado pela pauta mais extensa ou custo mais elevado.

apresentações musicais, três oficinas e dois bate papos, classificaria os shows e/ou concertos como ação principal e as demais atividades formativas como secundárias.

Quanto ao Anexo IV, sua redação determinará de forma mais detalhada quais são as *Áreas e Segmentos Culturais*, contemplados pelo Art. 18. Embora abranja muitos domínios, como Artes Cênicas; Audiovisual; Artes Visuais; Patrimônio Cultural Material e Imaterial; Museus e Memória; e Humanidades, neste momento, me deterei à Música.

III - MÚSICA

- a) erudita;
- b) instrumental;
- c) canto coral; e
- d) empreendedorismo cultural ou ações de capacitação e treinamento de pessoal;
- e) doação permanente restrita de propósito específico a fundo patrimonial, instituído nos termos da Lei nº 13.800, de 2019, voltado para a sustentabilidade financeira no longo prazo de instituições culturais de artes cênicas;
- f) doação de propósito específico a organização gestora de fundo patrimonial, instituída nos termos da Lei nº 13.800, de 2019, para aplicação em projeto específico de artes cênicas;

Essa classificação (*Erudita, Instrumental e/ou Canto Coral*) é fundamentada em conceitos já superados e, portanto, ultrapassados, que deixam de contemplar e reconhecer inúmeras subcategorias, ou seja, diferentes gêneros, estéticas e linguagens sonoras musicais – que por sua vez espelham a realidade viva e pulsante da produção dos fazeres-saberes-artísticos em pleno século XXI – e, podem determinar que muitas dessas propostas apresentadas no segmento da música sejam acomodadas equivocadamente no Artigo 26. Como vimos anteriormente, não pressupõe isenção fiscal total do aporte de patrocínio, tornando-se menos atrativa para as empresas, em especial quando trata-se de projetos que não contemplam artistas do meio midiático conhecidos pelo grande público.

Produto secundário: demais resultados do projeto cultural, abrangendo eventos, atividades ou bens culturais que dependem, derivam ou se vinculam ao produto principal do projeto. (IN N. 01, de 10 de abril de 2023).

Numa breve pesquisa bibliográfica sobre o tema, encontram-se diversos estudiosos, músicos, teóricos, maestros, que dialogam com essa ideia. O artigo publicado pelo musicólogo e filósofo, Prof. Dr. Sidney Molina, **Música Erudita e Música Popular I**⁶³ (2021) lança uma série de questões acerca da essência desses domínios, utilizando-se de um exemplo digressivo, Molina nos relata o hábito do filósofo Sócrates em indagar artistas e profissionais diversos sobre *o que, de fato, cada um deles fazia*. A abordagem socrática em relação à pergunta pela essência das atividades humanas conhecida como “o que é” ou “o que faz”, ressoa profundamente em nossa cultura ocidental até os dias atuais. Esse questionamento sobre a natureza fundamental de suas ocupações não revela apenas uma curiosidade inerente, mas também aponta para uma busca persistente pela compreensão e clareza conceitual. Com frequência, especialistas em determinadas áreas, não foram capazes de responder com exatidão qual a principal atividade exercida.

Da mesma forma, se questionarmos músicos profissionais acerca da essência da música erudita e da música popular, talvez acabemos sem uma resposta satisfatória. No nosso caso, a pergunta pelo "que" é também o questionar a "diferença" entre duas identidades. O que é música erudita? O que é música popular? Qual é a diferença entre música erudita e música popular? (Molina, 2010).

A música erudita, ao longo da História, frequentemente foi associada à elite cultural e intelectual, o que poderia explicar, em parte, a percepção de que ela não é “popular” no sentido amplo do termo. No entanto, essa visão não reflete totalmente a realidade, pois a popularidade da música erudita é multifacetada e tem se manifestado de várias maneiras no decorrer dos tempos.

O autor apresenta os períodos e suas relações com a música erudita, primeiro ligada aos cultos religiosos cristãos e, posteriormente, consumida como entretenimento. Neste sentido, é importante reconhecer que muitos estilos e compositores da música erudita alcançaram, e continuam a alcançar, considerável popularidade, a exemplo de Mozart, Beethoven e Bach, com obras amplamente

⁶³ Disponível em: <http://cmozart.com.br/Artigo6.php> (Acessado: 16/12/2023).

reconhecidas e apreciadas. Esses artistas transcenderam as barreiras da elite cultural, tornando-se parte do repertório musical global (e, por que não, popular!).

Música erudita tem, hoje, sobretudo nos Estados Unidos e na Europa, um público enorme, altos investimentos, gravadoras e técnicos especializados, salas de espetáculo modernas, orquestras, corais e grupos de câmara estáveis, regentes, solistas, professores e pesquisadores de alto nível. Muitos de seus artistas vivem com dignidade de suas carreiras. Alguns ganham tanto quanto um astro de *rock*. (Molina, 2010).

Além disso, Molina chama atenção para o fato de que a música erudita sempre bebeu em fontes populares, a exemplo da música sacra antiga, resultante de uma fusão de influências. Sua origem foi impulsionada pelo contato entre a música hebraica médio – oriental e a civilização greco – romana, esse intercâmbio cultural contribuiu para a criação de formas musicais únicas e estabeleceu as bases para o desenvolvimento posterior da música erudita. Da mesma forma, durante o Trovadorismo (Séc. XII), houve a incorporação de elementos da música árabe e turca enriquecendo o repertório musical, adicionando novos matizes e complexidades.

A menção de que todos os grandes compositores são de diversas nacionalidades *flamengos, italianos, alemães, austríacos, franceses, ingleses, húngaros, russos, espanhóis, balcânicos, escandinavos, americanos, japoneses, brasileiros etc.*, sublinha a universalidade da música erudita como uma forma de expressão artística que rompe fronteiras geográficas e culturais. Cada compositor ao integrar suas raízes culturais específicas, contribuiu para a riqueza e diversidade do panorama musical erudito.

Os chamados compositores “nacionalistas” são particularmente interessantes nesse contexto, pois conscientemente incorporaram elementos de suas culturas locais nas composições. Podemos evocar aqui, um dos expoentes brasileiros, Heitor Villa-Lobos, reconhecido internacionalmente como o compositor de música erudita mais singular do Brasil, sendo o pioneiro em um estilo verdadeiramente nacional ao absorver influências e gêneros populares e regionais, muitas vezes subestimados, para enriquecer suas obras líricas.

Para o autor, descortina-se aqui, um dos preconceitos ligados ao entendimento da música erudita, como envelhecida pelo tempo e presa ao passado. Ao contrário, “a música erudita não é "antiga" (embora tenha forjado uma tradição que remonta às origens do Ocidente) e também não é "europeia" (embora tenha se desenvolvido plenamente e durante muito tempo na Europa).”⁶⁴

No entanto, é necessária uma abordagem mais adequada para distinção desses conceitos, sobre isso, Molina argumenta que a definição de uma música deve ser guiada pelas suas características técnicas de construção, especialmente quando tratamos de música erudita, que se estabeleceu como um artesanato complexo, profundamente enraizado na escrita musical. Essa, por sua vez, serve como um veículo preciso para a transmissão da intenção do compositor, fornecendo informações detalhadas sobre o ritmo, harmonia, dinâmica e expressão. Ao destacar a escrita musical como elemento distintivo, a música erudita é muitas vezes criticada por músicos populares, que argumentam sua cristalização (presa a uma escrita “morta”), em contraste com a improvisação espontânea presente em muitos gêneros populares. Esse é, no entanto, mais um preconceito, “pois a música erudita de qualidade encontra vida *através e apesar* do texto escrito. Essa "vida" apesar e através da escrita manifesta-se tanto no domínio composicional quanto no da interpretação.”⁶⁵

Nesta perspectiva, o compositor erudito também improvisa ao esboçar, alterar, ouvir, tocar e refletir, compasso a compasso, ou seja, na escrita musical erudita não há apenas estrutura, mas também improviso, evidenciando as camadas de criatividade e apropriação envolvidas nesse processo. Todavia, o intérprete, mesmo ao seguir meticulosamente a partitura, improvisa, pois nem tudo pode ser escrito, o som e o timbre escapam ao papel, e o equilíbrio entre vozes melódicas e acompanhamento harmônico permite diversas interpretações. Molina nos apresenta como exemplo, a execução de uma obra musical: os parâmetros como intensidade, ritardando (ralentado) e equilíbrio são móveis, demandando decisões subjetivas (quão forte é um *fortíssimo*? Qual a taxa de desaceleração de um *rallentando*?). Assim, a

⁶⁴ Disponível em: <http://cmozart.com.br/Artigo6.php> (Acessado: 16/12/2023).

⁶⁵ Idem 65.

aparente contradição entre seguir a partitura e improvisar revela a complexidade e a necessidade de discernimento na interpretação musical.

O artigo **Música Brasileira: concepções de popular e erudito na Revista Brasileira de Música entre 1934 e 1945** (2021), assinado pelo músico e pesquisador, Luis Aranha e, Cacá Machado, historiador, compositor, professor Dr. e coordenador do Laboratório de Estudos da Música e do Som (Lems) do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), o documento compreende a análise de textos da Revista Brasileira de Música (RBM) publicados no período supracitado.

Segundo os autores, no recorte da pesquisa percebe-se o emprego irregular do termo *música erudita*, prestando-se a significados múltiplos como: “alto repertório”, “música séria”, “boa música”, “música pura”, “música artística”, corroborando para a falta de clareza conceitual, como apontado por Sidney Molina.

Octávio Bevilacqua, em uma homenagem póstuma a Ernesto Nazareth, publicada em 1934, menciona que as composições do finado pianista não são em “[...] nada inferior[es] a muita produção classificada no **alto repertório e tida como erudita**” (Bevilacqua, 1934: 60). Francisco Mignone, relatando os avanços na fidelidade da fonografia, também em 1934, anima-se com a possibilidade de ampliar o acesso das “[...] gravações de **música séria** [...] na impossibilidade de oferecer ao povo uma intensa e importante propaganda da **boa música**” (Mignone, 1934a: 90). Ainda no mesmo ano, J. Itiberê da Cunha, exaltando a primeira montagem da ópera *Don Juan* que “respeitava” o manuscrito original do compositor, se indigna porque “muitos **eruditos** – e mesmo alguns **músicos**” (Itiberê, 1934: 127) – sabiam da existência de tal documento na biblioteca do Conservatório de Paris.

Em 1935, Oneida Alvarenga se vale do termo “**música pura**” para designar as obras de Ygor Stravinsky e L. V. Beethoven. Em seu argumento, menciona que “[...] a **música artística** vocal começou a se enfeitar de intenções expressivas [...] [ao] sentir sobre ella o influxo da **música popular** – sempre interessada [...]” (Alvarenga, 1935: 46). A discípula de Mário de Andrade conclui que esse processo de influência da música popular sobre a música artística foi levado à música instrumental, que, por sua vez, “[...] buscou em si mesma sua razão de beleza, desinteressou-se de tudo que não fosse essencialmente música e chegou a ser assim integralmente **música pura**” (Aranha; Machado, 2021, p. 08)

A diversidade de termos na construção de narrativas de legitimação de um mesmo repertório aponta para a complexidade intrínseca às discussões musicais.

Embora esse cânone não tenha sido formalmente organizado, sua presença evidente nas fontes destaca a importância das escolhas terminológicas na moldagem da percepção e valoração da música. Assim como, a distinção entre músicos e eruditos, conforme apontado por Itiberê, revela uma instabilidade linguística, evidenciando que a linguagem utilizada na discussão musical não é estática.

De maneira semelhante, a denominação **Música Popular** será objeto de diversos e profícuos estudos, sobretudo quando colocada em contraste à Música Erudita. Sobre isso, a segunda parte do artigo de Sidney Molina, **Música Erudita e Música Popular II**⁶⁶(2021), faz alusão sobre o tema destacando a visão comumente empregada à música popular como sinônimo da chamada música étnica, reduzindo sua riqueza e diversidade essenciais de técnicas de composição e interpretação. Tampouco deve ser confundida com o folclore ou associada exclusivamente às tradições étnicas, como a dos índios brasileiros ou tribos africanas. “Da mesma forma que a música erudita, a música popular baseia-se em diversos ambientes sonoros para constituir uma reflexão musical própria.”⁶⁷

Para Molina, a diferenciação entre música popular e música étnica, é destacada pela natureza autoral da primeira, que se manifesta em estilos específicos evidenciados em gravações ou apresentações ao vivo. Essa característica contrasta com a música étnica, que muitas vezes não se configura em “obras” formais. A crítica que muitos músicos eruditos fazem à música popular, equiparando-a pejorativamente à “música de consumo”, provoca uma reflexão sobre a profundidade e diversidade presente em ambos universos musicais. O autor destaca a importância em reconhecer que a música erudita também é consumida, e o mercado erudito não está isento de produtos artísticos de qualidade questionável. Além disso, se faz pertinente a distinção entre a canção popular e a música instrumental popular, especialmente aquela derivada do *jazz*. Essa última categoria, não se alinha necessariamente à “música de consumo” há pelo menos cinco décadas, remontando ao movimento *bebop*⁶⁸. Esse reconhecimento sublinha a sofisticação artística presente na música instrumental popular, desafiando estereótipos simplistas.

⁶⁶ Disponível em: <http://cmozart.com.br/Artigo7.php> (Acessado em 18/12/2023).

⁶⁷ Idem 67.

⁶⁸ “Segundo Ulanov (1957), o nascimento do estilo moderno do jazz, denominado —bebop se dá em 1944, quando o chefe de orquestra Oscar Pettiford, juntamente com Dizzy Gillespie montaram um

Quanto à canção popular, o contexto brasileiro até o início dos anos 1980 revela que a composição de canções não estava exclusivamente atrelada ao consumo imediato, por outro lado, era um espaço privilegiado de manifestação artística, indicando que as fronteiras entre a música popular e a música erudita são mais poderosas e dinâmicas do que uma simples dicotomia oferece.

Outra conclusão que podemos extrair de nossa busca pela identidade da música popular e da música erudita e pela diferença entre ambas é que os preconceitos são mútuos, tanto do popular ao erudito quanto do erudito ao popular. Nesse caso - a exemplo dos diálogos socráticos - admitir não saber o que é música erudita ou música popular é o primeiro passo para o amadurecimento da reflexão.⁶⁹ (Molina, 2021)

Acrescentando à discussão, o artigo **Entre o Erudito e o Popular: aproximações e distanciamentos na formação da música urbana brasileira** (2018), de Luciana Fernandes Rosa e Silvia Maria Pires Calabresa Berg, propõe um debate sobre a classificação dos gêneros que contribuíram para a formação da música urbana brasileira, abrangendo o período que vai do século XVII até o início do século XX.

Os parágrafos introdutórios, tecem a respeito da existência de uma divisão categórica entre música erudita e música popular na atualidade, refletida nas lojas de discos (elas ainda existem!), playlists online, eventos acadêmicos e cursos universitários. Embora não seja o foco do referido estudo, discutir a origem dessa divisão ou adequação dos termos “erudito” e “popular”, a realidade é que essas categorias permeiam diferentes esferas da indústria musical, da academia e das Leis de Incentivo.

A música erudita, por exemplo, é apresentada como uma categoria que recebe diversas denominações, como “música de concerto”, em contraposição ao termo

quarteto. Foi com esse conjunto que um trinado semelhante se tornou famoso pelas suas duas últimas notas, articuladas com uma ênfase em staccato que podia ser transcrita, como o foi algumas vezes por —Bu-dee-daht!; algumas vezes era transcrita, como —Bu-re-bop! como a ênfase caía sobre as duas últimas notas do trinado, a frase era mais bem lembrada como —rebop e como o homem possui, conscientemente ou não, um gosto poético pela aliteração, —rebop tornou-se —bebop.” (Barbosa, 2017, p. 19)

⁶⁹ Disponível em: <http://cmozart.com.br/Artigo7.php> (Acessado em 18/12/2023).

“música clássica”, considerado inadequado devido à sua associação com um período específico na história da música ocidental. Segundo as autoras, a definição de música erudita abrange composições cultas, destinadas às formações orquestrais, corais ou camerísticas, frequentemente registradas e executadas com o auxílio de partituras.

Já a diversidade presente na história da música popular brasileira reflete não apenas a riqueza cultural do país, mas também as transformações sociais e artísticas ao longo das décadas. Ao analisarmos a evolução dos gêneros musicais no Brasil, percebemos que a definição de música popular abrange uma gama vasta de estilos. A música brasileira das décadas de 1940 e 1950, representada por cantores e intérpretes da Era do Rádio, o choro, o samba, as orquestras de rádio e os *jazz bands*, revelam as raízes profundas e as influências afro-brasileiras que moldaram o som do país. Esses gêneros são testemunhas de um período em que a música popular desempenhava um papel central na formação da identidade cultural brasileira.

Ao avançarmos algumas décadas, nos deparamos com a efervescência musical dos anos de 1960 e 1970, a Bossa Nova com sua sofisticação harmônica e melódica, e a Música Popular Brasileira (MPB), que surgiu nos festivais televisionados da época, são exemplos marcantes dessa fase. A MPB, em especial, abraçou uma variedade de gêneros, unindo elementos regionais e influências internacionais, e se tornou um símbolo da resistência artística e política no país.

O que se observa é que a distinção entre música popular e erudita não é capaz de categorizar gêneros tão díspares entre si, tampouco a própria evolução da música dentro de um mesmo estilo ou autor... [há] os casos em que erudito e popular são classificações excludentes e limitadoras, além do caráter de esnobismo presente nas classificações desses gêneros no Brasil. (Rosa; Berg, 2018, p. 71)

Num breve retrospecto, é possível depreender as influências e transformações, que tornaram – e ainda tornam – as margens definidoras desses segmentos musicais borradas, ou seja, sem uma linha divisória precisa. Parte desse processo inicia-se com a chegada da família real ao Brasil, em 1808, que trouxe consigo uma série de transformações significativas no panorama musical e social da então colônia. O impacto dessa mudança foi particularmente expressivo no Rio de Janeiro, que se tornava a nova capital do Império. Esse período marcou o início de uma fase

importante da música brasileira, influenciada pelas práticas musicais europeias trazidas pela monarquia.

Muitos membros da aristocracia portuguesa acompanharam a corte, incluindo músicos talentosos. Essa presença contribuiu para a continuidade das práticas musicais de Lisboa e, por conseguinte, das influências europeias na vida cultural do Brasil. Como vimos no capítulo 1, todo aparato advindo do crescimento e desenvolvimento intenso deste período, resultou na construção de inúmeras instituições culturais, entre as quais, o Teatro São João, que apresentava espetáculos de óperas. Da mesma forma, os novos gêneros de dança (valsa, polca, tango etc.) e a música instrumental (tendências europeias), adentraram-se nas composições e salas de concerto do Rio de Janeiro.

Se por um lado estes gêneros dançantes eram executados nos salões de baile para a elite, por outro lado a música que se ouvia nas ruas e festas religiosas, executadas nos coretos, e por banda militares e conjunto de negros e mestiços era uma mistura de gêneros populares como a modinha, o batuque e o lundu, entre outros. (Rosa; Berg, 2018, p. 75)

Essas repartições sociais, culturais e territoriais foram se diluindo com o passar do tempo, a exemplo das bandas militares, responsáveis pela popularização e pelo abrasileiramento de boa parte do repertório europeu (polca, valsa, quadrilha), realizando apresentações em coretos e praças para a população menos favorecida, mesclando estes gêneros às marchas e maxixes.

Didier Francfort, filósofo e musicólogo francês, ao abordar esse fenômeno o nomeia de *contratransferência*, quando elementos eruditos são absorvidos nas criações populares. Para ele, conforme artigo traduzido por Marcos Câmara de Castro, **Músicas populares e músicas eruditas: uma distinção inoperante** (2014), essa separação trata-se de uma questão semântica. A ideia expressa nessa dicotomia entre “popular” e “erudito” não é apenas uma diferenciação entre dois pares identificáveis, mas sim uma oposição entre uma multiplicidade de rótulos que designam diferentes tipos de música. Nessa balança de dois pesos e duas medidas, teremos as *músicas comerciais*, “os modos efêmeros obedientes às leis do mercado, a música, arte menor, das canções, as músicas fáceis, leves, o rock comercial, a

prática de amadores, as festas de bairro, os grupos urbanos de jovens”, contrapesando a *grande música*, “a música séria, clássica e também contemporânea, experimental, barroca, o *free jazz*, a música institucional e dos conservatórios” (Francfort, 2018, p. 05 e 06).

O autor nos lembra dos critérios sociais e estéticos que historicamente demarcaram a distinção entre o popular e o erudito desde o século XIX. Deve-se considerar esses acontecimentos históricos e culturais na percepção conceitual da música ao longo do tempo, ou seja, essa diferenciação muitas vezes reflete não apenas diferenças estilísticas, mas também questões sociais, econômicas e até mesmo políticas.

Didier sugere como ápice das transformações estéticas e sociais, a *bi-partição* das práticas e das representações do que é (seria) a arte musical. Buscando essas linhas demarcatórias, o autor irá sublinhar algumas particularidades: “A música é considerada erudita se é composta e executada por músicos profissionais”. Nessa perspectiva, o século XIX desempenhou um papel crucial na consolidação do estatuto profissional dos músicos e na legitimação de instituições específicas na formação, como os conservatórios. “A diferenciação se dá também pelo lugar onde a música é interpretada: os parques de diversão e os cabarés ou as salas de concerto onde um ritual preciso se estabelece” (Francfort, 2018, p. 07).

Por outro lado, as mudanças culturais e o advento das culturas de massa, especialmente no século XX, têm desafiado e, em muitos casos, desmantelado essas linhas demarcatórias.

Chegaremos, portanto, a um questionamento dessa distinção, no campo disciplinar da história cultural. Não se trata de dizer que “valeduto”, ou de abolir a estética de valor, mas de considerar que para abordar a questão dos gostos musicais e das práticas, a oposição entre “popular” e “erudito” não é mais operante na era da globalização, tal como empregada depois do fim da Primeira Guerra Mundial. (Francfort, 2018, p. 06)

A evolução da indústria do disco desde a Primeira Guerra Mundial desempenhou um papel crucial na transformação do panorama musical, integrando tanto a música erudita quanto às músicas populares na era das culturas de massa,

cujo fenômeno foi marcado por diversas modalidades concomitantes que redefiniram a relação entre diversos gêneros musicais e estilos de interpretação. Uma das principais transformações foi a simplificação do repertório, árias de obras líricas foram extraídas e apresentadas de maneira isolada, destacando-se como “famosas árias” ou sucessos. Essa prática não apenas tornou a música clássica mais acessível a um público mais amplo, mas também contribuiu para a criação de uma cultura de hits, na qual determinadas peças se tornavam emblemáticas e populares além dos círculos tradicionais de apreciadores de música erudita.

Me permito esse breve parêntesis, para recordar um exemplo extremo dessa popularização, advinda da trilha sonora utilizada por uma rede de vendas de gás no Brasil, a obra *Für Elise* (1810), de Ludwig van Beethoven, percorria as ruas do país anunciando a passagem do caminhão com o produto.

Retomando, Francfort destaca a importância dos arranjos diversos nesse processo de adaptação. A música clássica foi reinterpretada e muitas vezes reimaginada para se adequar a diferentes gostos e estilos, abrindo caminho para a fusão de elementos clássicos e populares. Grandes intérpretes como o Enrico Caruso⁷⁰, contribuíram para essa transformação ao incorporar em seus repertórios peças mais leves e acessíveis, ampliando assim o alcance da música erudita.

Por fim, compartilho o ensaio **O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez** (2005) de José Miguel Wisnik⁷¹, que têm como ponto de partida o livro *Música Popular: de olho na fresta* (1977) de Gilberto Vasconcellos, cuja obra oferece uma análise perspicaz sobre a fusão entre política e música popular brasileira, especialmente a partir do final dos anos 1960. Essa integração, conforme delineada por Vasconcellos, sugere que a música popular não apenas se tornou um veículo para transmitir mensagens políticas, mas também se tornou uma arena na qual as tensões e os conflitos sociais se manifestaram de maneira vibrante,

⁷⁰ Popularmente conhecido como o “Grande Caruso”, nascido em Nápoles, Itália, foi um famoso tenor, considerado por muitos o maior intérprete de música lírica de todos os tempos. Um dos primeiros cantores clássicos a gravar discos em grande escala.

⁷¹ O texto foi escrito originalmente para o volume *Música* (em colaboração com Ana Maria Bahiana e Margarida Autran) da coleção Anos 70, publicada pela editora Europa, 1979. Disponível em: WISNIK, José Miguel. *Dança dramática (poesia / música brasileira)*. Tese de doutorado em Letras. São Paulo: FFLCH-USP, 1979.

capturando de maneira vívida as contradições intrínsecas da sociedade brasileira contemporânea.

Ao abordar o conceito de “indústria cultural”, Wisnik recorre ao pensamento de Theodor W. Adorno, embora não deixe de expressar críticas à postura do filósofo alemão em relação à música popular. Adorno concebe a indústria cultural como uma instância administrativa que explora bens culturais, adaptando-os ao consumo massificado e forçando uma fusão entre domínios que ele categoriza como “arte superior” e “arte inferior”.

Se as duas esferas da música se movem na unidade da sua contradição recíproca, a linha de demarcação que as separa é variável. A produção musical avançada se independentizou do consumo. O resto da música séria é submetido à lei do consumo, pelo preço do seu conteúdo. Ouve-se tal música séria como se consome uma mercadoria adquirida no mercado. Carecem totalmente de significado real as distinções entre a audição da música “clássica” oficial e da música ligeira. (Adorno, 1987, p. 178)

Sob um olhar crítico da sociedade americana, o autor aponta para o *processo de coisificação* da música, neste sentido, o caráter “ligeiro” da música popular implica em uma simplificação excessiva e uma falta de profundidade artística. Ele argumenta que, ao buscar agradar às massas e se conformar aos padrões comerciais da indústria cultural, a música popular perde sua capacidade de ser uma forma autêntica de expressão artística. Em vez disso, torna-se um produto padronizado que atende aos gostos mais amplos, mas que, na visão de Adorno, é desprovido de verdadeira originalidade e significado.

Wisnik opta por uma abordagem mais focalizada no cenário musical brasileiro, desviando-se das considerações amplas de Adorno sobre a música popular. Em vez disso, se concentra na análise do pensamento de Mário de Andrade, cuja perspectiva é mais contextualizada e específica em relação à música erudita nacional.

No **Ensaio sobre a Música Brasileira** (1972, p. 18), Andrade aponta para um certo *primitivismo* no campo social que demarca uma fase crucial na história da produção artística, caracterizada pela emergência de critérios transcendentais que visam moldar uma expressão genuinamente nacional. Este período, permeado por um

fervor nacionalista, rejeita a concepção de uma arte exclusivamente *desinteressada*, entendida como um luxo individualista e destituída de propósito social. Em contrapartida, a ênfase recai sobre a necessidade de uma produção artística que esteja intrinsecamente ligada à tessitura social e que sirva como um instrumento de combate, impregnada de uma eficiência humanística. “Pois toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstância. É *interessada*.”

O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional. E é nessa ordem de ideias que justifica-se o conceito Primitivismo aplicado às orientações de agora. É um engano imaginar que o primitivismo brasileiro de hoje é estético. Ele é social. (Andrade, 1972, p. 18)

Nesta perspectiva, segundo o autor, a estética que florescia nesse período não se limitava a meros preceitos estilísticos, mas, ao contrário, buscava transcender as fronteiras do expressionismo artístico para se integrar à narrativa mais ampla de nacionalização. A arte, então, não seria apenas um meio de expressão individual, mas uma ferramenta que deveria refletir as características elementares da raça nacional, ou seja, uma expressão coletiva, fundada nas raízes culturais e sociais, e destinada a desempenhar um papel fundamental na construção de uma identidade nacional.

Diante da necessidade premente de criar uma música nacional que refletisse as características musicais da raça, seu argumento abraça essa tarefa como uma demanda positiva. Longe de transposições xenofóbicas, a abordagem propõe-se a explorar e ampliar aquilo que já ecoava de forma natural na *inconsciência popular*, buscando respeitar as influências regionais, mas também reconhecendo a riqueza inexplorada das tradições musicais que permeavam o Brasil.

O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na música popular. (Andrade, 1972, p. 20)

Mário imerge nas profundezas da música popular para desvelar os traços distintivos da entidade racial brasileira, numa encruzilhada fascinante, entre a exposição universal (tingida pelo exotismo) e as marcantes presenças de influências estrangeiras na tessitura musical do Brasil. O cerne desse dilema revela-se na análise de duas vertentes, ao ponderar sobre o que, dentro da rica tapeçaria musical brasileira, mereceria ou não uma transposição para o domínio erudito. Aqui, o preconceito se apresenta como uma ferramenta de avaliação, sendo, por vezes, útil e, em outras ocasiões, desprovido de propósito diante das influências inegáveis da cultura ameríndia, africana, portuguesa, espanhola, entre outras. Nesse âmbito, o autor refere-se às nuances jazzísticas que começavam aparecer no maxixe, “tanto mais curioso que os processos polifônicos e rítmicos de *jazz* que estão nele, não prejudicam em nada o caráter da peça. É um maxixe legítimo.” (Andrade, 1972, p. 25),

Recuperando, segundo Wisnik, os autores e as obras da música erudita nacional não foram capazes de se estabelecer a ponto de criar uma comunicação junto ao público, “o uso mais forte da música no Brasil nunca foi o estético-contemplativo ou da “música desinteressada”, como dizia Mário de Andrade”, ao contrário, a música sempre foi utilizada como um “instrumento ambiental associado com outras práticas sociais, a religião, o trabalho e a festa” (Wisnik, 2005, p. 29).

Ciente da complexidade e das imbricações históricas acerca desses paradigmas e, longe de decifrar esse enigma, os trechos aqui partilhados prestam-se, sobretudo, como provocadores para uma reflexão das questões intrínsecas nessa superficial (e questionável) divisão categórica entre Música Erudita e Música Popular, especialmente quando essa classificação é determinante para o enquadramento de projetos na área de música apresentados na Lei Rouanet.

Dessa forma, a discussão aqui desenvolvida busca apontar vícios interpretativos e/ou conceituais que permanecem como balizadores para a análise e o direcionamento das propostas no segmento musical (Art. 18 ou Art.26), perdurando entendimentos que – como vimos – nunca foram, de fato, senso comum entre filósofos, músicos e pesquisadores.

Logo à frente, dedicarei parte da escrita retomando o tema e partilhando, sob uma perspectiva auto etnográfica, vivências que concretizam as problematizações

aqui apresentadas, articulando a operacionalização da Lei e suas implicações práticas na aprovação de um projeto no segmento de música.

Em última análise, as questões supramencionadas neste capítulo destacam a necessidade e importância da constante atualização dos instrumentos normativos da Lei, bem como, do fortalecimento dos mecanismos de controle, transparência e responsabilização no âmbito dos incentivos culturais, a fim de proteger o patrimônio público e assegurar que esses recursos sejam efetivamente direcionados para o desenvolvimento artístico e cultural da sociedade. Portanto, é imprescindível o desenvolvimento de um campo de estudo continuado aspirando o seu aprimoramento, com a revisão dos conceitos e das normativas que as norteiam, de modo que se aproxime e retrate sempre-e-cada-vez-mais dos anseios, das necessidades e das potencialidades desse país diverso.

Capítulo 03: Um olhar auto etnográfico sobre a gestão e suas implicações

O modelo neoliberal da Lei Rouanet, imita as práticas costumeiramente adotadas pelos Programas de Governo, que por sua vez, conduzem as políticas públicas em cultura com forte viés mercadológico, num protótipo de gestão que se exime de responsabilidades e terceiriza decisões. Basta recordarmos os primeiros passos em direção ao processo de abertura política no Brasil, em 1984, quando passamos por transformações profundas, saindo do regime autoritário para um sistema democrático. Nesse contexto, a Cultura emerge como um importante elemento simbólico associado à democracia, porém, as relações estabelecidas pelo poder público mostraram-se obscuras, especialmente no que diz respeito à formulação de políticas públicas.

Entre as primeiras ações adotadas está a criação do Ministério da Cultura (1985), que além de assentir a relevância da cultura no contexto democrático, a institucionaliza como um organismo central na gestão das políticas para a promoção, preservação e democratização do acesso às fontes de nossa cultura. A promulgação da Constituição de 1988 será outro marco importante, consagrando a responsabilidade do Estado na garantia do pleno exercício dos direitos culturais e reconhecendo a diversidade cultural como patrimônio nacional.

Os anos seguidos, desde a criação do MinC, se mostram sensíveis no tocante ao desenvolvimento de uma gestão ministerial, num curto período passaram pela pasta, o jornalista José Aparecido de Oliveira (que retornará ao cargo no final do governo), seguido do químico e político Aluísio Pimenta, avançando com o economista Celso Furtado e, finalmente, o político Hugo Napoleão do Rego Neto. Efetivamente, “a única gestão que buscou promover uma estruturação para o funcionamento do novo ministério foi a do economista Celso Furtado” (Friques, 2022, p. 391), vale lembrar que será sob sua condução a criação da primeira lei de incentivo fiscal à cultura, em 1986.

Sua formulação foi uma tentativa de contornar os desafios econômicos enfrentados pelo país, ao mesmo tempo em que se buscava estimular o investimento privado no setor cultural. Esses engendramentos refletem a ambivalência do Estado em relação à Cultura, tentando ao mesmo tempo promovê-la e se

desresponsabilizando financeiramente por sua promoção. Ambiguidade que poderá ser observada em outros momentos de nossa história, perdurando o desafio contínuo do equilíbrio entre a promoção cultural com as limitações orçamentárias e a pressão por eficiência econômica. Além disso, a cultura tornou-se um campo de disputas ideológicas, onde diferentes visões sobre o papel do Estado nas garantias da promoção e acesso aos bens culturais coexistem, refletindo as tensões inerentes ao processo de abertura política e à construção democrática no Brasil.

Com efeito, a Lei Sarney criou as bases da parceria público-privada na dinamização da produção cultural, designando até 10% do Imposto de Renda devido pelas empresas para investimento em produções artísticas e 05% para o Fundo de Promoção Cultural. Já nesse primeiro modelo de gestão houve críticas sobre a não circulação pública dos projetos contemplados, assim como, o fato de a prestação de contas ser realizada somente após a realização da proposta, gerando alguns casos de malversação do dinheiro público.

Apesar do argumento de que a Lei vinha ao encontro do desejo da sociedade civil por menor ingerência do estado na cultura em relação aos anos da ditadura militar, em especial às políticas cerceadoras das liberdades individuais e de expressão, ela é mais representativa das tendências neoliberais do período, que se intensificariam nos anos 1990, em especial no governo Collor e Fernando Henrique Cardoso. (Rubim; Vasconcelos, 2017, p. 17)

O desmonte sintetizará as práticas adotadas pelo governo de Fernando Collor de Mello em relação à cultura, entre as quais, a revogação da Lei Sarney, a extinção do Ministério da Cultura (convertido em Secretaria), assim como, de inúmeras instituições que passam a ser regidas por duas autarquias federais: o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (Ibac) e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), vinculados a Secretaria de Cultura. Esta, por sua vez, terá o cineasta Ipojuca Pontes à frente durante um curto período, seguido pelo diplomata e membro da Academia Brasileira de Letras, Sérgio Paulo Rouanet.

No tocante ao primeiro, sua ingerência assegurou o esfacelamento estrutural da cultura no plano federal, por outro lado, gerou um ambiente de antipatia entre a classe artística e o governo, frente à total ausência de propostas concretas e ações

efetivas para o fomento à cultura. “Ipojuca Pontes, em um embate feroz contra quase todo meio cultural, produz um radical programa neoliberal para a cultura no Brasil. Mercado é a palavra mágica para substituir o Estado, ineficiente e corrupto, inclusive na área cultural.” (Pontes *apud* Rubim, 2007, p. 24). Em sua gestão, Sérgio Paulo Rouanet tenta reconstruir minimamente o setor, direcionando ações para reverter os danos causados anteriormente. Seu principal legado será a promulgação da nova lei de isenção fiscal, que institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), popularmente conhecida como Lei Rouanet.

Entre as principais mudanças, encontra-se a inclusão da sociedade civil – representada por artistas e criadores – como partícipe dos temas oficiais relacionados à cultura e à organização sistemática da área em âmbito nacional. Também será definitiva para a constituição de um novo modelo de gestão, que a partir de então, embora mantivesse os preceitos neoliberais ampliava sua atuação, a criação de uma estrutura organizacional alicerçada em três pilares: o mecenato (pessoas físicas e jurídicas podem deduzir parte do imposto de renda devido para projetos aprovados na Lei de Incentivo), o Fundo Nacional da Cultura (investimento direto do Estado no fomento à Cultura) e, por fim, um Fundo de Investimento em Cultura e Arte (permitiria comprar cotas de um projeto cultural e ter retorno sobre os lucros). Esse suporte tripartido objetivava sustentar uma política inovadora no país, com a capacidade de, a curto prazo, fomentar a produção artística (abrangendo toda diversidade cultural brasileira), e a médio e longo prazos, fortalecer as bases de uma indústria cultural. Para tanto, mecenato e Ficart atuariam prioritariamente nas premissas do mercado, enquanto o FNC desempenharia uma função equilibradora, voltado para projetos de caráter não comercial.

Embora, em ambos os dispositivos⁷², os aportes financeiros tenham participação de recursos públicos – integral e/ou parcial no caso da Lei de Incentivo e total pelo Fundo Nacional da Cultura – nesta última modalidade, o Estado é responsável por captar e distribuir os valores angariados para projetos culturais em conformidade com as exigências do Pronac. Essas diretrizes, seriam medidas reparadoras frente a concorrência desleal na captação de patrocínio via mecenato, onde parte expressiva dos projetos contemplados são escolhidos pelos setores de

⁷² Conforme apontado no subcapítulo 1.1 Breve panorama das políticas públicas em Cultura no Brasil, o Fundo de Investimento em Cultura e Arte (Ficart) nunca foi efetivado.

marketing das grandes empresas, que por sua vez, utilizam-se de variantes mercadológicas-midiáticas para tomada de decisões, conforme apontado no capítulo anterior.

Segundo a Lei, o FNC, como parte do Pronac, seria prioritariamente utilizado na instância em que o incentivo fiscal não tivesse eficácia. Ou seja, promoveria uma distribuição regional mais equilibrada, favoreceria a busca interestadual por projetos de enfoque regional, estimularia o aperfeiçoamento profissional, financiaria a preservação do patrimônio cultural e histórico e priorizaria ações em áreas com menores possibilidades de desenvolvimento utilizando recursos próprios. (Menezes, 2016, p. 40)

Este será um dos grandes entraves na gestão do Programa Nacional de Apoio à Cultura: a disparidade entre a intenção original do Fundo Nacional da Cultura e a efetiva alocação de seus recursos. Ao longo do tempo, a maioria desses aportes foi direcionada predominantemente para finalidades que não contribuíam efetivamente para o desenvolvimento da cultura regional, nem atendiam às expressões artísticas de caráter não comercial. Da mesma forma, a Lei prevê que os editais do FNC deveriam ser uma prática regular, fornecendo recursos de maneira consistente para as manifestações culturais sem apelo comercial, suprindo assim as necessidades das regiões mais remotas do país. Contudo, os editais foram esporádicos e com um alcance restrito, o que comprometeu a eficácia do fundo em cumprir sua missão de apoiar de maneira abrangente a diversidade cultural e artística deste imenso país. Por outro lado, esse descompasso entre o propósito legislativo e a execução prática, levanta questões sobre a eficiência e a transparência na gestão dos montantes destinados à cultura.

Para cumprir essa finalidade, o Fundo deveria ter recursos suficientes para fazer jus a sua missão nesse País continental, em que as demandas do segmento cultural são gigantes. Não foi isso o que vimos ao longo dos 25 anos de existência da Lei. A cada ano, os recursos destinados ao incentivo fiscal são ampliados e os recursos do FNC são reduzidos ou contingenciados. Soma-se a isso a pouca capacidade de execução do Ministério da Cultura diante da complexidade da legislação que rege a transferência voluntária de recursos do Governo para a sociedade. (Menezes, 2016, p. 40)

Avançando cronologicamente, após o processo de impeachment sofrido por Collor, o vice presidente Itamar Franco assumiu por dois anos a Presidência da República. Neste descompasso para a efetivação de uma política pública, novos e favoráveis ventos sopram em direção, oportunizando a reestruturação de um corpo organizacional e de gestão, por meio do restabelecimento do Ministério da Cultura, com o diplomata e membro da Academia Brasileira de Letras, Antônio Houaiss, à frente da pasta. Sua condução e entendimento no encargo do Estado como articulador de dispositivos que assegurem a produção e circulação das manifestações culturais, expandirá o modelo de renúncia fiscal da Lei Rouanet para a realização de projetos cinematográficos, com a criação da Lei do Audiovisual⁷³. Colaborador na arregimentação deste novo modelo de isenção fiscal, o diplomata José Jerônimo Moscardo assumirá o Minc por quatro meses, seguido do professor e advogado Luiz Roberto do Nascimento e Silva, que promulgará a Lei do Audiovisual e recriará a Funarte.

As implicações nesse recorte temporal (1985 a 1995) para o cenário cultural brasileiro, considerando o papel imprescindível desempenhado pelas Leis e Programas de Incentivo nessa (frágil) engrenagem, exposta a toda sorte de intempéries – recordando as tristes tradições elencadas por Rubim – ainda assim, se mostrará resiliente aos desmandos autoritários, a instabilidade e, muitas vezes, a ausência de políticas públicas em cultura. De outro modo, afetará frontalmente a possibilidade em se conceber, aplicar e desenvolver um modelo de gestão continuado e aprimorado para o setor cultural, na condução de ações setorializadas–integradas para absorção e encaminhamento das necessidades, em consonância com os princípios e garantias constitucionais.

Quando Francisco Weffort é nomeado para ministro, já haviam passado dez dirigentes pela pasta do MinC, numa média de um por ano. Em contraponto ao troca-troca do primeiro momento, o ministro permaneceu à frente do cargo nos oito anos do governo FHC, até 2003. Apesar de tal estabilidade administrativa, não se concretizou a institucionalização do ministério e de suas fundações associadas. (Friques, 2022, p. 394)

⁷³ Elaborada em caráter emergencial, frente ao desmantelamento da cultura no período Collor, a Lei 8.685 de 20 julho de 1993 se tornará permanente.

Esse período será marcado pela ampliação na utilização das leis de incentivo fiscal no país, como estratégia adotada em resposta à diminuição dos orçamentos governamentais para a cultura, seguindo uma tendência mundial à época. No contexto brasileiro, a particularidade será ainda mais evidente ao considerar que as leis de incentivo fiscal se tornaram a principal ferramenta das políticas públicas dos anos 1990.

O modelo de gestão implementado por Weffort, difundido através da cartilha **Cultura é um bom negócio** – como apontado no subcapítulo 1.1 – revela uma abordagem específica adotada pelo governo como medida para impulsionar a produção cultural pelo engajamento do setor privado: a desburocratização da Lei Rouanet. Por outro lado, intenta a estruturação de um mercado orientado para o patrocínio cultural.

Entre as modificações realizadas, vale destacar o aumento do percentual de abatimento do imposto de renda de pessoas jurídicas para o patrocínio de projetos culturais, de 02% para 05%⁷⁴; o recebimento de propostas durante todo o ano e não mais por prazos pré-determinados; a admissão da função de “agente cultural” na planilha orçamentária, como profissional responsável pela negociação dos projetos; a redução no prazo de apreciação das propostas culturais, de noventa para sessenta dias; e, num segundo momento, a ampliação para 100% de abatimento do valor aplicado do imposto devido para as artes cênicas, livros de valor artístico-literário ou humanístico, música erudita ou instrumental, circulação de exposições de artes plásticas, e doações de acervos para bibliotecas públicas e museus.

Estava implantado, assim, um “mercado de patrocínios” intermediado pelos “agentes culturais”. Profissionais capacitados para lidar com operações financeiras e dotados de conhecimentos sobre a área tributária, as finanças e o marketing. Ficava criado, assim, não só um mercado de bens culturais, mas um mercado de imagens institucionais. (Castello, 2002, p. 636)

⁷⁴ A Medida Provisória nº 1.636/97 reduziu o limite de renúncia fiscal definido na Lei Rouanet, de 05% para 04%, ainda vigente.

Nessa perspectiva, o reconhecimento do profissional responsável pela elaboração de projetos, captação de recursos e administração de eventos culturais (inclusive nos itens dos custos de serviços), desencadeou uma série de mudanças profundas no cenário cultural, entre as quais, o processo de segmentação deste mercado. Em outras palavras, a política em questão não apenas reconheceu o papel do intermediário no contexto cultural, mas também incentivou o surgimento de nichos anteriormente não explorados, integrando setores que tradicionalmente se mantinham distantes da lógica mercantil – como as artes, o patrimônio e a cultura popular – para uma dinâmica que incorporou elementos da indústria cultural e do mercado publicitário.

Esses engendramentos da **Lei-Mecenato-Estatal-Privatista**, implicaram em diversas problematizações, que por sua vez, ainda perduram como grandes entraves reclamados pelo setor artístico. Não obstante às contrariedades já apresentadas no capítulo 2.3, vale lembrar os principais pontos em questão: o modelo de “gestão partilhada”, no qual o Estado é responsável pela dotação orçamentária, enquanto as empresas, pela decisão de onde esses recursos serão aplicados (considerando que os parâmetros para o patrocínio empresarial são determinados pelo *marketing cultural*, comprometido prioritariamente com as estratégias publicitárias de retorno midiático); a concentração dessas empresas e dos projetos patrocinados na região Sudeste (especialmente no eixo Rio-SP); o desequilíbrio na busca por um patrocinador, favorecendo as grandes produtoras e excluindo parte considerável dos micros-pequenos-médios-produtores (projetos experimentais, de pesquisa etc...).

Contudo, essas medidas não tardaram em surtir (de)efeitos: no ano de 1995, o total de projetos aprovados na Lei de Incentivo foi de 19 e o montante captado foi de R\$12,9 milhões, distribuídos entre 45 projetos, 24 vezes o valor captado no ano anterior. Porém, a grande elevação do número de projetos impactados pelo incentivo fiscal, ocorrerá a partir de 1996, quando 2.372 projetos serão aprovados e 451 captarão um total de R\$111,7 milhões. (RUBIM, 2017)

Apenas 3% dos proponentes captaram mais de 50% de todo o recurso: aproximadamente R\$8 bilhões, em 19 anos. Do total de 10 mil projetos apresentados por ano, não mais que 20% chegam a conseguir

patrocinador; e 80% do recurso ficou concentrado em apenas duas grandes cidades do país. (Manevy, 2010, p. 113)

A disparidade entre o número de projetos aprovados e os que efetivamente captaram recursos, demonstra a fragilidade estrutural no financiamento e na execução de iniciativas culturais no país. De outro modo, comprova de maneira factível que a aprovação de um projeto na Lei não é garantia suficiente para sua concretização, além de expor a vulnerabilidade do setor às flutuações econômicas e à predominante influência do mercado, comprometendo a diversidade e a democratização do acesso aos produtos culturais pela população. Somado a isso, a centralização desses recursos na região Sudeste amplifica ainda mais a desigualdade no acesso à cultura. Essa concentração geográfica não apenas marginaliza talentos e expressões culturais de outras regiões, mas também perpetua um ciclo de desfavorecimento, uma vez que a falta de recursos impede o desenvolvimento de projetos culturais fora do epicentro tradicional.

Sob tal perspectiva, Lia Calabre (2019, p.55) afirma que uma das problemáticas a ser combatida pelas políticas públicas encontra-se nessas desigualdades regionais de acesso aos investimentos públicos e privados. “Esse quadro é fruto de um processo histórico de distribuição desigual de riquezas e de acesso a direitos e bens – que vai desde a terra ao trabalho e à educação, chegando às mais variadas áreas”.

Por fim, reunindo pareceres de uma sintética análise da gestão Weffort, é consenso o desprovimento de políticas públicas nesse período. Ainda que marcado por uma estabilidade inédita, o esforço empregado pelo Estado se deu basicamente no aprimoramento das leis de incentivo – Rouanet e Audiovisual – elevando-as à política cultural da época. (Castello, 2002; Calabre, 2009; Rubim, 2017).

Durante os governos de Luiz Inácio Lula da Silva (2003 – 2008) haverá uma transformação significativa na abordagem do Estado em relação à cultura, diretamente relacionada à compreensão antropológica empregada sobre este paradigma, refletindo na criação e implementação de políticas públicas federais sob a liderança do MinC. Isso significou reconhecer a cultura não apenas como manifestações artísticas ou patrimoniais, mas também um conjunto de práticas, valores, crenças e tradições que permeiam todas as dimensões da vida coletiva. Essa ampliação do conceito permitiu uma conduta mais inclusiva e diversificada das

políticas em cultura, englobando as diversas expressões culturais presentes na sociedade brasileira.

Além disso, houve uma clara mudança na perspectiva do papel do Estado na formulação e execução das políticas culturais, reconhecido como um agente ativo e promotor da cultura, assumindo a responsabilidade de fomentar, proteger e difundir a diversidade cultural do país. Isso se traduzirá no aumento significativo dos investimentos públicos na área cultural (passando de 0,14% para aproximadamente 1% do orçamento nacional), bem como na criação de programas e projetos voltados para o fortalecimento da produção cultural, do acesso da população aos bens culturais e a promoção da diversidade e da inclusão cultural.

Neste sentido, as práticas de Gilberto Gil (2003 – 2008) e Juca Ferreira (2008 – 2010) à frente do Ministério da Cultura foram fundamentais, pois ambos trouxeram uma visão inovadora e comprometida com uma gestão mais democrática e participativa da cultura. Gil com sua trajetória artística e seu entendimento amplo sobre a cultura brasileira, trouxe uma perspectiva renovada para o ministério, enquanto Juca deu continuidade a esse trabalho, fortalecendo as políticas culturais e ampliando sua capilaridade pelo país.

Em alguns casos, a atuação do Ministério da Cultura passa mesmo a ser inauguradora, a exemplo da atenção e do apoio às culturas indígenas ... O estado nacional nunca havia se relacionado com os povos indígenas em uma perspectiva cultural. Toda a relação entre estado e comunidades indígenas acontecia através do Ministério da Justiça, com sua Fundação Nacional do Índio. (Rubim, 2013, p. 233)

A reestruturação – com a criação das diferentes secretarias – do MinC, reflete essa mudança fundamental na compreensão da cultura e na maneira como o Estado deve lidar com essa área crucial da sociedade, assim como, demonstra o reconhecimento da complexidade e diversidade das expressões culturais dentro de uma nação, carecendo de competências setoriais para sua condução. Ao estabelecer uma secretaria dedicada à “**Identidade e Diversidade Cultural**”, por exemplo, o governo sinaliza seu compromisso em proteger e promover a variedade de manifestações culturais presentes em seu território. Isso não apenas valoriza as

diferentes identidades culturais, mas também reconhece a importância em preservar e promover a diversidade como um componente essencial da identidade nacional. Ainda, a criação das secretarias de “**Programas e Projetos Culturais**”, “**Fomento e Incentivo à Cultura**” e “**Políticas Culturais**” evidencia o comprometimento em fortalecer e expandir o acesso à cultura. Ao garantir recursos e estruturas específicas para o desenvolvimento de programas, projetos e políticas públicas em cultura, intenta-se uma gestão que busca assegurar o investimento na produção cultural, na formação de artistas e na criação de espaços de fruição cultural para todos os cidadãos. A inclusão da “**Secretaria do Audiovisual**”, da mesma forma, desempenha um papel crucial na promoção da produção cinematográfica nacional, na proteção do patrimônio audiovisual e na garantia do acesso democrático aos meios de produção e distribuição audiovisual.

Além disso, ao criar a secretaria de “**Articulação Institucional**” o MinC chancela, de forma terminante, uma gestão integrada e colaborativa na formulação e implementação de políticas em cultura, facilitando a comunicação e a coordenação entre instituições e atores envolvidos na esfera cultural, maximizando os recursos e o impacto das iniciativas culturais do governo.

Se, até então, o MinC fora marcado pela verticalidade nas decisões concernentes a reformas, programas e projetos, a partir daí, a institucionalização do ministério baseava-se na consulta cidadã e na democracia. A abertura ao diálogo com a sociedade verificou-se na proliferação de seminários; câmaras setoriais; e conferências por todo o país, culminando em 2005, na 1ª Conferência Nacional de Cultura, essencial no processo de elaboração do Plano Nacional de Cultura. (Friques, 2022, p. 396).

As ações que pavimentaram a nova direção tomada pelo Ministério da Cultura merecem ser notadas. Entre as diversas realizações no plano nacional, estão: os pontos de cultura; o vale cultura; o Simples para micro e pequenas empresas culturais; a criação do Sistema Nacional de Cultura; a criação de fundos públicos setoriais para as artes; o fundo setorial para o audiovisual; a revitalização da Funarte; o Sistema de Indicadores e Informações Culturais; as reformas do direito autoral e da Lei Rouanet. O orçamento alocado para o MinC experimentou um aumento notável, de R\$287 milhões nos governos anteriores para R\$1,3 bilhão.

A implementação da política de editais representou um marco significativo no modelo da gestão cultural, ofertando uma gama variada de oportunidades para artistas e produtores culturais em todo o país, influenciando empresas e administrações locais a adotarem medidas semelhantes e, sobretudo, tornando-se uma alternativa ao modelo de patrocínio, onde apenas uma pequena parcela dos proponentes tem acesso ao Mecenato. A adoção de seleções públicas e critérios especializados para a alocação dos recursos públicos promoveu maior transparência e imparcialidade no processo de distribuição das verbas para projetos culturais, estabelecendo critérios claros e objetivos – baseados em mérito artístico e cultural –, assegurando que esses montantes fossem distribuídos de maneira mais justa e equitativa, sem favorecimentos políticos ou interesses pessoais. Em outras palavras, a política de editais permitiu uma maior participação da sociedade civil e da comunidade artística no processo de seleção e avaliação dos projetos culturais. Ao abrir espaço para a submissão das propostas por parte de artistas, produtores e instituições, os editais democratizaram o acesso aos recursos públicos, possibilitando que uma variedade de vozes e expressões culturais fossem contempladas.

No entanto, é importante reconhecer que os editais têm limitações e não são capazes de abarcar todos os aspectos e necessidades de uma política cultural. Por exemplo, projetos que demandem investimentos a longo prazo ou de um acompanhamento mais próximo do governo, nem sempre se tornam viáveis – especialmente nos editais de curto prazo – de outro modo, os editais podem favorecer propostas que se encaixem em determinados critérios predefinidos, deixando de fora iniciativas inovadoras ou experimentalistas que não se enquadrem perfeitamente nos padrões estabelecidos.

Portanto, enquanto os editais representam uma importante ferramenta na promoção da transparência e da participação na gestão cultural, é fundamental que uma política em cultura contemple outras estratégias e instrumentos que possibilitem uma abordagem mais ampla e inclusiva, levando em consideração a diversidade de expressões e as demandas da sociedade.

Se pensarmos nas dinâmicas estabelecidas na cadeia produtiva cultural, considerando as políticas públicas como o principal suporte para viabilização das atividades artísticas e culturais, encontraremos um organograma formado por vários

outros sistemas (co)independentes e operacionais, específicos a cada segmento cultural, como: as artes visuais; a música; o audiovisual; o patrimônio histórico, artístico e cultural; as humanidades; a literatura e as artes cênicas.

Esta última, em consonância com minha formação e, portanto, terreno de maior conhecimento e atuação, será preponderante nas reflexões desenvolvidas adiante, utilizando-me das vivências experienciadas⁷⁵ (autoetnografia) como ponto disparador para as reflexões acerca da gestão e aplicabilidade da Lei junto aos proponentes-artistas-fazedores-de-cultura.

A *autoetnografia* é uma abordagem de pesquisa que combina elementos da *etnografia*, onde o pesquisador se envolve ativamente com o grupo ou comunidade estudada, e da *autobiografia*, quando o mesmo reflete suas próprias experiências e vivências. Esse engajamento ativo com o ambiente da pesquisa, lhe confere um conhecimento privilegiado e uma compreensão mais aprofundada de suas práticas.

Sendo assim, compreendo a autoetnografia como uma análise cultural elaborada por meio da narrativa pessoal, onde é possível desenvolver uma lente crítica em uma práxis dentro ↔ fora, de modo a entender quem somos nas nossas comunidades. (Miranda, 2022, p. 71)

Considero minha primeira incursão pelos afluentes que levam ao grande mar da economia criativa, o ano de 2002, quando tive aprovado pelo Programa Municipal de Incentivo à Cultura de Londrina (PR) – Promic, o projeto de montagem do espetáculo **iAtrevida!**. O caminho que sedimentou a proposição dessa produção teatral e integrou parte do meu trabalho de conclusão de curso (TCC), foi resultado do processo de pesquisa e criação desenvolvido junto a um grupo de alunas do curso de Artes Cênicas, da Universidade Estadual de Londrina (UEL), nos anos de 2001 e 2002. Debruçado/as e inspirado/as sobre a obra do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, utilizávamos a improvisação como ferramenta estimuladora e criativa no trabalho do ator e na construção da personagem. Foi a primeira proposta que submeti

⁷⁵ Traçando um paralelo, Conceição Evaristo cunhou o termo *escrevivência* em sua obra literária, para descrever suas experiências como mulher negra, em uma sociedade onde o preconceito é prevalente.

a um edital público, contemplada, mas ainda sem um olhar crítico a respeito das normativas dos programas, editais, leis de incentivo e suas implicações.

Destaco esse momento pioneiro, ainda que não se trate da Lei Federal de Incentivo à Cultura, pois entendo ser um percurso comum a muitos trabalhadores da cultura – especialmente os que se encontram fora dos grandes centros urbanos – como uma possibilidade efetiva de inserção no mercado de trabalho e na dinâmica dos editais públicos, refletindo a realidade de milhares de municípios espalhados pelo país, que possuem Leis de Incentivo para assegurar a produção e fruição cultural de suas localidades.

Ademais, como vimos, as políticas federais foram “muitas vezes tomadas como referência por entes estaduais ou municipais nos seus desafios de formulação de aparatos legais e de operacionalização de processos de políticas públicas” (Rubim; Vasconcelos (Org.), 2017, p. 15). Neste sentido, também se mostra como uma oportunidade aos artistas-produtores-proponentes-fazedores-de-cultura de familiarização junto à redação jurídico-institucional dos editais, das condições e obrigatoriedades, bem como, da estrutura básica de apresentação das propostas culturais: resumo, justificativa, objetivo geral e específico, ficha técnica, contrapartidas, orçamento, cronograma, etc...

É fato, nesses vinte e dois anos navegando pelo mercado cultural como artista-autônomo-de-pequeno-porte (Microempreendedor Individual), sempre realizei e participei de projetos por meio de patrocínios advindos de Leis de Incentivo – na esfera municipal, estadual e federal – através de Editais, Programas ou Prêmios. Reflexo (e prova factual) do quadro já descrito de dependência da produção cultural – e, conseqüentemente, dos próprios artistas-fazedores-de-cultura – às Leis de Incentivo, sendo estas, muitas vezes, a única possibilidade de realização e ocupação da classe trabalhadora da cultura. Parte expressiva da agenda anual de um profissional autônomo (que são maioria!), será determinada com a publicação dos resultados finais dos Editais. Ainda nessas mesmas águas, coabitam as médias e grandes produtoras, responsáveis por parte expressiva das atividades culturais, como: exposições, concertos, eventos, musicais, espetáculos teatrais, entre outros. Essas, por sua vez, costumeiramente utilizam-se do incentivo fiscal, por meio da Lei Rouanet, para realização de projetos, com captação direta junto às empresas. Caminho

facilitado pelo apelo comercial-midiático das propostas, a capacidade de atrair um grande público e, muitas vezes, pelo notório potencial de bilheteria.

Se, por um lado, questionamos essa rede viciosa de subordinação da classe artística aos editais, programas e leis de incentivo, por outro, não se investiu numa construção legítima para a criação de um mercado estabelecido pela parceria público – privada. “Essa promoção não pode ter custo zero para as empresas, feita com dinheiro do contribuinte apenas, abrindo mão dos orçamentos que as grandes multinacionais brasileiras com raiz brasileira reservam para a comunicação” (Manevy, 2010, p. 113), uma das grandes problemáticas da Lei do Mecenato.

Aqui, se faz oportuno introduzir o ilustrativo título **Edital é pouco, meu prêmio primeiro: uma análise do “mercado” teatral brasileiro**⁷⁶ (2022), um dos capítulos da obra organizada pelo teórico do teatro e engenheiro Manoel Silvestre Friques. Ao inscrever a palavra mercado entre aspas, o autor nos sugere uma certa ambiguidade na afirmação e coloca em questão tal existência. Em resumo, o texto realiza uma análise das condições materiais que permeiam o (suposto) mercado teatral brasileiro, utilizando dados provenientes de diversas fontes oficiais, cujo objetivo é traçar um perfil operacional da produção cênica no país, uma temática ainda considerada tabu nos círculos teatrais. O capítulo inclui uma reflexão sobre a lei de Baumol, reconhecida pelos economistas da Cultura como a teoria que justificaria o comportamento econômico no teatro.

Considerando que não existe um mercado teatral, pois não há investimento nem lucro, Friques se propõe a investigar a veracidade dessa sentença na precursora teoria econômica sobre as artes cênicas e no principal mecanismo catalisador da produção teatral brasileira, a Lei Rouanet. Sobre a primeira, em 1965, a pedido da Fundação Ford, os economistas Willian Baumol e Willian Bowen elaboraram o modelo de inevitabilidade dos custos aplicados às artes cênicas. Durante esse período eles construíram uma fundamentação econômica, direcionada ao modelo norte americano,

⁷⁶ Retirado da obra **Teatro Brasileiro: Engenharias, Políticas, Economias e Gestões** (2022), organizado pelo professor Manoel Silvestre Friques, que apresenta perspectivas inovadoras acerca do teatro brasileiro, explorando suas dimensões econômicas, gerenciais e de engenharia. O livro é resultado da colaboração de 35 autores e autoras provenientes de instituições públicas de ensino do Brasil, bem como curadores, consultores, gestores independentes e representantes de associações de classe.

validando a especificidade estrutural desse setor por meio de estudos de caso e deduções subsequentes.

Basicamente, os economistas comprovam, por meio de fatos estilizados decorrentes da verificação empírica do setor, que as artes cênicas não são viáveis economicamente, dada a impossibilidade de se obter ganhos substanciais de produtividade. (Frigues, 2022, p. 90 e 91)

Tempo e produtividade foram ganhos determinantes nas transformações ocorridas durante a revolução industrial, contudo, se pensarmos nas obras dos grandes compositores e/ou autores dos séculos passados, verificaremos que o tempo de execução dessas peças é o mesmo desde sua criação. Melhor dizendo, as determinantes das artes cênicas, em contraste com outros setores, sugerem uma persistência no modelo de trabalho caracterizado pelo uso extensivo de tempo em relação aos bens produzidos. Esse padrão contrasta com a tendência observada em diversos outros setores, nos quais ocorreu uma transição gradual de um modelo *intensivo em tempo* para um *intensivo em bens*.

Paralelamente, observou-se a substituição de mercadorias intensivas em trabalho por aquelas intensivas em capital. Esse fenômeno, segundo o autor, pode ser interpretado como uma resposta à busca por eficiência e à adoção de tecnologias que possibilitaram a automação dos processos, reduzindo a dependência do trabalho humano em grande escala. Na prática, o tempo e a mão de obra humana necessários para confecção de um bem material foram reduzidos, sendo possível com o advento da luz elétrica – e mais especificamente, o surgimento das máquinas – a fabricação em larga escala, ou seja, produzir um número maior de bens em um tempo infinitamente menor, aumentando o ganho e a produtividade.

Dessemelhante, as transformações advindas da modernidade tiveram papel fundamental no desenvolvimento estético nas Artes Cênicas, os recursos da iluminação cênica, por exemplo, só foram possíveis com o advento da luz elétrica e, neste caso, não resultando obrigatoriamente no aumento de produtividade associado ao crescimento econômico. Deste modo,

Como financiar as artes cênicas se os custos unitários do setor crescem inelutavelmente, devido a uma defasagem de produtividade? Isto é, os espetáculos ao vivo apresentariam invariavelmente déficits crescentes, pois nesse caso não haveria incremento de produtividade, sendo essa última uma unidade de medida (básica ao discurso e à metodologia da engenharia de produção) resultante da razão resultados físicos/hora de trabalho. (Friques, 2022, p. 91 e 92)

Primeiramente, é preciso apreender a natureza única da produção teatral, o sentido de trabalho, que neste caso, torna-se *um fim em si mesmo* e, não, *um meio* para a fabricação de um bem durável. O autor utiliza-se do exemplo de alguém que canta, ao destacar que o trabalho do artista transcende a mera execução das tarefas funcionais, ele se torna um fim em si mesmo, distinguindo-se das formas convencionais de produção. Assim como, o fato de o trabalho do artista não poder ser substituído e a produtividade não poder ser aumentada, ressaltam as singularidades da criação artística. Enquanto em muitos campos é possível otimizar processos para atingir maior eficiência, a qualidade do trabalho artístico não pode ser simplesmente medida pela quantidade de horas investidas. No mundo das artes, o excesso de fadiga pode comprometer a qualidade da produção cultural, tornando evidente que a criatividade e a expressão artística não podem ser forçadas ou aceleradas como em um ambiente de produção industrial.

Baumol organizou essas dualidades em dois setores: progressistas – onde é possível substituir capital por trabalho, resultando em ganhos de produtividade – e arcaicos – quando essa substituição é difícil ou impossível, levando ao aumento de custos sem ganhos proporcionais de produtividade. No contexto do teatro e das artes cênicas, a aplicação da Lei de Baumol sugere que essas atividades enfrentam desafios adicionais significativos em termos de aumento de produtividade. Isso ocorre porque, mesmo com os avanços tecnológicos em outras áreas da economia, as artes cênicas dependem fortemente da mão de obra humana, com uma substituição limitada por capital. Essa equação implica num descompasso pois, à medida que os salários aumentam em todos os setores (incluindo o teatro), os custos para manter essa atividade também aumentam enquanto a produtividade não, podendo resultar em pressões econômicas sobre o setor, tornando-o mais suscetível a desafios financeiros.

Neste momento, muitos/as de vocês – leitores e leitoras – devem estar se indagando sobre a pertinência e eficiência desse estudo proposto por Willian Baumol e Willian Bowen, assim como o fizeram outros estudiosos que, à época, também questionavam a despeito da pesquisa, seus resultados e dos pressupostos utilizados no modelo sugerido. Sempre há exceção à regra, aqui seria justamente a Broadway, cujo epicentro se encontra em Manhattan – Nova York, com capacidade de gerar grandes receitas. “Nesse contexto, um grande musical, como é o caso do “Fantasma da Ópera”, pode negar a lei de Baumol, sendo tão ou mais lucrativo quanto um *blockbuster* cinematográfico, como *Jurassic Park*.” Ainda que muitos espetáculos não recuperem integralmente seus custos, considerando o alto investimento na montagem de um musical da Broadway, isso se torna possível graças às estratégias de convergência midiática das grandes empresas de entretenimento, “por meio da qual um dado espetáculo integra-se a outros meios de expressão, configurando um *mix* de produtos nivelados sob um tema (lembre-se de Harry Potter: livro, cinema, brinquedos, parques temáticos)” (Friques, 2022, p. 97).

De modo geral, a solução encontrada pelas produções teatrais frente ao *déficit econômico*, foram adequações compatíveis aos baixos orçamentos e aumento dos custos, como a redução de equipe, do período de ensaios, das verbas para confecção de cenários e figurinos, entre outros. Essas adaptações, nomeadas como *déficit artístico*, pressupõem que tais medidas implicariam no resultado final da produção. Contudo, não podemos afirmar que exista, necessariamente, uma queda na qualidade artística em decorrência dessas transformações, a exemplo das encenações brasileiras de Hamlet, célebre tragédia de Willian Shakespeare. A versão proposta pela **Cia dos Atores**, intitulada *Ensaio.Hamlet*, em 2004, leva ao palco uma trupe de seis atores e atrizes que ensaiam a tragédia do príncipe da Dinamarca e se desdobram em vários papéis, foi considerado como o melhor espetáculo da primeira década do século XXI pela então revista *Bravo*; enquanto a montagem do **Teatro Oficina** – *Ham-let* – com direção de José Celso Martinez Corrêa, foi encenada por dezessete atores e atrizes, que intercalavam a poesia de Shakespeare ao batuque, samba, bossa nova e rock. Por último, Friques relembra a montagem levada aos palcos em 2008, com tradução de Wagner Moura (também protagonista), Barbara Harrington e Aderbal Freire Filho, sendo este último responsável pela adaptação e

direção. No espaço cênico, sem coxia, dez atores e atrizes permaneciam o tempo todo em cena, privilegiando o jogo e a palavra.

Hamlet não pode ser encenado integralmente, pois a representação duraria cerca de seis horas. É preciso escolher, resumir, cortar. Podemos representar um dos Hamlets latentes nesse superdrama. Será sempre um Hamlet mais pobre do que o de Shakespeare, mas pode ser igualmente um Hamlet enriquecido de todo o nosso tempo. Pode ser assim, mas prefiro dizer: deve ser assim. (Jan Kott, 2003, p. 70, *apud* Friques, 2022, p. 99).

Portanto, o Teatro carece de outras métricas balizadoras, isto é, a redução do número de elenco ou adaptação do cenário, ainda que decorrente de questões econômicas, não podem ser caracterizadas como “déficit artístico”, pelo contrário, as soluções encontradas dentro de uma sala de ensaio, são capazes de resultar num espetáculo inventivo e de grande qualidade artística.

Dessa maneira, a análise dos estudos propostos por Baumol e Bowen prestam-se ao apontar para as especificidades na cadeia produtiva das Artes Cênicas – mais especificamente do Teatro – e de sua fragilidade econômica, justificando a necessidade da implementação de subsídios governamentais como medida compensatória/reparadora dessas incongruências: “de um lado, a origem ritualística e religiosa das práticas teatrais, e, de outro lado, os pressupostos econômicos neoclássicos aos quais esta manifestação artístico-cultural não se enquadra confortavelmente.” (Lima; Barradas; Aguiar; Friques; Lyrio; Ribeiro; Silva, (Org.), 2022, p. 129)

Recuperando, ainda nas gestões do governo Lula, haverá a construção e proposição de uma nova legislação⁷⁷, que institui o Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura (Procultura) com o objetivo de substituir, aprimorar e corrigir os entraves da Lei Rouanet, resultado do pacto firmado com as grandes empresas e os artistas-proponentes, na defesa do patrocínio cultural e do legítimo mecenato. Ao priorizar o diálogo e adotar um novo modelo de responsabilidades, o MinC fomentaria

⁷⁷ O Projeto de Lei nº 6.722 chegou ao Congresso em 2010 e foi aprovado pela Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania (CCJC) da Câmara, em 2014. Desde então, o texto aguarda apreciação do Senado.

de forma inovadora a parceria entre os setores público e privado, de igual importância à interação estabelecida com o meio cultural. Entre as principais mudanças propostas na Lei, encontra-se a criação de um sistema equitativo de alocação de recursos, dividindo-se igualmente entre o incentivo (50%) e o fundo de estímulo direto (50%), a obrigatoriedade do percentual mínimo de 20% de investimento privado nos casos de patrocínios, assim como, garante através de transferências regulares, 30% dos recursos para estados e municípios, condicionando sua utilização por parte das secretarias de cultura, em propostas da sociedade.

A nova lei fortalecerá o orçamento público como mecanismo central: para isso cria diversos fundos públicos, como inédita fonte de apoio direto aos projetos, uma injeção de dinheiro público nas artes sem necessidade de intermediação de patrocínio. Ao mesmo tempo, o Minc contratou, em 2009, centenas de pareceristas especializados, peritos para fazer uma avaliação dos projetos a partir de critérios. (Manevy, 2010, p. 113)

O prof. Dr. Alfredo Manevy, em seu artigo **Dez mandamentos do Ministério da Cultura nas gestões Gil e Juca** (2010), ressalta a proliferação das “fundações sem fundo” no Brasil, como um dos principais entraves enfrentados pelo campo cultural. Essas instituições, que não possuem um respaldo financeiro sólido e tampouco estão ligadas às grandes empresas, muitas vezes encontram-se em situações precárias, incapazes de arcar com suas despesas básicas e manter suas atividades de forma sustentável a longo prazo. Uma das razões para essa situação é a predominância de uma política cultural baseada em projetos, especialmente por meio da Lei Rouanet. O foco excessivo em projetos individuais desvia a atenção e os recursos das instituições culturais, como museus, centros culturais e escolas de arte, que desempenham um papel fundamental na preservação e promoção da cultura.

Com o objetivo de introduzir um método inovador de suporte financeiro, a nova lei incorpora a ideia de *endowments* (doações), inspirada nas práticas europeias e estadunidenses. Esta medida incentiva a criação de fundos destinados a garantir a sustentabilidade das instituições culturais, os quais têm como objetivo não somente cobrir os gastos operacionais, mas também custear as despesas administrativas, acompanhadas de uma avaliação constante de seus efeitos e objetivos de serviço.

“Nos anos 2000, 17 estados criaram seus fundos de cultura. A partir deste momento, o incentivo fiscal passou a conviver, pelo menos em alguns estados, com fundos de cultura e outros mecanismos de fomento.”⁷⁸

A opção por uma gestão que prioriza o diálogo com a sociedade civil, a transparência nas ações e a participação de diversos setores no processo decisório, demonstra o compromisso do MinC com os princípios democráticos e republicanos. Uma política verdadeiramente de Estado – e não apenas de governo – que reconhece e afirma seu papel na promoção e proteção da cultura, garantindo os recursos financeiros adequados e estáveis para o setor cultural, mas também estabelecendo diretrizes e estratégias de longo prazo que transcendam os ciclos políticos e governamentais.

De fato, trata-se de um período com uma profusão de oportunidades aos trabalhadores da cultura. Entre tantos projetos à época, em 2007 desempenhei a função de ator no espetáculo teatral **Anjo Malaquias**⁷⁹, com direção de Delson Antunes, supervisão de Camila Amado e roteiro de Eloi Calage e Afonso Drummond, este último, também ator e idealizador. A peça levou aos palcos uma espécie de “documentário poético teatral” sobre Mário Quintana, por meio de músicas, imagens e versos. Uma biografia teatral onírica sobre a vida e obra do poeta gaúcho em uma montagem que apresentava uma estética moderna, multimídia, na qual a encenação buscou estabelecer um tom coloquial, através de uma investigação aprofundada nas sonoridades e na construção de imagens que estão presentes em suas obras.

A proposta foi apresentada pela produtora cultural Da Persona e selecionada no extinto edital cultural Eletrobras (na época não privatizada), através da Lei de Incentivo à Cultura, para produção e temporada na cidade do Rio de Janeiro. O período de pré-produção envolveu a seleção de um ator-músico que dividiria a cena com Drummond, organizado por meio de testes com a presença do diretor artístico, diretor musical, diretora de movimento, idealizador e produção.

As escolhas feitas durante o processo criativo de um espetáculo, são resultantes de uma série de variantes específicas da cadeia produtiva teatral – recordando as reflexões de Baumol e Bowen – subordinadas a ordem financeira. Em

⁷⁸ Neto, 2017, p. 49.

⁷⁹ Trecho do espetáculo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=iReWHRCI5v4>.

outras palavras, ao conceber sua equipe técnica e criativa, tempo de ensaio, materiais para confecção de cenário e figurino etc..., inevitavelmente estas escolhas serão condicionadas perante as possibilidades orçamentárias. Nessa via de mão dupla, se por um lado, os recursos limitam as possibilidades materiais, por outro, não determinam (talvez até estimulem) o poder imaginativo e as soluções cênicas levadas ao palco.

Sob tal perspectiva, adequando-se ao montante de patrocínio disponibilizado à época (R\$150 mil) – compreendendo a contratação de todos os profissionais, serviços, compra de materiais e divulgação – a referida peça teatral foi composta por: um diretor artístico, dois atores, uma supervisão artística, uma produtora, um figurinista, um diretor musical, um programador visual, um fotógrafo, uma assessoria de imprensa, um contrarregra, um operador de luz e um operador de vídeo, totalizando treze profissionais diretos.

O jogo entre o poético e o dramático, norteou o caminho construído pela direção durante os dois meses de ensaios, que através dos recursos teatrais, apresentou aos espectadores o universo onírico e bem-humorado do poeta gaúcho. O espaço cênico, também concebido por Drummond, é limitado no chão por uma grande lona com a pintura artística de um céu constelar, uma carroça de madeira que, sobre rodas, carrega móveis, instrumentos musicais, objetos e adereços cênicos, que complementam e criam imagens para cada história ou poema. Ao fundo, ocupando toda extensão do palco, temos uma panada cinza, onde são projetados os vídeos.

Sucesso de crítica e público – indicado ao Prêmio Shell na categoria Especial (Roteiro) e vencedor no XV Festival de Teatro do Rio nas categorias Melhor Direção, Roteiro, Ator Coadjuvante, Iluminação e Júri Popular – após estreia e temporada de oito semanas no Centro Cultural Justiça Federal (CCJF), na capital carioca, o espetáculo fez parte da programação do Festival de Teatro de Curitiba, Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto (FIT), Festival de Teatro Isnard Azevedo, em Florianópolis (SC), Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), além da itinerância por diversos outros estados brasileiros, com mais de 150 apresentações, durante cinco anos. Boa parte dos interiores deste Brasil, foi percorrido em uma van presa a uma pequena carreta, que transportava nosso material cênico.

Figura 05, 06 e 07: Espetáculo Teatral “Anjo Malaquias”





Fotos de Denise Leão e Marco Antonio Gamboa.

Para além da qualidade artística, existem muitos fatores que podem determinar a continuidade de um espetáculo após a sua estreia, possibilitando sua circulação por outros estados e até países. Neste sentido, muitas vezes algumas das “vantagens” dos espetáculos de pequeno porte e/ou **Teatro Menor**⁸⁰, se encontram nos custos envolvidos na manutenção do material cenográfico (armazenamento, transporte, reparos) e da logística em viagens (passagens, hospedagem, alimentação e cachês).

A expressão destacada acima é emprestada da literatura, inspirada pela escrita de autores como Kafka, Deleuze e Guattari que forjam o termo *literatura menor* ao se referir às poéticas inovadoras, refutando a cultura dominante, seu padrão formal e hegemônico de escrita. Neste sentido, a noção de *Teatro Menor* desloca o foco da qualidade do texto para as práticas que envolvem a sua realização como evento social, ou seja, devemos considerar não apenas a originalidade ou inovação na escrita teatral, mas também os processos de produção e difusão.

⁸⁰ Ver em “Processos de Produção e Criação Artística: os caminhos de um teatro menor e a economia criativa”, Heloisa Marina e André Carreira; Org. Manuel Silveira Friques, 2022, p. 415.

O ponto aglutinador das inúmeras práticas teatrais menores é, por um lado, o deslocamento conceitual, artístico e gerencial que produzem em relação aos modelos teatrais vinculados à indústria do entretenimento, e, por outro lado, a necessidade de criar estratégias de gestão e produção que permitam sua sobrevivência apesar de sua marginalidade, ou exatamente por sua condição. E aqui, não se trata de criar polaridades na qual, em um extremo, encontra-se o Teatro Menor (alternativo, marginal) e, no outro, o Teatro Maior (industrial)... não é nosso interesse opor o *menor* ao *maior*, mas refletir acerca dos modos *menores* de criação e produção como estratégia alternativa, embora não antagônica. (Friques, 2022, p. 419)

Nessa perspectiva, o referido espetáculo adaptou a configuração de sua equipe para viagens, reduzida a cinco pessoas (dois atores, dois operadores e uma produtora), diminuindo significativamente os custos para sua realização. Essas opções nem sempre são as ideais, mas prestam-se como *estratégias de gestão e produção que permitem a sobrevivência do espetáculo*. No caso de “Anjo Malaquias”, funções foram acumuladas, passando a ser responsabilidade da produção junto ao operador de vídeo, a montagem e desmontagem do cenário, tarefa geralmente exercida por um contrarregra ou diretor de palco. Assim como, muitas vezes, foi necessário adaptar-se aos equipamentos culturais, optando por abrir mão de elementos cenográficos para a realização das apresentações. Situações em que não foi possível colocar a lona com pintura artística no chão, devido às medidas do palco; outras em que os vídeos foram projetados na parede ao invés da panada cenográfica; e até mesmo, apresentações em que eram apenas os dois atores com os instrumentos e alguns objetos de cena.

A exemplo da política de patrocínios da empresa estatal, outras tantas entidades – articuladas junto ao MinC – elaboraram e sistematizaram seus programas de incentivo à cultura, ampliando a atuação do Estado, realizando processos de seleção com critérios artísticos-culturais, agilizando a sistematização de análise e aprovação junto à Lei Rouanet, e democratizando a produção e circulação da produção cultural do país. Dentre essas iniciativas, vale destacar: o Programa de Patrocínios do Banco do Brasil; o Programa Petrobras Cultural; o Programa Caixa Cultural; Edital Cultural dos Correios; Rumos Itaú Cultural; Chamada Instituto Cultural Vale; Programa Oi de Patrocínios Culturais.

Também merece destaque, as atuações do Serviço Social do Comércio (Sesc) e Serviço Social da Indústria (Sesi), com seus equipamentos culturais e programas de fomento à cultura, assim como, os inúmeros Festivais e Mostras de Teatro espalhados por todo território brasileiro. São iniciativas relevantes e fundamentais para a fruição dos bens culturais, democratizando o acesso do público e fortalecendo meios que oportunizam a continuidade dos trabalhos artísticos.

Retomando cronologicamente, a transição entre os governos de Lula e Dilma Rousseff na área da política cultural foi marcada por uma mistura de continuidade e mudança, a exemplo do encerramento de processos importantes iniciados na gestão anterior e a nomeação controversa de Ana de Hollanda como Ministra da Cultura. A demora na escolha da primeira dirigente e sua indicação, transpareceu uma certa falta de planejamento e estratégia para o setor cultural no início do governo. Essa lacuna gerou incerteza e descontentamento entre os agentes culturais e funcionários do ministério, indicando uma desconexão entre as expectativas da classe artística e as ações do governo. No curto período em que permanece à frente do MinC (jan/2011 a set/2012), Hollanda opta por uma gestão que prioriza o mercado e determinadas linguagens artísticas em detrimento de uma visão mais ampla e inclusiva da cultura, rompendo com a política cultural em curso.

A intensa onda de críticas e protestos por parte da classe artística, levou à nomeação da então senadora Marta Suplicy, em setembro de 2012, ao cargo de Ministra da Cultura, onde permanecerá até novembro de 2014, quando Ana Cristina Wanzeler assumirá de maneira interina. Ainda como relatora no Senado, – já indicada ao cargo de Ministra – será aprovado o **Sistema Nacional de Cultura** (SNC) pelo Congresso Nacional (2012), com a posterior inclusão na Constituição Federal, representando um marco importante para continuidade, desenvolvimento e consolidação da política cultural no país. Contudo, a efetiva implementação do SNC foi comprometida pela lentidão na regulamentação da Lei, que enfrentou obstáculos burocráticos entre o Ministério da Cultura e a Casa Civil. Apesar das dificuldades enfrentadas, o MinC respondeu às pressões do Fórum dos Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura, reconhecendo a necessidade de experimentar o funcionamento efetivo do SNC. Nesse contexto, foi proposto um edital com recursos limitados e alcance reduzido, direcionado a poucos estados.

Seu lançamento foi significativo porque representou um dos primeiros passos concretos para implementar o SNC e promover a colaboração federativa na área da cultura. Mesmo com restrição orçamentária, a iniciativa demonstrou o compromisso do governo no processo de descentralização e democratização da cultura, incentivando a participação dos estados e municípios na formulação e implementação das políticas culturais.

O PNC e o SNC continuaram sendo trabalhados em lugares institucionais distintos do Ministério, com ritmos de implantação diferenciados e desarticulados. Tal desconexão institucional e temporal afetou o desenvolvimento necessariamente combinado destas duas dimensões estruturantes. O desenvolvimento sincronizado deles torna-se condição para colocar as políticas culturais nacionais em outro horizonte (de estabilidade) no país. (Rubim; Barbalho; Calabre (Org.), 2015, p.20)

Em 2012, integrei a equipe de produção do musical “**Era uma vez... Grimm**”⁸¹ de José Mauro Brant e Tim Rescala – quando demos início ao processo de inscrição em editais e programas culturais – cujo proponente ficou a cargo da Belazarte Realizações Artísticas, produtora de pequeno porte do também idealizador, co-diretor, autor e ator, Brant. A proposta de encenação, em comemoração aos 200 anos da primeira edição do volume de contos dos Irmãos Grimm, levava aos palcos os contos “Chapeuzinho Vermelho”, “O junípero” e “Cinderela” desdobrando-se em duas versões – uma infantil e outra adulta – com músicas de Rescala, letras de Brant e supervisão artística de Miguel Velhinho.

Ainda sob o efeito da política em cultura – como nunca antes experimentado – das gestões de Gil e Juca, e da excelente performance econômica do país no final do governo Lula, a continuidade e variedade de programas, prêmios e editais, perdurará durante os primeiros anos de Dilma Rousseff na presidência. Nessa perspectiva, o musical Grimm será contemplado no Fundo de Apoio ao Teatro – Fate (R\$300 mil), da prefeitura do Rio de Janeiro; no edital de patrocínios da Oi Telefônica (R\$210 mil), através da Lei Estadual de Incentivo à Cultura; no Edital Eletrobras (R\$396 mil), por meio da Lei Rouanet; e no programa de fomento do Sesc RJ (R\$60 mil), para

⁸¹ Trecho do espetáculo disponível em <https://youtu.be/JFLJZKNjSqs?si=90oSyk7e4rmjkkS>

temporada na unidade Ginástico, no centro do Rio de Janeiro. Um total de R\$967 mil em patrocínios.

Trata-se de um caso “fora da curva”, explico-me: compreendendo que nesta modalidade de espetáculo, via de regra, não está implícito o jogo de interesses das grandes empresas por produtos culturais com elencos midiáticos ou apelo comercial, ainda que o projeto se justifique por sua excelência artística, costumeiramente as propostas inscritas não são contempladas em todos os editais pleiteados, mas foi o que sucedeu, “Era uma vez... Grimm” foi aprovado na lei municipal, estadual e federal. Como desdobramento, entendemos ser necessário estabelecer uma nova gestão em relação ao total dos aportes de patrocínios conquistados, ou seja, as propostas pensadas individualmente para cada edital – considerando suas faixas de valores – previam orçamentos menores para produção e temporada do espetáculo, a partir de então, passam a ser organizadas abrangendo o montante total de patrocínio. Desta forma, não ferindo nenhuma das obrigatoriedades junto aos editais (do objeto e contrapartidas) e acrescentando uma segunda temporada no Rio de Janeiro, redesenhamos o projeto Grimm em duas etapas. A primeira consistia no período de dois meses de ensaios, criação das letras e músicas, concepção e confecção de cenários e figurinos, desenhos e vídeos, programação visual, bem como a divulgação, estreia e temporada de cinco semanas no teatro Sesc Ginástico, em junho de 2012. Nessa fase, foram utilizados os aportes de patrocínio do Sesc, Fate e parte dos recursos da Lei Estadual (Edital Oi Telefonía) e Lei Rouanet (Edital Eletrobras).

A encenação remete ao universo do livro e da leitura. Os cenários de Ney Madeira, compostos por passarelas, alçapões, planos altos e baixos e jogos de sombras que ora criam imagens gigantes, ora apresentam minúsculos universos (aldeias e casas), surgirão para o público como saídas de um livro gigante, em formas bi e tridimensionais. Este grande livro terá “páginas-telas” que serão suporte para a projeção de ambiências dos cenários. As projeções apresentam a animação gráfica criada pelos Irmãos Vilarouca a partir dos desenhos do ilustrador Rui de Oliveira. Completam a encenação, bonecos de diferentes formatos, confeccionados em madeira, espuma, poliuretano e resina, com manipulação direta dos atores e atrizes⁸².

⁸² Texto retirado do projeto “Era uma vez... Grimm”.

Adquirindo proporções de uma grande produção, “Era uma vez... Grimm” trazia em sua ficha técnica: um autor, um diretor musical, dois diretores artísticos, uma supervisão artística, dois produtores, quatro atores/atrizes, cinco músicos, um maestro, três cenógrafos e figurinistas, um iluminador, um designer de som, dois animação gráfica, um ilustrador, uma diretora de movimento, uma preparadora vocal, uma visagista, uma assessora de pesquisa, um programador visual, um assistente de movimento, dois assessores de imprensa, um camareiro, um diretor de palco, um contrarregra, três operadores (luz, som e vídeo) e um microfonista. Totalizando 40 profissionais diretos e mais de 50 indiretos (bonequeiro, cenotécnico, costureiras, carregadores, equipes de montagem e desmontagem de luz, som, vídeo e cenário etc...)

Na segunda etapa, realizada em julho de 2013, no Teatro Dulcina (equipamento cultural mantido pela Funarte), apresentamos uma temporada de 05 semanas e 04 mesas de debates (contrapartida), reunindo escritores, especialistas e narradores para discussão do legado dos 200 anos dos contos dos irmãos Grimm. Viabilizados com os recursos da Lei Estadual (Oi Telefonia) e Lei Rouanet (Edital Eletrobras).

Imagem 08, 09 e 10: Musical “Era uma vez... Grimm”





Fotos de Guto Muniz

Nesse ínterim, fomos convidados pela direção do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), para realização de uma temporada em setembro de 2012 (05 semanas) na unidade da capital federal. A viabilização do patrocínio se deu pela Lei Rouanet, originalmente inscrita para produção e temporada na cidade do Rio de Janeiro, com valor solicitado de R\$766 mil e tendo aprovado pelo MinC o valor de R\$745 para captação⁸³. Com isso, foi necessário solicitar junto à Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (Cnic) a inclusão de uma nova temporada na cidade de Brasília, utilizando parte do saldo residual não captado. O orçamento final dessa etapa, patrocinada pelo Banco do Brasil, ficou em R\$175 mil que somados aos R\$396.940 mil da Eletrobrás, resultaram num total de R\$572 mil captados pela Lei de Incentivo à Cultura (LIC).

O diálogo estabelecido entre os agentes culturais e os funcionários do MinC sempre foram fluidos, realizados por meio telefônico, pelo SalicWeb ou pessoalmente, em uma das secretarias estaduais. Nessa época, o sistema de inscrição e acompanhamento dos projetos culturais ainda não era totalmente informatizado, a prestação de contas, comprovação de contrapartidas e objeto – por exemplo – permaneciam de modo físico, entregues pessoalmente ou encaminhadas pelo correio. Esse canal aberto entre o governo e os proponentes, era medida facilitadora para gestão dos projetos e resolvia parte expressiva das dúvidas e/ou impasses junto à Lei, através de consultas prévias com os representantes do Ministério.

A bilheteria das três temporadas, realizadas a preços populares (Teatro Sesc Ginástico (RJ), CCBB (DF) e Teatro Dulcina (RJ)), arrecadou o total de R\$64.000,00 em receita bruta de bilheteria. Totalizando 87 apresentações. Parte deste valor foi aplicada na gravação do CD do musical “Era uma vez... Grimm” com as canções e os contos do espetáculo. O produto foi vendido na saída das sessões realizadas nas cidades de Brasília e na segunda temporada da cidade do Rio de Janeiro, ao preço de R\$20,00. Gerando receita aproximada de R\$9.000,00. Esse montante foi aplicado nos encargos mensais da empresa.

A manutenção e circulação desse espetáculo musical exigiu uma estrutura onerosa, que envolvia a locação de um galpão para armazenamento do cenário, quatro carregadores e um caminhão com dez metros de comprimento para transporte

⁸³ Disponível em <https://versalic.cultura.gov.br/#!/projetos/120518> (Acessado: 19/02/2024).

do material cênico, além dos constantes reparos no maquinário e pintura do cenário. Suas dimensões implicaram num cronograma específico de ocupação dos equipamentos culturais, divididos em dois dias somente para montagem e o terceiro para ensaio técnico/geral e apresentação.

A urgência de se refletir sobre os processos de produção na área do teatro reafirma algo que atravessa a história das artes cênicas, isto é, a necessidade de se lidar de modo simultâneo com os processos de criação e com as formas de viabilização e da circulação de tais realizações artísticas. Sabemos que isso implica discussões sobre a natureza do trabalho dos criadores e criadoras do teatro, sobre as conformações do campo profissional, e as múltiplas relações com os meios de produção. (Mendes; Trotta (Org. Friques), 2022, p. 416)

Com efeito, a expertise necessária para essa grande produção, em parte, foi sendo construída perante as necessidades que surgiram no decorrer do processo de criação e realização das primeiras temporadas. Da mesma maneira, as especificidades para circulação, nortearam um desenho operacional que viabilizasse as viagens, otimizando seus custos. Neste sentido, o projeto concebido para itinerância, reduziu sua equipe para 13 profissionais (elenco, maestro, diretora, produtor, designer e operadora de som, técnica e operadora de luz, técnica e operadora de vídeo, camareiro, diretor de palco e contrarregra), sendo sempre contratado nas praças, as equipes complementares de montagem/desmontagem (cenário, som e luz), microfonista e um segundo contrarregra. Como medida para diminuição dos custos envolvidos em passagens aéreas, alimentação e hospedagem, foi incluído no escopo do projeto de circulação a contratação de músicos locais para execução das canções do espetáculo. Por contato prévio, estabelecido entre a produção e os cinco músicos escolhidos pelo maestro, enviávamos as partituras e gravação do musical para estudo. Durante os dois dias de montagem no teatro em cada cidade, paralelamente, regente e elenco se juntavam aos músicos para os ensaios à italiana⁸⁴.

⁸⁴ Expressão utilizada para ensaios que são realizados sem movimentação, no qual, somente o texto é dito pelos atores.

No ano de 2014, o musical Grimm foi convidado para compor a programação oficial do Festival Internacional de Palco e Rua (FIT), em Belo Horizonte, e contemplado no edital do Programa Petrobras Cultural, viabilizado pelo incentivo fiscal, para circulação pelo norte e nordeste do país, com projeto orçado em R\$440.030 e aprovado no valor de R\$ 440 mil⁸⁵. As cidades inicialmente contempladas seriam Manaus (AM), Belém (PA) e Recife (PE), porém, durante a pré-produção – quando são confirmadas as pautas com os teatros pleiteados – não conseguimos agenda nos dois únicos espaços que comportariam receber o espetáculo na cidade de Manaus. (O roteiro das cidades foi pensado sequencialmente, de modo que não exigisse o retorno ao Rio de Janeiro da equipe e do caminhão com o cenário). Mediante o impasse, recorremos a produtores locais de diversas cidades das regiões norte e nordeste, na tentativa de substituição. Uma vez confirmadas as datas para apresentação, solicitamos à comissão da Petrobras e posteriormente à Cnic, a troca da cidade de Manaus para Teresina (PI).

A gestão da política de patrocínios da Petrobras, articulada junto ao Ministério da Cultura, trouxe agilidade nos processos de aprovação e análise da Lei. Na prática, as propostas inscritas no edital da estatal, passavam por uma análise técnica e artística, realizadas por uma comissão formada por membros internos da Petrobras e representantes da classe artística. Os projetos selecionados, só então deveriam transcrever o conteúdo aprovado (objeto, contrapartida e orçamento) na Lei Rouanet, para formalização e autorização do repasse de patrocínio.

Durante esse período, mediante a dificuldade em circular com o espetáculo musical pelo país – devido ao elevado custo envolvido na produção – inscrevemos o projeto “Era uma vez... Grimm – Circulação Sul e Sudeste”⁸⁶ na Lei Rouanet, com valor solicitado e aprovado de R\$892 mil, para realização de 10 apresentações (seis versão adulta e quatro versão infantil) na cidade de São Paulo (SP) e 05 apresentações (três versão adulta e duas versão infantil) nas cidades de Porto Alegre (RS), Joinville e Blumenau (SC), Curitiba e Londrina (PR).

Permanecemos na busca por patrocínio, através da inscrição em editais públicos e por meio de contato direto com algumas grandes empresas, durante todo

⁸⁵ Disponível em: <https://versalic.cultura.gov.br/#/projetos/132864> (Acessado em 19/02/2024).

⁸⁶ Disponível em: <https://versalic.cultura.gov.br/#/projetos/1411854> (Acessado em 19/02/2024).

o ano de 2015 e 2016, sem sucesso. Esse cenário pode ser explicado por algumas variantes: a demanda de propostas inscritas frente aos orçamentos limitados dos editais acaba excluindo projetos de alto custo, priorizando contemplar o máximo de propostas dentro dos aportes disponíveis. Por outro lado, o jogo de interesses do marketing das grandes corporações por projetos que envolvam artistas midiáticos e/ou de grande apelo comercial, será determinante na não aceitação do musical pelas empresas.

Devido ao custo elevado para manutenção, a inexistência de novas possibilidades de apresentações e a expiração do prazo de captação pela Lei Rouanet, em agosto de 2016, fomos obrigados a finalizar o projeto do espetáculo musical “Era uma vez... Grimm”. Esse é um claro exemplo, que se multiplica pelo país, de investimentos públicos para a produção de bens culturais que carecem de iniciativas em prol de sua continuidade, ou seja, a manutenção para a sobrevivência dos espetáculos teatrais está diretamente ligada às oportunidades criadas pelas políticas culturais.

O teatro, desde a modernidade, viveu da venda de ingressos ou dos aportes de algum mecenas. Atualmente, pouco se pode fazer com a venda de entradas, e buscam-se patrocínios e recursos de editais públicos, ou festivais e a participação em circuitos como forma de manutenção.” (Marina; Carreira (Org. Friques), 2022, p. 426)

Somado a isso, o cenário político da época contribui significativamente para o início (do que viria a ser) o completo desmonte da cultura, especialmente no âmbito federal. Porém, antes de avançarmos na linha do tempo, é preciso recuperar alguns episódios precedentes.

Entre os últimos acontecimentos de 2014, está a reeleição de Dilma Rousseff à presidência do Brasil, numa disputa acirrada com seu adversário Aécio Neves, expondo as tensões socioeconômicas e políticas que se instauravam no país. Em relação à primeira, os números da economia mostravam alta da inflação e crescimento baixo, enquanto no viés político, o escândalo do “petrolão”⁸⁷ emergiu como munição

⁸⁷ Expressão cunhada pelo deputado federal Antônio Imbassahy (PSDB BA), líder da oposição, para designar o esquema de corrupção do governo PT na Petrobras.

para a oposição durante a corrida eleitoral e no agravamento do desgaste sofrido pelo governo, durante o início do segundo mandato.

Na esfera cultural, Juca Ferreira reassumirá o cargo de Ministro, em 2015, numa tentativa (perante a classe artística) de realinhamento aos objetivos e à política em cultura adotados durante o governo Lula. Neste sentido, embora tenham sido retomados debates e discussões abrangentes sobre as diretrizes e prioridades das políticas culturais, a falta de orçamento adequado limitou severamente a capacidade de implementar uma série de programas e iniciativas. Essa restrição financeira resultou em atrasos nos pagamentos e até mesmo comprometeu a continuidade de editais de fomento que já haviam sido lançados, impactando negativamente a dinâmica do cenário cultural no país e impossibilitando a “retomada do patamar antes alcançada pelo Ministério”⁸⁸. Entre as conquistas significativas, no curto período dessa gestão, encontra-se a conclusão da **Política de Estado para a Música**, disponibilizando R\$100 milhões em créditos para impulsionar a economia desse setor; a finalização dos textos dos decretos de regulamentação do **Marco Civil da Internet**, estabelecendo diretrizes claras para a proteção da liberdade de expressão e dos direitos autorais no ambiente digital; a consolidação do **Programa de Cultura das Olimpíadas**, inserindo a cultura como parte integrante dos grandes eventos esportivos e proporcionando oportunidades aos agentes culturais.

Em 12 de maio de 2016, a presidenta Dilma foi afastada do cargo por 180 dias, enquanto ainda tramitava o processo de impeachment no Senado, e Michel Temer assumiu a presidência da República.⁸⁹

Numa última breve análise, o período compreendido entre os anos 2003 e 2016 – governos Lula (em especial) e Dilma – inauguraram uma gestão axiomática para a Cultura no Brasil, certificando sua importância na formulação de um projeto nacional voltado para a promoção da democracia, da diversidade e da capacitação necessárias para enfrentar os desafios significativos do século XXI. “Ou seja, uma intervenção

⁸⁸ Ver em “Políticas Culturais no Governo Dilma”, organização de Antonio Albino Canelas Rubim, Alexandre Barbalho e Lia Calabre, 2015, p. 27.

⁸⁹ Ver em: “Para rever o MinC de Sarney a Bolsonaro: as políticas culturais para o teatro brasileiro” de Helen Miranda Mendes e Rosyane Trotta. Org. Manoel Silvestre Friques. Pag. 399.2022.

político-cultural, que combinasse continuidade e criatividade para consolidar as inovadoras políticas culturais desenvolvidas”.⁹⁰

As gestões de Gil e Juca, marcadas por uma visão ampla e inclusiva da cultura, buscaram integrar diferentes expressões e manifestações artísticas. Isso implicou em maior diversidade e representatividade cultural no país, fortalecendo a identidade nacional e promovendo a inclusão de grupos historicamente marginalizados. Além disso, esses períodos foram caracterizados por abertura para o diálogo e a participação da sociedade civil nas decisões culturais, o que trouxe maior legitimidade e democracia para as políticas públicas nessa área. A criação de espaços de discussões e consultas populares permitiu maior aproximação entre o Estado e os diversos agentes culturais, promovendo uma gestão mais transparente e responsável.

Outro aspecto relevante é que essas gestões buscaram não apenas consolidar programas já existentes, mas também estimular a criação de novos projetos e iniciativas inovadoras, o que demonstrou uma postura proativa e visionária, capaz de antecipar demandas e desafios futuros, e adaptar as políticas culturais às necessidades em constante evolução na sociedade. Em síntese, a abertura de horizontes e as conquistas alcançadas, representaram um momento de efervescência e renovação das políticas em cultura no Brasil.

De outro modo, o cenário de conflitos e desafios enfrentados na gestão de Ana de Hollanda, contrastava com as políticas em cultura anteriores, gerando uma atmosfera conturbada que perdurou ao longo de sua permanência à frente da pasta. Em função do seu reduzido manejo político, houve prejuízo nos diálogos com os diversos segmentos da sociedade civil e a interdição de alternativas que poderiam ter sido exploradas no enfrentamento às mazelas culturais da época. Neste sentido, faz-se importante ressaltar que essa fragilidade política não apenas afetou a capacidade do MinC de implementar políticas eficazes, como também contribuiu para o declínio no prestígio e na influência desse órgão governamental no cenário nacional. Em outras palavras, a ausência de uma gestão capaz de articular os diversos interesses envolvidos na construção de uma política cultural, resultou em um retrocesso significativo. Nesse cenário, a gestão de Marta Suplicy será notada por ausência de compromisso efetivo com as políticas culturais, concentração excessiva de poder, alta

⁹⁰ Idem 89. Pag.26.

rotatividade na equipe dirigente e priorização equivocada de interesses políticos em detrimento da retomada e do avanço de um conjunto de medidas, que efetivamente conformassem uma política em cultura.

Para Rubim (2015), o desarranjado processo pelo qual o MinC foi submetido ao longo desses anos, não pode ser explicado apenas pela continuidade ou não das políticas culturais implementadas, mas também pelo poder de interferência dessas gestões.

O patamar de intervenção pode ser pensado agregando inúmeras variáveis, dentre elas: força política do ministro; visibilidade do ministro; qualidade e sintonia da equipe dirigente; trânsito na sociedade política; trânsito na sociedade civil; diálogo com a sociedade; articulação com partidos políticos; interação com sociedade civil e com comunidades culturais; legitimidade; representatividade; capacidade de formulação de políticas públicas; acionamento de interesses; atendimento de demandas; mobilização de segmentos culturais. (Rubim, 2015, p. 28)

A partir de então, assistiremos a uma série de desmandos, ausências e autoritarismos na condução dos temas pertinentes ao campo cultural, no âmbito federal. Numa clara mudança de direção – ruptura conceitual, a desarticulação reinará como adjetivo na “dança das cadeiras” dos sucessivos Ministros da Cultura: Marcelo Calero, Roberto Freire, João Batista de Andrade e Sérgio Sá Leitão. Todavia, o presidente interino, ao assumir o cargo, inicia um processo de cortes na estrutura governamental, que por meio de uma medida provisória⁹¹ reduzirá os seus 32 para 23 ministérios. A ceifa atingirá o MinC, transformado em Secretaria, e tão logo, retomado ao patamar de Ministério⁹².

O funesto cenário político do país e o posicionamento contra o governo Temer, por parte expressiva da classe artística, resultaram na depreciação da Lei Rouanet e no aniquilamento da Cultura no Brasil.

⁹¹ Medida Provisória nº 726, de 12 de maio de 2016.

⁹² Como resposta ao processo de impeachment_golpe sofrido por Dilma e o fechamento do Ministério da Cultura, iniciou-se o movimento da classe artística com as palavras de ordem “Fora Temer”, “Ocupa MinC” e “Fica MinC”. Cedendo às pressões, o governo interino recria o MinC por meio de uma MP.

Como estratégia de repreensão às críticas, o governo então passou a criminalizar a legislação de isenção fiscal, sobretudo aquela referente à Lei Rouanet. O alvo da manobra, por tabela, são as gestões anteriores do próprio ministério, acusadas de não fiscalizar adequadamente a prestação de contas dos projetos captados. (Marina; Carreira (Org. Friques), 2022, p. 426)

Ao incriminar a existência e utilização do mecenato, além de ignorar sua importância como instrumento fundamental na captação de recursos para o setor cultural, também se desqualifica os trabalhadores da cultura que fazem seu uso, instaurando um clima de insegurança entre os proponentes e as empresas patrocinadoras. O resultado desse **processo** será percebido na queda de projetos aprovados que, em 2016 correspondeu a 43% do total de 2015, com 53% de recursos captados. Traduzindo em números, passou de R\$1,2 bilhão para R\$583 milhões⁹³.

A crescente estratégia de criminalização, exacerbada pela criação de uma Comissão Parlamentar de Inquérito na Câmara dos Deputados, contribuiu para o agravamento do cenário cultural no país. Patrocinada pela chamada “banca da bala” a CPI demonstrou desde o início a falta de preparo de seus integrantes, evidenciando uma abordagem desarticulada e desprovida de fundamento. Um dos episódios mais emblemáticos será a convocação póstuma da renomada artista plástica Tomie Ohtake, que havia falecido há um ano. Essa situação vergonhosa ilustra a falta de seriedade e discernimento por parte da comissão. Assim como, posteriormente, foi solicitada a quebra de sigilo fiscal e bancário de um empresário suspeito de fraude (sendo que a Polícia Federal já possuía essas informações há meses), revelando a descoordenação e ineficiência gritantes por parte das autoridades.

Esses acontecimentos não apenas prejudicam a credibilidade da Lei Rouanet e do setor cultural como um todo, mas também lançam uma sombra sobre a integridade do sistema político brasileiro. Em vez de combater efetivamente possíveis irregularidades e buscar melhorias na gestão dos recursos para a cultura, tais ações contribuem para minar a confiança e capacidade do Estado em promover uma cultura mais acessível e diversificada para todos/as. Por outro lado, ficará escancarado o real

⁹³ Ver em: “O começo e o fim de novas perspectivas para a cultura” de Helen Miranda Mendes e Rosyane Trotta. Org. Manoel Silvestre Friques. Pag. 400.2022.

propósito desses (f)atos como um projeto político da extrema direita para a tomada do poder, a qualquer custo, como nos mostrou (e ainda mostra) nossa História.

Pioneira na Presidência do Brasil como a primeira mulher a ocupar o cargo, Dilma Vana Rousseff será destituída de maneira definitiva, em 31 de agosto de 2016, pelo Senado. A encenada votação que marca o desfecho desse prolongado processo, já era previsível. Durante o “juízo”, os senadores avaliaram que a emissão de três decretos orçamentários sem autorização do Congresso e o atraso no repasse de recursos do Tesouro Nacional ao Banco do Brasil, configuraram a chamada “pedalada fiscal”, imputando crimes de responsabilidade. Efetivamente, o que vimos, foi um “circo dos horrores” camuflado sob aparente legalidade, impulsionado por uma disputa política – tomada do poder, na qual esses farsantes procuraram justificar o afastamento definitivo da presidenta por meio de qualquer motivo disponível.

Nesse cenário nebuloso e persecutório, merece algum destaque o curto período em que Juca Ferreira (re)assume a pasta da cultura. Como nos aponta Friques (2022, p.400), ao evidenciar as deficiências das gestões anteriores e ao realizar uma pesquisa apontando que apenas 15% dos 50 países examinados (não especificados) possuíam um ministério exclusivamente voltado para a cultura, sua gestão alinhou-se à visão neoliberal do governo Temer. “Leitão assume explicitamente um viés economicista, advogando a favor da Lei Rouanet, da proposição de choques de gestão, do financiamento de atividades culturais lucrativas e das gestões compartilhadas com Organizações Sociais.”

A propagação de informações falsas como notícias; o discurso de desconfiança das pesquisas eleitorais; a pulverização de vídeos destinados a refutar reportagens negativas da imprensa; as alegações falsas do apoio de celebridades a candidatura, entre tantos outros absurdos, foram as ferramentas utilizadas pela campanha que elegerá Jair Bolsonaro à Presidência da República, cargo assumido em 2019.

Os desdobramentos dessa oportunista e desastrosa trajetória – influenciada pela mídia, pela operação Lava Jato, pelo mercado e pela classe média – serão significativos: alta da inflação, aumento do desemprego, crescente índice de fome, aumento da presença militar no governo, multiplicação de áreas desmatadas, declarações de cunho golpista, declínio da imagem internacional do país etc.... Numa guerra explícita contra a ciência, o meio ambiente, a informação, a cultura e a

educação, o (des)governo promoveu o completo esfacelamento das estruturas administrativas e das políticas públicas implementadas no Brasil.

Neste mesmo ano, passo a integrar – como coordenador de projetos e produtor – o **circulasons**, na cidade de Londrina – PR, idealizado e produzido por Janete El Haouli. “O festival apresenta músicos brasileiros de renome internacional, com propostas de apresentações musicais, oficinas e palestras propondo ao público ouvir o mundo sonoro em sua ampla diversidade cultural, fora do lugar comum.”⁹⁴

Peço licença aos leitores para uma breve digressão que, ao ser partilhada, esclarecerá um pouco mais a questão já abordada no subcapítulo 2.3, a respeito dos regulamentos e de suas implicações nos projetos da área cultural música, sobretudo, quando a utilizo como exemplo das problemáticas que identifico nesta pesquisa: ao inscrever na Lei Rouanet - Mecenato a proposta para realização da terceira edição do **circulasons**, em 2019, composto por atividades formativas (quatro palestras e três oficinas) e apresentações musicais (Hermeto Pascoal & banda, Grupo Barbatuques, Clarice Assad e Fábio Caramuru), cabe ao proponente realizar a **autodeclaração** no ato da inscrição, sugerindo o enquadramento do produto cultural apresentado, em acordo com as normativas da Lei⁹⁵. Obtive, em primeira instância, uma negativa por parte da Coordenação de Admissibilidade das Propostas, quanto ao pleito para enquadramento no Art. 18, sob a alegação de que os artistas que integravam o projeto fariam o **uso da voz**, com a seguinte recomendação: classifique o produto principal no segmento “Música Popular”.

Devido ao despreparo total do corpo de funcionários da Secretaria Especial da Cultura (Secult)⁹⁶, embora permanecesse disponível um canal de comunicação por telefone, essa opção se tornou obsoleta. Nas inúmeras tentativas de contato para orientação, além da demora no atendimento, as respostas se resumiam na leitura da Instrução Normativa em vigor, não avançando e tampouco elucidando a questão apresentada. Mediante ao impasse, em resposta ao indeferimento e indicação para

⁹⁴ Trecho do Resumo inscrito na Lei Rouanet.

⁹⁵ A Lei Federal de Incentivo à Cultura, neste período, previa totalidade de isenção fiscal para o patrocínio de projetos de “música erudita e/ou instrumental” (Art. 18), e considerava o segmento “música popular cantada e/ou eletrônica” exclusivamente para o enquadramento no Artigo 26, somente com parte do valor de patrocínio abatido do imposto de renda devido pela empresa.

⁹⁶ Um dos primeiros atos do (des)governo foi rebaixar o status da Cultura, de Ministério para Secretaria Especial, primeiramente subordinada ao Ministério da Cidadania e, tão logo, transferida para o Turismo.

classificação do projeto em “Música Popular”, enviamos pelo canal de comunicação disponibilizado no SalicWeb, esclarecimentos sobre a obra dos artistas que compunham a proposta e sua relação com estudos e teorias na compreensão da Voz para além da palavra cantada.

Sob a alegação de não cumprimento das normativas e do enquadramento no Art. 26, a proposta foi arquivada pela Coordenação de Admissibilidade: “Não houve saneamento, nos moldes solicitados, à última diligência. O arquivamento tem como base legal a alínea “a”, inciso I, do artigo 23 da Instrução Normativa nº 2/2019, combinado com o §4º, artigo 69 da referida instrução”.

Vejamos o que diz a IN: no capítulo V *da análise das propostas culturais*, encontra-se o Art. 23 – *As propostas culturais apresentadas no Salic passarão por análise de admissibilidade, composta pelas seguintes etapas: Inciso I – exame preliminar de admissibilidade da proposta, sendo arquivada pelo Ministério da Cidadania a proposta que: alínea a – contrarie qualquer regulamentação relativa ao uso do incentivo fiscal; no capítulo XI *disposições finais e transitórias*, temos o artigo 69 – *as áreas técnicas do Ministério da Cidadania poderão solicitar documentos ou informações complementares, devendo para tanto comunicar-se ao proponente, informando o prazo de 20 (vinte) dias para resposta e, por fim, §4º o não atendimento da diligência no prazo estabelecido implicara: I – o cancelamento automático da proposta no Salic; II – o arquivamento do projeto cultural sem movimentação de conta, com registro no Salic; e III – a inadimplência do projeto, quando se tratar de diligências durante as fases de execução e avaliação de resultados.**

Os caminhos que sedimentaram este entendimento inócuo por parte do **corpo técnico** da Secretaria Especial de Cultura são fundamentados nos ordenamentos da Lei, que por sua vez, possuem conceitos artísticos superados, peças legais mal formuladas, com redações truncadas que abrem possibilidades para muitas leituras, ou ainda, que tornam necessárias novas peças legais ou até mesmo correções. Quadro este agravado no (des)governo Bolsonaro que, na sequência de arroubos, promoveu o desmonte das instituições públicas culturais do país, nomeando perfis ideológicos e/ou desqualificados tecnicamente para o exercício da função.

Não se trata da violação dos regulamentos na utilização do incentivo fiscal pois, a tentativa de diálogo questionava uma situação anterior à aprovação (em análise),

relacionada ao equivocado entendimento artístico da proposta apresentada e o seu enquadramento. Assim como, só poderia configurar o não atendimento da diligência, caso houvesse uma recusa por parte do proponente, nossa investida foi no intuito de justificar – com embasamento científico – as possibilidades criativas e de uso da voz.

Como já mencionado, a comunicação com as instituições do governo, sempre foi produtiva e resolutiva no tocante aos ajustes necessários durante o processo de análise, destoando da condução imperativa que se encontrava a Secult. Ademais, a divisão entre “música erudita” e “música popular”, como mostrado no subcapítulo 2.3, trata-se de uma questão dissonante entre músicos, maestros e pesquisadores, por não possuírem linhas claramente delimitadas entre si, e tampouco serem capazes de abarcar todas as expressões criativas do universo sonoro. Por fim, não desejávamos o enquadramento no Art. 26, pela dificuldade acrescida na busca de patrocínio.

Segundo números do MinC, consultados em 05 de jul. 2015, entre os anos de 2010 e 2014, 16.092 projetos classificados no Art. 18 obtiveram captação, enquanto apenas 1.438 projetos classificados no Art. 26 conseguiram o mesmo. (Menezes, 2016, p. 52)

Em setembro de 2019, solicitamos o desarquivamento da proposta e apresentamos uma nova justificativa para a manutenção do projeto no Art. 18. Exauridos de ânimo e fortalecidos de propósito, sucumbimos à ignorância dominante e explicitamos textualmente que os artistas não fariam o uso da voz. Diferentemente do posicionamento anterior, fomos informados do “encaminhamento da proposta à Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (Cnic) para conhecimento e manifestação quanto ao enquadramento sugerido pela Coordenação de Admissibilidade”. Posteriormente, recebemos um parecer favorável ao nosso pleito, contudo, deveríamos “anexar declaração assinada pelo representante legal, atestando que todas as apresentações musicais no âmbito do projeto serão exclusivamente instrumentais (sem uso de voz).”

Os artistas propostos no exemplo citado apresentam diferentes estéticas, estilos e linguagens musicais-sonoras, tendo como foco principal a pesquisa timbrística em suas criações. São artistas que utilizam a Voz como instrumento e a palavra é explorada em diferentes alturas, intensidades e timbres, criando

sonoridades e texturas musicais contemporâneas. Hermeto Pascoal⁹⁷, por exemplo, considerado um dos músicos autodidatas mais importantes e respeitados internacionalmente, produz sons e músicas em instrumentos convencionais e objetos como chaleira, canos, baldes, além de utilizar a voz como um instrumento sonoro e expressivo. De natureza semelhante, o Grupo Barbatuques⁹⁸ explora as possibilidades sonoras que podem ser criadas através do corpo e das ressonâncias possíveis, utilizando aqui mais uma vez, a voz como um instrumento musical e não apenas como **música cantada**.

Entre os expoentes das pesquisas realizadas acerca da voz, encontra-se o cantor e performer egípcio-grego-italiano Demetrio Stratos, que em suas investigações vocais, busca a utilização da voz para além da palavra, explorando sonoridades e criando novas percepções e sentidos. Ao nos afirmar que *a voz é hoje na música, um canal de transmissão que não transmite mais nada*, Stratos fundamenta-se na necessidade de recuperar o poder expressivo da voz como som através de vocalidades não padronizadas.

O lúdico compartilha aqui da tragicidade da emanção da voz e de seu conseqüente desaparecimento no ar, de onde regressará em sopro, em voz, em canto, em grito, em silêncio, grávido de sons. Uma vocalidade livre como a que propõe Stratos remete à mutabilidade do sujeito que canta. Ela é polifônica, esquizofrênica, esquizofônica, produtora de matéria desejante que não se submete às leis lógicas da identidade, uma vez que ela retorna ao “pré”, superando e revelando um primeiro fluxo de codificação sobre o corpo da terra: uma voz nômade. (Haouli, 2000)

Musicista, artista sonora/radiofônica, produtora cultural e pesquisadora com ênfase na experimentação da mídia radiofônica, da experimentação da voz, da escuta e das paisagens sonoras nos processos de criação, Janete El Haouli, publicou em 2002 o livro **Demetrio Stratos: em busca da voz-música** e apresenta questões relacionadas às investigações e contribuições desenvolvidas e realizadas por esse artista reconhecido mundialmente. Orientada pela obra, pensamento e

⁹⁷ Disponível em: <https://youtu.be/phTH7rC00O8?si=14-h2gMHmGCddFju>

⁹⁸ Disponível em: <https://youtu.be/09tb1mn3AV8?si=-mutJ6nNseqc5kNF>

experimentações de Stratos, a autora reflete sobre os diferentes aspectos da voz como som, a voz em sua individualidade, e não vinculada exclusivamente ao uso e sentido da palavra.

José Miguel Wisnik, em sua obra **O Som e o Sentido – uma outra história das músicas** (2005 p. 09), demonstra interesse tanto pelo som quanto pelo silêncio, percebendo-os como ciclos de pressão e descompressão do ar que são captados pelos tímpanos, e se dedicando a compreender como cada civilização ao longo da história moldou essa matéria-prima em expressões culturais específicas. “Ele fala do uso humano do som e da história desse uso.” Ao abordar essa *história da linguagem musical*, Wisnik destaca os elementos básicos que a compõem (modal – tonal – serial⁹⁹), explorando a física por trás das ondas sonoras, descrevendo como a música é construída a partir de uma sequência de pulsos que se tornam cada vez mais acelerados, transitando do campo rítmico para frequência.

O jogo entre som e ruído constitui a música. O som do mundo é ruído, o mundo se apresenta para nós a todo momento através de frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhes uma ordenação (ordenação que contém também margens de instabilidade, com certos padrões sonoros interferindo sobre outros). (Wisnik, 2005, p. 33.)

Em contextos rituais e míticos, por exemplo, a música espelha uma *ressonância cósmica*, abrangendo todo o universo através da expressão, frequentemente restrita, da voz humana. Aqui o corpo é um *aparelho de som* vigoroso e as possibilidades de reverberação do som, são construídas no jogo de tensão entre os espaços preenchidos de vazio e carne, a solidez dos ossos e o respiro dos músculos. Sabemos com Wisnik, portanto, das capacidades de investigação da voz como um

⁹⁹ “O campo *modal*, tal como é entendido aqui, abrange toda a gama de tradições pré-modernas: as músicas dos povos africanos, dos indianos, chineses, árabes, indonésios, indígenas das américas, entre outras culturas... O *tonal* abrange o arco histórico que vai do desenvolvimento da polifonia medieval ao atonalismo (formação, fastígio e dispersão do sistema tonal na música chamada “erudita”, da Europa), do barroco ao romantismo tardio, passando pelo estilo clássico. O *serial* compreende as formas radicais de música de vanguarda no século XX, representadas por Schoenberg e Webern, e pelos seus desdobramentos, que levam à música eletrônica, formas essas que serão compradas, por contraste, com tendências recentes à música repetitiva, também chamada de minimalista.” (Wisnik, 2005, p. 09 e 10)

instrumento timbrístico: “vozes-tambores, vozes-cítaras, vozes-flautas, vozes-guizos, vozes-gozo.” (Wisnik, 2005, p. 40)

Mesmo em discordância com o desfecho apresentado pela Cnic, que reiterava e explicitava a falta de conhecimento técnico-artístico-especializado na tomada de decisões, optamos por atender as orientações, anexando o referido documento, que em sua redação determinava a proibição do uso da voz. Em 08 de outubro, com número de Pronac 192714¹⁰⁰, o projeto circulasons é aprovado, na área cultural música – segmento apresentação/gravação de música instrumental, Artigo 18, para captação do valor solicitado de R\$199 mil.

Persistimos (sem êxito), durante todo o período apto para captação de recursos na tentativa de um patrocínio, através da inscrição nos escassos e sobreviventes editais públicos, como também, no contato direto com as empresas. Sendo que, nesta última situação, frequentemente recebíamos como devolutiva o receio de associação da @marca à Lei Rouanet. Resultado do processo de deterioração – capitaneado pelo (des)governo federal – da Lei de Incentivo à Cultura e dos trabalhadores da cultura perante a sociedade. Em 31 de dezembro de 2022, o projeto foi arquivado por excesso de prazo sem captação.

Recuperando a linha cronológica, durante os quatro anos do mandato de Bolsonaro, a pasta da cultura testemunhou uma rotatividade alarmante de ministros (num total de sete), todos indicados politicamente e com atuação conservadora, permanecendo pelo maior período no cargo, o ator Mário Frias. Por esta razão, traçarei uma breve análise dessa “gestão”, sendo possível apreender com maior rigor de detalhes sobre esse período nebuloso, nas páginas do subcapítulo 1.1, dedicadas às políticas em cultura no Brasil.

Após uma série de escândalos que resultaram em várias demissões na liderança da Secretaria, apesar de não ter experiência anterior na administração pública, o ator Mário Frias foi encarregado de assumir a Secult trazendo uma abordagem mais prática, com o intuito de promover os objetivos do governo para a cultura. Acontece que, nem mesmo o próprio governo sabia exatamente quais eram esses objetivos, ou melhor dizendo, confundiam programas, metas e ações de

¹⁰⁰ Disponível em: <https://versalic.cultura.gov.br/#/projetos/192714> (Acessado em 26/02/2024).

políticas culturais com demagogias e retóricas político-ideológicas. O discurso assumido e repetidamente explanado, é de uma gestão cautelosa com o tesouro, distinta das administrações anteriores e da “farra com dinheiro público”.

Esse “esquema retórico” é resultado das condições de comunicação institucionalizadas no ambiente político do (des)governo. Essas condições enunciativas, criarão um *ecossistema de sentidos* que estará enraizado em contextos políticos e institucionais. Neste sentido, podemos pensar que para além de funcional, esse ecossistema também é inventivo em sua forma, ou seja, os agentes políticos adaptam suas estratégias retóricas de acordo com as necessidades e demandas do momento, sem nenhum compromisso com a verdade, tornando-se uma poderosa ferramenta persuasiva junto às audiências, capazes de influenciar a opinião pública e angariar apoio para suas agendas políticas.

Conforme apontado no artigo, **“Gestor-auditor”: a retórica da peritagem na política de cultura do governo Bolsonaro**¹⁰¹ (p. 06 e 07), é possível identificar dois eixos condutores nessa sistemática: o primeiro consiste no questionamento das habilidades subjacentes à gestão pública da cultura em seu contexto anterior, enquanto o segundo, faz menção ao estabelecimento da vilania, com o intuito de possibilitar a identificação desfavorável de atores políticos, sociais e epistêmicos. “Esses eixos embasam performances discursivas..., viabilizando o aparecimento de um quadro semântico no qual a função pública do gestor da cultura é embaralhada com as atribuições de um auditor de contas.”

Os autores destacam o aumento significativo nos últimos anos, do interesse teórico, em relação ao desenho de Estado decorrente da implementação de políticas de transparência. Diversas pesquisas têm se concentrado em analisar como essas iniciativas moldam a estrutura e o funcionamento das instituições públicas. Em particular, esses estudos investigam os procedimentos de vigilância e o controle de riscos que ocorrem dentro dessas instituições, destacando sua interação com as dinâmicas de mercado.

Essa linha de pesquisa é fundamental para entendermos como as políticas de transparência não apenas afetam a maneira como o Estado opera, mas também

¹⁰¹ Autores: Gabriel Cid; João Domingues e Leandro de Paula. Publicado na revista Estudos Ibero-Americanos, Porto Alegre, v. 48, n. 1, p. 1-17, jan.- dez. 2022.

influenciam as relações entre o setor público e o setor privado. Ao examinar como as práticas de vigilância e controle são implementadas, podemos identificar como os princípios de transparência estão sendo traduzidos em ações e como eles impactam na eficácia e na legitimidade das instituições estatais.

O levantamento acadêmico demonstrou uma corrente analítica das atividades do Estado, abordando os valores morais dos agentes envolvidos, examinando as práticas cotidianas das instituições burocráticas e os processos habituais de exercício de poder. Para os autores, esse apoderamento discursivo-moralista (da apropriada utilização dos recursos públicos) vêm sendo utilizado desde o impeachment_golpe de Dilma Rousseff, “os rumos desse setor no Executivo Federal já vinham sendo condicionados por um linguajar gerencialista, que transformava o discurso da correta administração do erário público em um ativo de significado político e moral.” (Cid; Domingues; De Paula, 2022, p. 07).

Esta inclinação comportamental, que teve seu início impulsionado pelo sentimento antipetista, é agora caracterizada pela gestão de Frias pela introdução de novos princípios e estratégias, como ficará evidenciado na implementação da auditoria em projetos culturais que recebem benefícios da Lei Rouanet. O então secretário aplicará uma série de mudanças, entre as quais, alterar o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) – por meio de decreto – incluindo “arte sacra” e “belas artes” como categorias separadas das áreas culturais contempladas. Isso gerou críticas por parte de produtores, que acusaram o (des)governo de interferência ao perceberem que tais mudanças também aumentavam o poder de André Porciúncula, Secretário Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura, na aprovação de projetos.

A potencial criminalidade dos usuários diretos da Lei tornou-se tema largamente explorado por Frias e Porciúncula durante o ano de 2021, conectando-se a um circuito de pulsões sociais que projeta sobre o mecanismo e seus beneficiários a ideia do compadrio e da corrupção latente. (Cid; Domingues; DE Paula, 2022, p. 08)

O artigo nos apresenta outras perspectivas interpretativas que ajudam a delinear melhor o panorama discursivo desses mandatários. Em resposta às críticas

midiáticas que denunciavam o desmantelamento na cultura, Porciúncula argumentará que havia mais de 15 mil projetos, beneficiados pela Lei Rouanet, que estavam pendentes da prestação de contas, rotulando de “hipócritas” os que se opunham às ações governamentais. Por outro lado, ao ser questionado pela ausência de autorização para captação de 400 projetos no ano fiscal de 2020, impossibilitando a distribuição de R\$500 milhões já reservados para o patrocínio cultural pelas empresas, a escusa será:

Não se pode perder o que nunca foi concedido. Isso é dinheiro público, renúncia fiscal. A mídia militante tentará a todo custo me transformar num mero carimbador, não vão conseguir. Só aprovaremos a exata quantidade de projetos que for possível auditar. Respeito com o povo! (Porciúncula, 2022 *apud* Cid; Domingues; DE Paula, 2022, p. 08)

As manobras discursivas adotadas pelos agentes responsáveis pela pasta, revelam a natureza multifacetada na auditoria dos projetos. Enquanto pode haver a tentativa de intimidação de certos públicos (como os responsáveis pelos projetos auditados), também há intenção de dar materialidade às aspirações de outros grupos interessados na gestão cultural. Em outras palavras, a auditoria de projetos não se configurou apenas num exercício técnico, mas também um processo político e comunicativo que buscou legitimar decisões e direcionar recursos de acordo com certas agendas.

Aprenderemos com Anthony Giddens, sociólogo britânico, em sua teoria sobre a estruturação das sociedades modernas, a expressão *expert systems*, na qual o conhecimento e as práticas são especializados e não necessariamente compreendidos pelo cliente. Isso significa que em áreas como biomedicina ou aviação comercial, por exemplo, os indivíduos confiam na expertise dos profissionais que investiram tempo e estudo para se tornarem especialistas. Nestes casos, nomeados *sistemas-perito*, os não especializados interferem principalmente como consumidores, escolhendo profissionais, empresas ou serviços com base na confiança que atenderão suas necessidades ou objetivos de maneira eficaz. Giddens ressalta que nesses sistemas-perito, os conhecimentos (não advindos misticamente) podem ser adquiridos por qualquer pessoa.

Os autores associam, o esforço em submeter o setor cultural ao domínio de uma especialização técnica e transparente – equidistante às críticas do “desregramento” da cultura – a ideia de *sistema-perito*, como pilar central das mudanças efetivadas nas políticas culturais.

O gestor-auditor encontra-se menos em relação de continuidade com as competências e ambições que conformam o campo produtivo da cultura do que como um agente a ele externo, um *perito* capaz de conferir racionalidade e decoro ao ciclo da política pública. Isso porque suas habilidades não seriam determinadas por inclinações ideológicas ou talentos pessoais que o afastam do cidadão comum, mas justamente por representar os interesses das pessoas não-competentes no projeto de “moralização dos mecanismos de fomento à cultura”. (Cid; Domingues; DE Paula, 2022, p. 11)

Nessa inversão de valores e práticas, serão incessantes os casos de perseguição e leniência, à exemplo da proibição ao Instituto Vladimir Herzog para captação de recursos pela Lei Rouanet, sob a alegação que a entidade não teria em seu Cadastro Nacional de Atividades Econômicas (Cnae) exclusividade de atuação no setor cultural, sendo que o Instituto vinha sendo contemplado pela Lei há dez anos. De outra forma, a Secretaria anunciou um edital de R\$30 milhões para produções audiovisuais com a temática bicentenário. “Chamo aos senhores a usar a Lei Rouanet...para que vocês que possuem contatos com empresários ou então que sejam empresários, financiem projetos pró-armas...eventos culturais sobre a arma de fogo com a Lei de Incentivo.”¹⁰²

A leitura desse cenário de mudanças na gestão da cultura apresentada no artigo, é interpretada como resultado do surgimento de certo *valor-perícia*, que estabelece uma diferenciação entre o gestor público e os envolvidos na área cultural, ao mesmo tempo em que o equipara ao cidadão comum que ele afirma representar. De maneira antagônica, a modernidade enfrentará nos debates sobre políticas em cultura, um movimento político e comunicacional intitulado *pós-verdade*, questionador da eficiência do sistema-perito, defronte ao esfacelamento das vozes no debate público e a dúvida em relação às normas tradicionais de confiança no conhecimento.

¹⁰² Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-publica/2022/04/19/secretario-cultura-promete-r-1-bilhao-lei-rouanet-conteudo-pro-armas.htm> (Acessado em 02/03/2024).

Chegaremos à conclusão, junto aos autores, que este colapso (provocado) do sistema-perito, surge num “*regime de peritagem*” para a cultura. Em outras palavras, o que parece ser *disfuncional* é na verdade a *organicidade de enunciados* que pavimentam as atuações políticas. (Cid; Domingues; De Paula, 2022)

Nesta perspectiva, Frias é mais um indivíduo com visões conservadoras, influenciado pelo pensamento conhecido como “olavismo”, cujo mentor fora o “terraplanista” Olavo de Carvalho. Sua “gestão” na pasta é guiada pela crença de que o comunismo exerce controle global por meio da cultura, essa visão o leva a imaginar-se envolvido em uma batalha cultural maniqueísta, na qual atua como um dos defensores (do que considera) o “lado bom” contra o “lado mau”.

Contudo, o “bom moço” e suas “boas intenções”, não foram capazes de livrá-lo do convite – aprovado pela Comissão de Educação, Cultura e Esporte do Senado, em 2022 – para elucidação do valor gasto (R\$39 mil) em viagem a Nova York (EUA), cujo motivo alegado e disponibilizado no Portal da Transparência, foi a discussão de um projeto audiovisual com o lutador de jiu-jitsu Renzo Gracie, e seu empresário, Bruno Garcia. Convite aliás, não aceito.

Passados alguns dias, o já desgastado secretário se filia ao PL (Partido Liberal) e anuncia sua candidatura a deputado federal por São Paulo, desligando-se da Secult. A título de curiosidade: Hélio Ferraz, que assumiu o cargo de secretário especial da cultura, estava na supracitada viagem a Nova York, com Frias.

É preciso lembrar, antes de encerrar um dos períodos mais obscuros para a cultura e sua classe trabalhadora, o que pode ser considerado o único avanço na proposição e implementação de uma política cultural federal.

Em 2020, a atividade teatral [e cultural]¹⁰³ é paralisada em todo o mundo devido à pandemia viral. Pela articulação entre agentes culturais, gestores, e parlamentares da Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados, com a proposição de Benedita da Silva, é aprovada a Lei 14.017/2020, de Emergência Cultural, nomeada Lei Aldir Blanc. A lei, com relatoria da Deputada Jandira Feghali e do Senador Jaques Wagner, libera os recursos do Fundo Nacional de Cultura que, acumulados pela baixa execução dos anos anteriores,

¹⁰³ Nota inserida.

são distribuídos de forma descentralizada através da estrutura federativa do Sistema Nacional de Cultura. (Friques, 2022, pg. 402)

Com o encerramento da perturbada campanha presidencial em 2022, temos um novo presidente eleito. Luiz Inácio Lula da Silva retorna ao cargo, em primeiro de janeiro de 2023, para o terceiro mandato como Presidente do Brasil. Ao analisar os cem primeiros dias de governo, é possível identificar ações e medidas que devolvem o protagonismo à Cultura. A cantora Margareth Menezes é nomeada para comandar o restabelecido Ministério da Cultura, estruturado em seis secretarias dedicadas às leis de fomento, audiovisual e mercado editorial, com orçamento de R\$10 bilhões frente aos R\$1,67 bilhão do ano anterior, um valor histórico para o setor cultural.

Em seu discurso de posse, realizado no Museu Nacional da República, em Brasília – DF, a ministra anuncia uma gestão pactuada, de retomada e continuidade com as políticas implantadas por Gil e Juca. “Temos a missão de refundar o Ministério da Cultura” que, segundo suas palavras “sofreram com o desmonte perverso das políticas culturais.” Na ocasião, Margareth anunciou a composição do MinC e suas autarquias, sendo: Márcio Tavares como secretário-executivo do ministério; Roberta Martins na Secretaria dos Comitês de Cultura; Zulu Araújo na Secretaria de Diversidade e Cultura; Fabiana Piuba na Secretaria de Formação, Livro e Leitura; Joelma Gonzaga na Secretaria do Audiovisual; Marcos Souza e João Jorge Rodrigues na Fundação Palmares; Marcos Lucchesi na Fundação Biblioteca Nacional; Maria Marighella na Funarte e Henilton Menezes na Secretaria de Economia e Fomento à Cultura.

Após assumir o cargo, a primeira deliberação do ministério autorizou o descontingenciamento de aproximadamente R\$1 bilhão em verbas da Lei Rouanet, correspondente aos 1.940 projetos culturais que já estavam com os recursos captados e que haviam sido retidos durante o (des)governo anterior. Também foram liberados R\$450 milhões destinados à Ancine, com a publicação do resultado dos editais de cinema, iniciando a contratação de 250 projetos. Ainda no primeiro trimestre, Lula emitiu um decreto introduzindo alterações na regulamentação dos mecanismos de fomento direto (Lei Paulo Gustavo e Lei Aldir Blanc) e indireto (Lei Rouanet). Entre as propostas de mudança na legislação, encontra-se a oportunidade de atuação do MinC junto às empresas patrocinadoras na elaboração de editais públicos, pactuados com

diretrizes que garantam a descentralização dos recursos, com o aumento dos investimentos nas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste. Ainda, foi deliberado o restabelecimento da Cnic no processo de avaliação e a inclusão de um representante dos povos originários e outro de instituições culturais envolvidas na luta contra a discriminação e preconceito, como membros.

Foram lançados os editais de ocupação do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Brasília, num total de R\$150 milhões em patrocínio, e o edital do Banco do Nordeste, com a distribuição de R\$10 milhões para iniciativas da região. Ambos possibilitados pela Lei Rouanet.

De fato, trata-se não apenas do restabelecimento da Cultura, mas do resgate e afirmação da democracia frente ao desmonte das políticas culturais, pelo viés da criminalização e perseguição dos/as trabalhadores/as da cultura. Enfrentávamos uma ameaça latente da perda do Estado Democrático de Direito, por um (des)governo que arruinou muitos dos avanços conquistados durante o processo de democratização do país. Apoiado por uma variedade de forças, Lula assume o compromisso de defesa da democracia e, apesar da tentativa de golpe de Estado, em 08 de janeiro, o governo tem mantido um ambiente de garantias constitucionais e liberdade para o país.

O próximo capítulo, traçará as principais mudanças ocorridas na Lei Rouanet, lançando luz sobre as Instruções Normativas (suas inconsistências e avanços), nas propostas apresentadas.

3.1 O mapeamento de suas propositivas e modificações

A Lei Federal de Incentivo à Cultura (Nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991) estabeleceu as políticas públicas para a produção, proteção e circulação da cultura no país. Serão a partir dessa matriz, as proposições de todas as mudanças ocorridas na Lei ao decorrer do tempo. Neste sentido, a Presidência da República detém o exclusivo direito de regulamentação da Lei, cujas alterações só podem ser efetuadas mediante sua aprovação. Entretanto, muitos processos que guiam a operacionalização do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), são definidos pelo próprio Ministério, por meio de ações do Ministro.

Até o ano de 2010, o ordenamento jurídico do Pronac, além da Lei Nº 8.313/91 e do Decreto Nº 5.761/2006, era feito por uma sucessão de documentos infralegais, os quais foram publicados ao longo dos anos. Essa gama de portarias e instruções normativas mais confundia do que esclarecia os processos e ações de uso dos incentivos fiscais feito pelo Ministério da Cultura. A partir de 2010, o MinC consolidou todas as regras em um único documento, a Instrução Normativa Nº 01/2010. (Menezes, 2016, p. 35)

As diretrizes assentadas pelas Instruções Normativas (INs) têm importância fundamental na aplicação da Lei, visto que prestam ao seu aprimoramento funcional e outorgam ao Poder Executivo a possibilidade de modernização do ordenamento jurídico procedente. Contudo que não sejam empregadas para interesses próprios de seus gestores ou para obstaculizar a execução do Programa, como vimos acontecer durante o (des)governo Bolsonaro.

Este ponto de inflexão marcará o princípio do recorte temporal proposto nesse capítulo (2019 a 2023), encerrando-se nos cem primeiros dias do governo Lula. Também serão eleitas como objeto central dessa análise, as INs publicadas neste íterim, configurando-se como **último cenário**, a Instrução Normativa Nº 01, de 10 de abril de 2023. Antes, porém, farei um breve retrospecto da Lei, apontando mudanças significativas ocorridas em anos anteriores.

Desde sua criação, em 1991, a Lei Rouanet tem sido constantemente discutida, gerando opiniões divergentes tanto entre críticos quanto defensores dentro e fora do campo cultural, a exemplo dos “apontamentos críticos que insistiram em seu caráter de concentração regional de recursos e em sua intimidade com um modo de gestão das coisas públicas que desloca a centralidade decisória do Estado ao mercado de patrocínios.” (Domingues; Vasconcelos; Falco, 2023, p. 04) Como vimos, ela representa uma evolução da Lei Sarney, de 1986, pioneira no país ao estabelecer benefícios fiscais para o setor cultural.

As primeiras transformações que merecem destaque, foram determinadas em 1995, pelo então chefe de estado, Fernando Henrique Cardoso. O presidente, ao emitir um decreto, ampliou as oportunidades de patrocínio para pequenas e médias empresas, e simultaneamente, por meio de uma Medida Provisória, aumentou o limite de dedução fiscal de 2% para 5% do imposto devido por empresa. Além disso, os prazos para submissão de projetos culturais ao MinC foram abolidos, permitindo inscrições em qualquer período do ano, com um novo prazo de 60 dias para resposta, anteriormente estabelecido em 90 dias.

Para se adequar à legislação, o projeto cultural requer prévia aprovação do MinC. Com essa autorização, o produtor cultural pode buscar o financiamento junto a empresários interessados em receber incentivos fiscais em troca. Essas alterações tinham como objetivo simplificar os trâmites processuais do patrocínio cultural. Por esta razão, o decreto também introduziu uma nova figura: o intermediário. Ou seja, em vez de lidar diretamente com a apresentação de seus projetos e a captação de recursos, os produtores culturais podiam agora terceirizar essas tarefas para profissionais especializados, cujos custos pelo serviço prestado seriam incorporados aos gastos previstos na planilha orçamentária. Também foi concedido 100% de abatimento aos projetos das Artes Cênicas, livros de valor artístico-literário-humanístico, música erudita e/ou instrumental, circulação de exposições de artes plásticas e doações de acervos para bibliotecas e museus, enquadrados no Artigo 18.

Fica evidente ao longo dos primeiros 20 anos de existência da Lei, que os incentivos fiscais, tanto em nível federal, estadual quanto municipal, emergirão como os principais provedores de financiamento para iniciativas culturais. Eles

desempenharam (e desempenham) papel significativo no apoio financeiro a instituições, programas culturais e sociais.

A gestão de Gilberto Gil e Juca Ferreira no Ministério da Cultura, bem como de algumas secretarias estaduais, buscou reforçar alternativas de financiamento para a cultura, visando reduzir a dependência excessiva do patrocínio incentivado por parte das instituições e dos produtores. A exemplo do FNC, que foi transformado em um fundo não sujeito a contingenciamentos, com previsão de um orçamento significativo a partir de 2011, direcionado principalmente para projetos de organizações sem fins lucrativos. Ademais, como parte dessa estratégia para fortalecer os mecanismos de financiamento cultural, foi apresentado ao Congresso Nacional um novo projeto de lei de incentivo fiscal (Procultura), juntamente com a proposta de criação do Vale Cultura.

Apesar dos avanços observados em outros mecanismos, a Lei Rouanet continuará sendo uma ferramenta crucial para a captação de recursos e será considerável no planejamento estratégico das instituições. As mudanças nos procedimentos introduzidas pela Instrução Normativa Nº 01/2010 (alterada pela IN Nº 03/2010) serão benéficas para essas instituições culturais. Estas medidas, entre outras, focavam na prestação de contas e nos resultados dos projetos, valorizando os índices de cumprimento dos objetivos, alcance do público, impacto social e capacitação de comunidades, em detrimento das questões puramente contábeis.

Entre as alterações, estão: apresentação de propostas de fevereiro a novembro de cada ano, com 90 dias de antecedência ao início do cronograma; contratação de profissionais locais ou regionais limitando-se a 20% dos custos no local; até 10% do valor do projeto para o profissional de captação (com limite máximo de R\$100.000,00), considerado como parte dos custos de administração e incluído no limite de 15% da verba administrativa; inclusão de atividades que visam democratizar o acesso, tais como eventos inclusivos, gratuitos e que facilitem a ampliação desse acesso (por ex. ofertar transporte para classes desfavorecidas economicamente, intérpretes de libras, audiodescrição), bem como atividades de capacitação; despesas administrativas devem ser detalhadas conforme as especificações da normativa e limitadas a 15%; despesas proibidas incluem taxas de administração, festas, passagens de primeira classe, taxas bancárias, entre outras; responsabilização formal da instituição pela obtenção da autorização e pagamento de direitos autorais; caso haja contratação de

mais de cinco produtos ou serviços do mesmo fornecedor, deverá ser apresentada uma justificativa comprovando melhor economia para o projeto; documentos obrigatórios passam a ser definidos conforme a atividade artística; propostas que se enquadrem nos artigos 18 e 26 serão classificadas em apenas um dos dispositivos, com base nas ações principais da proposta; material de divulgação deverá ser enviado ao MinC para pré aprovação em até cinco dias; instituições com plano anual aprovado não podem apresentar projetos adicionais, exceto casos excepcionais, como a transferência de recursos entre projetos anuais; apresentação de prestação de contas por meio de relatórios trimestrais no SalicWeb; prorrogação de prazo deverá ser solicitado com 30 dias de antecedência; remanejamento de despesas superior a 15% de cada item deverão ser solicitadas com 30 dias antes da finalização do projeto; remuneração do proponente limitada a 10% do total de patrocínio captado, com teto de R\$100.000,00.

A Instrução Normativa Nº 01/2012 trará mudanças relevantes nos procedimentos da Lei, entre as quais: limite de aprovação em 6.300 projetos por ano, sendo até 1.500 nas Artes Cênicas, 600 em Artes Visuais, 1.200 no Audiovisual, 900 em Humanidades, 1.500 na Música e 600 em Patrimônio Cultural; no que diz respeito aos direitos autorais, será suficiente apresentar apenas uma carta de anuência do proprietário ou detentor dos direitos, dispensando a necessidade do termo de cessão; em caso de haver necessidade de anuência de todos os artistas envolvidos no projeto, será requerida apenas a ficha técnica do espetáculo, evento ou produto em questão, juntamente com os currículos dos principais profissionais envolvidos; a exigência de termos de anuência dos locais onde os eventos serão realizados aplicar-se-á somente quando se tratarem de espaços públicos; a tradução de documentos referentes aos trâmites dos projetos não precisa ser mais oficial, basta que os documentos sejam traduzidos e identificados pelo tradutor; também passa a não ser mais obrigatória a apresentação de diversos orçamentos, uma vez que os custos poderão ser avaliados pelos pareceristas encarregados da análise dos projetos; não será mais requerido o termo de anuência dos beneficiários referente à disponibilização gratuita de 10% dos produtos financiados pela Lei para pessoas, grupos ou instituições com baixa acessibilidade cultural, sendo suficiente identificar o público beneficiado.

O artigo **Instruções Normativas da Lei Rouanet: indicações dos governos pós-impeachment acerca do campo produtivo da cultura**¹⁰⁴, aponta o conturbado período sociopolítico que o país enfrentava, resultando na destituição da presidenta Dilma, como fator decisivo para o direcionamento de novas agendas e moralidades, nas propostas apresentadas pelo Executivo acerca da Lei. A tensão política, polarizada entre esquerda *versus* direita (extremista), borrou diversos segmentos da sociedade, em especial, a ciência, a educação e a cultura. No tocante a esta última, passa a existir uma narrativa difundida nas redes sociais por representantes políticos ligados à extrema direita, da existência de uma conspiração pactuada entre o governo federal (PT), as grandes corporações e artistas renomados, envolvendo projetos culturais milionários, na insinuação de favorecimentos indevidos e corrupção. A partir de 2016, com o início da Operação Boca Livre e da Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) da Lei Rouanet, essas abordagens discursivas são fortalecidas.

Parece-nos que este cenário, que de todos os lados identifica o mecenato e a Rouanet como potencial problema, fez por mobilizar algumas mudanças – retóricas e programáticas – na condução dos sujeitos em posição de mando no Executivo Nacional acerca do gerenciamento do PRONAC. Nas gestões petistas a opção acionada pelos mandatários da pasta da cultura foi a aposta na condução de um novo modelo de legislação que substituiria a Lei Rouanet... Já nas gestões posteriores foi possível enxergar outro tipo de postura, de certa forma mais ativa quanto às possibilidades descritas no ordenamento jurídico brasileiro, menos dependente da agenda Legislativa e menos interessada nos espaços de escuta com a sociedade civil. (Domingues; Vasconcelos; Falco, 2023, p. 06)

Nesta perspectiva, o governo interino de Temer – sob a gestão de Roberto Freire à frente da pasta – publicará a IN 01/2017 (substituindo a IN 01/2013), propondo alterações em diferentes pontos da Lei. **Requisitos para inscrição:** o requerente deve demonstrar que nos últimos dois anos realizou um projeto na área cultural relacionado à proposta. Produtores que estivessem se candidatando pela primeira vez estariam dispensados desta exigência. Nestes casos, o Ministério da Cultura estabeleceu um limite de até R\$200 mil por projeto; **Etapas de avaliação, aprovação**

¹⁰⁴ Publicado em 2023, na Revista Latino Americana de Estudos em Cultura e Sociedade – RELACult. Autores: João Luis Pereira Domingues, Fernanda Pimenta Vasconcelos e Isabella Penna Falco.

e captação: após a submissão da proposta junto à Lei Rouanet, o projeto de aprovação será segmentado em três fases, sendo a primeira relacionada à avaliação técnica de pareceristas, seguida da análise e recomendações da Cnic e, por fim, a aprovação do MinC, com autorização para captação e publicação em Diário Oficial. Com a nova regulamentação, após a submissão e aprovação do projeto, o proponente receberá um número de registro e autorização para captar 10% do valor aprovado. O projeto avançará para a fase de análise e recomendações somente após captar os 10% do valor total; **Limite para remuneração de artistas:** formalizando a solicitação anteriormente referendada pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura, de 2013, o valor estabelecido passa a ser de até R\$30 mil para artistas solo e de até R\$60 mil para grupos. No caso de orquestras, o valor de até R\$1,5 mil por músico e até R\$30 mil para o maestro. Remunerações superiores requererão aprovação da Cnic. Os custos relacionados a direitos autorais e conexos permanecem limitados a 10% do valor total do projeto; **Limite de preço dos ingressos e cotas:** o valor máximo permitido para comercialização dos ingressos ficará estabelecido em R\$150, correspondente a três vezes o valor do benefício do vale cultura. Essa norma não modificará a exigência de reservar 30% dos ingressos gratuitos e 20% com preço limitado ao valor do vale cultura; **Gestão de recursos e relatórios financeiros:** os valores de patrocínio serão administrados por cartão magnético, com limite diário de saque em R\$1.000,00. Tanto a movimentação dos recursos quanto a prestação de contas serão conduzidas online e poderão ser monitoradas em tempo real através do Portal da Transparência; **Limite de projetos em andamento:** foram estabelecidos novos limites para projetos artísticos em vigor, sendo até quatro para microempreendedores individuais (MEI) e indivíduos (pessoa física), até seis para empresários individuais e até dez para empresas individuais de responsabilidade limitada (Eireli), sociedades limitadas (LTDA.) e outras formas jurídicas; **Limite de captação de recursos:** o montante máximo de recursos a ser arrecadado passa a ser estipulado em R\$700 mil para MEI e indivíduos, R\$5 milhões para empresário individual, R\$40 milhões para Eireli, LTDA e outras formas jurídicas; **Limite máximo por projeto:** ficará determinado como teto de captação até R\$10 milhões por projeto, com o limite de R\$40 milhões para projetos simultâneos de um mesmo proponente. Projetos relacionados ao patrimônio, à área museológica e aos planos anuais não se aplicam; **Limite de lucro por projeto:** o montante total da receita bruta de cada

produto cultural incentivado, não deve ultrapassar o incentivo fiscal estipulado para o projeto; **Descentralização de recursos:** projetos apresentados para serem completamente executados nas regiões Nordeste, Norte e Centro-Oeste terão um teto de captação 50% maior, totalizando R\$15 milhões. Em caso dos proponentes alcançarem o limite de R\$40 milhões, poderão submeter novos projetos de até R\$20 milhões, contanto que também sejam destinados a essas regiões; **Modificação nos valores dos itens de orçamento:** se houver a necessidade de alterar o valor de algum item orçamentário, essa mudança poderá ser feita sem a necessidade de justificativa ou autorização do MinC, desde que permaneça dentro do limite de 50%; **Limite para produção audiovisual:** a partir de então, projetos audiovisuais passam a ter o limite fixo de R\$800 mil para média-metragem, R\$600 mil para mostras e festivais, R\$500 a R\$300 mil para sites e séries na web.

Em resposta ao excesso de burocracia e reforçando seu apreço pela continuidade da Lei Rouanet, ainda em 2017, será editada nova Instrução Normativa Nº 05, de 26 de dezembro, pelo então Ministro Sérgio Sá Leitão, simplificada em 73 artigos. As INs publicadas no ano de 2017, “trariam mudanças substantivas para o acesso ao mecenato, modificando alguns limites de custos e criando novos, além de alterar o fluxo de apresentação da proposta, captação de recursos e execução do projeto.” (Domingues; Vasconcelos; Falco, 2023, p. 07) Em relação a última normativa, novos limites para pagamentos de cachês por apresentação foram definidos: R\$45 mil para artista ou modelo solo; R\$90 mil para grupos artísticos e para grupos de modelos de desfiles de moda (exceto orquestras); R\$25 mil por músico e R\$40 mil para o maestro, quando se tratar de orquestras.

No ano de 2019, tem início o novo (des)governo Bolsonaro, que rebaixa o Ministério para Secretaria Especial da Cultura, sob a pasta da Cidadania e, posteriormente, do Turismo. O anúncio para as novas diretrizes da Lei de Incentivo à Cultura será feito pelo Ministério da Cidadania, através de um vídeo apresentado pelo então Ministro Osmar Terra¹⁰⁵. As alterações visavam a substituição do termo “Rouanet” (?!) e ainda aguardavam publicação no Diário Oficial da União, sendo incorporadas por meio de uma primeira instrução normativa. Entre as mudanças

¹⁰⁵ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/04/pecas-e-musicais-sao-autossustentaveis-diz-ministro-apos-mudancas-na-rouanet.shtml> (Acessado: 20/03/2024)

previstas, o valor máximo por projeto passará de R\$60 milhões para R\$1 milhão, sendo o teto de R\$10 milhões anuais para proponentes pessoa jurídica com até 16 projetos ativos; R\$1 milhão para Microempreendedor Individual e pessoa física, com até 04 projetos; e demais enquadramentos de Empreendedor Individual, até 08 projetos, totalizando R\$6 milhões. Com exceção das propostas para restauração do patrimônio tombado, planos anuais de entidades sem fins lucrativos e construção de teatros e cinemas em municípios com menos de 100 mil habitantes. Sobre a cota de ingressos gratuitos, aumentarão de 10% para 20 a 40%, conforme a especificidade do projeto, distribuídos por entidades e serviços de assistência social a famílias de baixa renda, priorizando o Cadastro Único. Também passa a ser obrigatório o desenvolvimento de ações educativas em escolas e comunidades, com parceria estabelecida entre os produtores e as prefeituras.

A Folha de São Paulo, publicou na ocasião, uma matéria sobre as reverberações dessas medidas junto aos profissionais e instituições culturais, e nos apresenta uma perspectiva intrigante: “embora essas ações impactem a produção cultural, muitos produtores e representantes de instituições avaliam que as mudanças impactam menos o setor do que se imaginava.”¹⁰⁶

É fundamental incorporarmos a essas decisões governamentais, os enunciados discursivos a respeito da Lei Rouanet, da classe cultural e da Cultura, fartamente difundidas pelo “canal oficial de comunicação” *Twitter*, em 2018, pelo ainda candidato Bolsonaro.

Incentivos à cultura permanecerão, mas para artistas talentosos, que estão iniciando suas carreiras e não possuem estrutura. O que acabará são os milhões do dinheiro público financiando “famosos” sob o falso argumento de incentivo cultural, mas que só compram apoio! Isso terá fim!

Queremos manter os incentivos à cultura, mas para bons artistas que agregam valor, que estão iniciando suas carreiras e não possuem estrutura. O que deve acabar é dinheiro público financiando absurdos como oficinas de masturbação ou “peças” com pessoas cutucando seus orifícios!¹⁰⁷

¹⁰⁶ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/04/governo-publica-novas-regras-da-rouanet-com-limite-de-r-1-milhao-por-projeto.shtml> (Acessado em 20/03/2024)

¹⁰⁷ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/10/criticas-de-bolsonaro-a-rouanet-refletem-ignorancia-sobre-a-lei-dizem-artistas.shtml> (Acessado em: 20/03/2024)

O paradoxo contido nessa conjuntura é, de certa forma, explicitado ao confrontarmos suas declarações frente às subseqüentes ações. A ausência de desfaçatez nas falas persecutórias de caráter ideológico e político, em alguma medida, foram frustradas na elaboração das novas normativas. Podemos traduzir esses funestos elementos discursivos, em critérios oportunos ao aperfeiçoamento dos engendramentos da Lei, como por exemplo, a reincorporação textual, extinta da última IN de 2017, no tocante às exigências para apresentação de propostas culturais: § 7º *O proponente que apresentar o seu primeiro projeto junto ao Pronac estará dispensado da comprovação de atuação na área cultural, sendo este limitado ao valor de R\$ 200.000,00 (duzentos mil reais).*

Essa condição, se aplicada de forma técnica-especializada e com total isenção de julgamento de valor, ainda que estabelecendo limites de aportes, mostra-se efetiva para a resolução de uma das queixas direcionadas à Lei, oportunizando a uma parcela expressiva de profissionais da cultura a possibilidade de inscrição e aprovação de uma primeira proposta. Não obstante, que se trata apenas do início do percurso para a realização do projeto cultural, restando posteriormente a disputa desleal pela captação dos recursos junto às empresas, editais e programas de incentivo.

De igual natureza, os novos limites de projetos e valores para aprovação, mostraram-se especialmente sensíveis às produções de musicais e/ou de grande porte (teto de R\$1 milhão), sabidamente pertencentes aos pequenos nichos já privilegiados pela operacionalização da Lei-Mecenato-Estatal-Privatista¹⁰⁸. Por outro lado, instituições como a Pinacoteca, Fundação Bienal de São Paulo e outras sem fins lucrativos, não se viram afetadas com a recém norma. Segundo o diretor institucional, Paulo Vicelli, com a exceção dos limites para planos anuais e plurianuais, não haverá impacto na programação dos museus. “Fico feliz que o ministério tenha contemplado a situação específica dos museus e patrimônio, porque são áreas que de fato demandam especificidade.”¹⁰⁹

¹⁰⁸ Por óbvio, a economia criativa é composta por uma gama de conformações físico-jurídicas, de microempreendedores às LTDAS, dos grupos experimentais às grandes produções, e, portanto, essas merecem por direito constituído, serem partícipes das benéficas oriundas do incentivo fiscal. Além de serem geradoras de inúmeros postos de trabalho.

¹⁰⁹ Idem 110.

Em abril do mesmo ano é publicada a IN Nº 02/2019¹¹⁰, que apesar de preservar a essência de sua predecessora (Nº 01/2019), mais uma vez redefine os caminhos do mecenato. Neste momento, apresentarei uma organização dos artigos modificados, em comparativo à última Instrução Normativa, publicada ainda no governo interino de Temer.

Tabela 02: Comparativo de Instruções Normativas

Instrução Normativa Nº 5 de 26/12/17	Instrução Normativa Nº 2 de 23/04/19
Art. 2º. § 1º No ato de inscrição, o proponente deverá comprovar a sua experiência em atividades culturais, salvo na primeira proposta, bem como a natureza cultural, no caso de pessoa jurídica, por meio da existência, nos registros do CNPJ da instituição, de código de Classificação Nacional de Atividades Econômicas (CNAE), referente à área cultural, de acordo com a classificação constante do Anexo VIII.	§ 1º No ato de inscrição, o proponente deverá comprovar a sua atuação na área cultural e sendo pessoa jurídica deverá possuir natureza cultural, comprovada por meio da existência nos registros do CNPJ da instituição, de código de Classificação Nacional de Atividades Econômicas (CNAE) relacionado à área cultural.
§ 3º As propostas culturais deverão ser apresentadas, no mínimo, com 90 (noventa) dias de antecedência da data prevista para o início de sua pré-produção.	§ 3º As propostas culturais deverão ser apresentadas, no mínimo, com 90 (noventa) dias de antecedência da data prevista para o início de sua pré-produção, sendo admitidos prazos inferiores em caráter de excepcionalidade, devidamente justificados pelo proponente e desde que autorizados pelo Ministério da Cidadania
Inexistente.	§ 6º As propostas culturais que tenham recursos previstos para a contratação de pessoal com vínculo empregatício deverão ofertar aos seus funcionários o benefício do Vale-Cultura, nos termos da Lei 12.761/2012, durante o período de execução das atividades do projeto.
Inexistente.	§ 7º O proponente que apresentar o seu primeiro projeto junto ao Pronac estará dispensado da comprovação de atuação na área cultural, sendo este limitado ao valor de R\$ 200.000,00 (duzentos mil reais).
Art. 4º Para o cumprimento do princípio da não concentração, disposto no § 8º do art. 19 da Lei nº 8.313, de 1991, serão adotados:	Art. 4º Para o cumprimento do princípio da não concentração, disposto no § 8º do art. 19 da Lei nº 8.313, de 1991, serão adotados: I – limites de quantidades e valores

¹¹⁰ Disponível em: <https://www.gov.br/turismo/pt-br/centrais-de-conteudo/-publicacoes/atos-normativos-secult/2019-1/instrucao-normativa-no-2-de-23-de-abril-de-2019>
(Acessado: 20/03/2024)

<p>I – limites de quantidades e valores de projetos por proponente:</p> <p>a) para Empreendedor Individual (EI), com enquadramento Microempreendedor Individual (MEI), e para pessoa física, até 4 (quatro) projetos, totalizando R\$ 1.500.000,00 (um milhão e quinhentos mil reais);</p> <p>b) para os demais enquadramentos de Empreendedor Individual (EI), até 8 (oito) projetos, totalizando R\$ 7.500.000,00 (sete milhões e quinhentos mil reais); e</p> <p>c) para Empresa Individual de Responsabilidade Limitada (EIRELI), Sociedades Limitadas (Ltda.) e demais pessoas jurídicas, até 16 (dezesesseis) projetos, totalizando R\$ 60.000.000,00 (sessenta milhões de reais).</p> <p>II – o custo per capita, ou seja o Valor por Pessoa Beneficiada (Anexo I) do produto, dos bens e/ou serviços culturais será de até R\$ 375,00 (trezentos e setenta e cinco reais), podendo ser computados os quantitativos totais previstos para os produtos secundários, excetuando-se sítio da Internet e TV aberta;</p>	<p>homologados para captação por proponente:</p> <p>a) para Empreendedor Individual (EI), com enquadramento Microempreendedor Individual (MEI), e para pessoa física, até 4 (quatro) projetos ativos, totalizando R\$ 1.000.000,00 (um milhão de reais);</p> <p>b) para os demais enquadramentos de Empreendedor Individual (EI), até 8 (oito) projetos ativos, totalizando R\$ 6.000.000,00 (seis milhões de reais); e</p> <p>c) para Empresa Individual de Responsabilidade Limitada (EIRELI), Sociedades Limitadas (Ltda.) e demais pessoas jurídicas, até 16 (dezesesseis) projetos ativos, totalizando R\$ 10.000.000,00 (dez milhões de reais).</p> <p>d) o valor homologado para captação por projeto fica limitado em R\$ 1.000.000,00 (um milhão de reais), respeitando-se as exceções.</p> <p>II – o custo per capita, ou seja o Valor por Pessoa Beneficiada (Anexo I) do produto, dos bens e/ou serviços culturais será de até R\$ 250,00 (duzentos e cinquenta reais), podendo ser computados os quantitativos totais previstos para os produtos secundários, excetuando-se sítio da Internet e TV aberta;</p>
<p>§ 2º Os limites do inciso I do caput não serão aplicados a projetos de:</p> <p>I – planos anuais e plurianuais de atividades;</p> <p>II – conservação e restauração de imóveis, monumentos, logradouros, sítios, espaços e demais objetos, inclusive naturais, tombados por qualquer das esferas de Poder, desde que apresentada documentação comprobatória, conforme regulamento;</p> <p>III – preservação de acervos e exposições organizadas com acervos museológicos de reconhecido valor cultural pela área técnica do MinC;</p> <p>IV – construção e implantação de equipamentos culturais de reconhecido valor cultural pela respectiva área técnica do MinC.</p>	<p>§ 2º Os limites do inciso I do caput não serão aplicados a projetos de:</p> <p>I – planos anuais e plurianuais de atividades;</p> <p>II – patrimônio cultural material e imaterial;</p> <p>III – museus e memória;</p> <p>IV – conservação, construção e implantação de equipamentos culturais de reconhecido valor cultural pela respectiva área técnica do Ministério da Cidadania; e</p> <p>V – construção e manutenção de salas de cinema e teatro em municípios com menos de 100.000 (cem mil) habitantes</p>
<p>Inexistente.</p>	<p>§ 3º Limitado ao valor da carteira, aplica-se o valor máximo de R\$ 6.000.000,00 (seis milhões de reais) por projeto de:</p> <p>I – inclusão da pessoa com deficiência, educativos em geral, prêmios e</p>

	<p>pesquisas; II – óperas, festivais, concertos sinfônicos, desfiles festivos e corpos estáveis; III – datas comemorativas nacionais com calendários específicos; e IV – eventos literários, ações de incentivo à leitura e exposições de artes visuais.</p>
<p>§ 4º O limite definido no inciso II do caput não se aplica às propostas que visem à proteção do patrimônio material ou imaterial e de acervos, planos anuais ou plurianuais de atividades, obras e restauração, capacitação, cursos, oficinas, fóruns ou seminários de formação, óperas, prêmios, pesquisas, projetos museológicos, educativos, de manutenção de corpos estáveis, projetos de inclusão da pessoa com deficiência, desfiles festivos, produção de obras audiovisuais, construção de salas de cinema e teatro em municípios com menos de 100.000 (cem mil) habitantes, bem como projetos realizados em espaços com até 150 (cento e cinquenta) lugares.</p>	<p>§ 4º O limite definido no inciso II do caput não se aplica aos projetos que visem a proteção do patrimônio cultural material e imaterial, museus e memória, planos anuais e plurianuais, restauração de obras de arte, inclusão da pessoa com deficiência, óperas, desfiles festivos, educativos em geral, prêmios e pesquisas, manutenção de corpos estáveis, produção de obras audiovisuais, realizados em espaços com até 150 (cento e cinquenta) lugares e construção ou manutenção de salas de cinema e teatro em municípios com menos de 100.000 (cem mil) habitantes.</p>
<p>§ 3º Alcançados os limites previstos no inciso I do caput, novos projetos a serem integralmente realizados em equipamentos ou espaços públicos poderão ser acrescidos aos limites, respectivamente em 2 (dois) projetos na alínea “a”, 3 (três) na alínea “b” e 4 (quatro) na alínea “c”, mantidos os limites orçamentários previstos no inciso I.</p>	<p>§ 3º Alcançados os limites previstos no inciso I do caput, novos projetos a serem integralmente realizados em equipamentos ou espaços públicos poderão ser acrescidos aos limites, respectivamente em 2 (dois) projetos na alínea “a”, 3 (três) na alínea “b” e 4 (quatro) na alínea “c”, mantidos os limites orçamentários previstos no inciso I.</p>
<p>Art. 5º Será permitido acréscimo dos limites previstos no inciso I do art. 4º, de até 25% (vinte e cinco por cento) para novos projetos a serem integralmente executados na Região Sul e nos estados de Espírito Santo e Minas Gerais e de até 50% (cinquenta por cento) nas Regiões Norte, Nordeste ou Centro-Oeste.</p>	<p>Art. 5º Será permitido acréscimo dos limites quantitativos previstos no inciso I, de até 50% (cinquenta por cento) para novos projetos a serem integralmente executados na Região Sul e nos estados de Espírito Santo e Minas Gerais e de até 100% (cem por cento) nas Regiões Norte, Nordeste ou Centro-Oeste.</p>
<p>Art. 8º Os valores admitidos para remuneração para todo aquele que realize a captação de recursos ficam limitados a 10% (dez por cento) do valor do Custo do Projeto (Anexo I) e ao teto de R\$ 150.000,00 (cento e cinquenta mil reais).</p>	<p>Art. 8º A remuneração para captação de recursos fica limitada a 10% (dez por cento) do valor do Custo do Projeto (Anexo I) e ao teto de R\$ 100.000,00 (cem mil reais).</p> <p>§ 1º Os valores destinados à remuneração para captação de recursos</p>

<p>§ 1º Para projetos a serem integralmente executados nas Regiões Norte, Nordeste ou Centro-Oeste, o percentual previsto no caput será ampliado a 15% (quinze por cento) do valor do Custo do Projeto (Anexo I) e 12,5% (doze e meio por cento) para a Região Sul e para os estados de Espírito Santo e Minas Gerais.</p> <p>§ 2º Os valores destinados à remuneração para captação de recursos somente poderão ser pagos proporcionalmente às parcelas já captadas.</p>	<p>somente poderão ser pagos proporcionalmente às parcelas já captadas.</p>
<p>Inexistente.</p>	<p>Art. 9º. § 1º É obrigatória a inserção das logomarcas do Programa Nacional de Apoio à Cultura – Pronac, do Vale-Cultura e do Governo Federal, conforme disciplinado no art. 47 do Decreto nº 5.761, de 2006, especificados nos respectivos manuais de uso das marcas da Secretaria Especial da Cultura do Ministério da Cidadania.</p> <p>§ 2º O disposto no § 1º observará as seguintes condições:</p> <p>I – o material de divulgação e o leiaute de produtos deverão ser submetidos à Secretaria Especial da Cultura do Ministério da Cidadania, que terá 5 (cinco) dias úteis para avaliar o cumprimento da obrigação;</p> <p>II – a Secretaria Especial da Cultura poderá, no prazo do inciso I, indicar alterações no material de divulgação ou no leiaute de produtos, cumprindo o determinado nos manuais de uso das marcas do Pronac da Secretaria Especial da Cultura do Ministério da Cidadania;</p> <p>III – as alterações efetuadas pelo proponente deverão novamente ser submetidas à Secretaria Especial da Cultura, que terá o prazo de 2 (dois) dias úteis para manifestar sua aprovação expressa; e IV – a ausência de manifestação da Secretaria Especial da Cultura nos prazos estabelecidos nos incisos I e III ensejará aprovação tácita dos materiais de divulgação ou no leiaute de produtos, o que não isenta o proponente de observar estritamente o disposto nos manuais de uso das marcas do Pronac e do Vale-Cultura.</p>

<p>Art. 10. Os custos administrativos não poderão ultrapassar o limite de 15% (quinze por cento) do Valor do Projeto (Anexo I), sendo admitidas como despesas de administração para os fins do Decreto nº 5.761, de 2006:VII – outras despesas com bens e serviços não diretamente relacionadas à atividade finalística do projeto, desde que pertinentes ao seu objeto.</p>	<p>Retirado.</p>
<p>Art. 11. O proponente poderá ser remunerado com recursos decorrentes de renúncia fiscal, desde que preste serviço ao projeto previsto no orçamento analítico e desde que o valor desta remuneração, ainda que por diversos serviços, não ultrapasse 50% (cinquenta por cento) do Custo do Projeto.</p>	<p>Art. 11. O proponente poderá ser remunerado com recursos decorrentes de renúncia fiscal, desde que preste serviço ao projeto previsto no orçamento analítico e desde que o valor desta remuneração, ainda que por diversos serviços, não ultrapasse 50% (cinquenta por cento) do valor homologado para execução.</p>
<p>Inexistente.</p>	<p>§ 4º Os valores utilizados em desconformidade com o limite estabelecido no parágrafo anterior deverão ser recolhidos ao FNC</p>
<p>Art. 13. Os valores relativos aos direitos autorais e conexos no orçamento dos projetos deverão ter compatibilidade com os preços praticados no mercado cultural. Parágrafo único. A previsão de custeio, com recursos captados, dos direitos autorais decorrentes de execução pública de música ou fonograma recolhidos a entidades de gestão coletiva destes direitos somente será autorizada quando não houver cobrança de ingressos.</p>	<p>Art. 13. Os valores relativos aos direitos autorais e conexos no orçamento dos projetos deverão ter compatibilidade com os preços praticados no mercado cultural, até o limite de 10% sobre o valor homologado para execução, cabendo às exceções análise e aprovação pela plenária da CNIC. § 1º Para projetos da área do audiovisual, os custos relativos aos direitos de exibição cinematográfica no orçamento dos projetos serão limitados a duas vezes o percentual previsto no caput deste artigo. § 2º A previsão de custeio, com recursos captados, dos direitos autorais decorrentes de execução pública de música ou fonograma recolhidos a entidades de gestão coletiva destes direitos somente será autorizada quando não houver cobrança de ingressos</p>
<p>Art. 15. Os projetos culturais do audiovisual deverão estar de acordo com os valores parametrizados pelo MinC.</p>	<p>Art. 15. Os projetos culturais do audiovisual deverão ter como limites os seguintes valores: a) curtas metragens: R\$ 200.000,00 (duzentos mil reais); b) médias metragens: R\$ 600.000,00 (seiscentos mil reais); c) mostras/festivais/eventos: para primeira edição R\$ 400.000,00 (quatrocentos mil reais), a partir da</p>

	<p>segunda edição, o valor solicitado será avaliado com base no histórico de maior captação do proponente para a edição da mostra/festival/evento;</p> <p>d) programas de TV R\$ 50.000,00 (cinquenta mil reais) por episódio;</p> <p>e) programas de rádio: R\$ 100.000,00 (cento mil reais) para programação semestral;</p> <p>f) sítios de internet: R\$ 50.000,00 (cinquenta mil reais) para infraestrutura do site e R\$150.000,00 (cento e cinquenta mil reais) para produção de conteúdo para o site;</p> <p>g) jogos eletrônicos e aplicativos educativos e culturais: 350.000,00 (trezentos e cinquenta mil reais); e</p> <p>h) websérie: R\$ 15.000,00 (quinze mil reais) por episódio.</p> <p>Parágrafo único: para as propostas/projetos do audiovisual que forem contemplados em editais ou possuam contrato ou termo de compromisso de patrocínio, que assegure o mínimo de 50% (cinquenta por cento) do valor solicitado, serão admitidos valores superiores, desde que estejam de acordo com os preços praticados no mercado.</p>
<p>Art. 17. É vedada a realização de despesas:</p> <p>I – a título de elaboração de proposta cultural, de taxa de administração, de gerência, de gestor ou similar;</p>	<p>Art. 17. É vedada a realização de despesas:</p> <p>I – a título de elaboração de proposta cultural, de taxa de administração ou similar;</p>
<p>Art. 18. As propostas culturais apresentadas ao mecanismo de incentivo a projetos culturais do Pronac deverão conter medidas de acessibilidade compatíveis com as características do objeto sempre que tecnicamente possível, conforme a Lei nº 13.146/2015.</p>	<p>Art. 18. As propostas culturais apresentadas ao mecanismo de incentivo a projetos culturais do Pronac deverão conter medidas de acessibilidade compatíveis com as características do objeto sempre que tecnicamente possível, conforme a Lei nº 13.146, de 2015 e Decreto nº 9.404, de 2018.</p>
<p>§ 2º O material de divulgação dos produtos culturais gerados pelo projeto deverá conter informações sobre a disponibilização das medidas de acessibilidade adotadas para o produto, sempre que tecnicamente possível.</p>	<p>§ 2º O material de divulgação dos produtos culturais gerados pelo projeto deverá conter informações sobre a disponibilização das medidas de acessibilidade, quando adotadas para o produto.</p>
<p>Art. 19. Será permitido ao proponente oferecer medidas alternativas devidamente motivadas, sujeitas à prévia aprovação do MinC, para assegurar o atendimento às medidas de</p>	<p>Art. 19. Será permitido ao proponente oferecer medidas alternativas devidamente motivadas, sujeitas à prévia aprovação da Secretaria Especial de Cultural, para assegurar o</p>

<p>acessibilidade previstas na Lei nº 13.146/2015.</p>	<p>atendimento às medidas de acessibilidade previstas na legislação pertinente.</p>
<p>Art. 20. A proposta cultural deverá conter um Plano de Distribuição detalhado, visando assegurar a ampliação do acesso aos produtos, bens e serviços culturais produzidos, contendo:</p> <p>I – estimativa da quantidade total de ingressos ou produtos culturais previstos, observados os seguintes limites:</p> <p>a) mínimo de 10% (dez por cento) exclusivamente para distribuição gratuita com caráter social, educativo ou formação artística;</p> <p>b) até 10 % (dez por cento) para distribuição gratuita por patrocinadores;</p> <p>c) até 10 % (dez por cento) para distribuição gratuita promocional pelo proponente em ações de divulgação do projeto;</p> <p>d) mínimo de 20% (vinte por cento) para comercialização em valores que não ultrapassem R\$ 75,00 (setenta e cinco reais);</p> <p>e) a comercialização em valores a critério do proponente será limitada a 50% (cinquenta por cento) do quantitativo de produtos culturais, sendo o preço médio do ingresso ou produto de R\$ 225,00 (duzentos e vinte e cinco reais), excetuando-se projetos com transmissão ao vivo em TV aberta; e</p> <p>f) parametrização estabelecida no sistema para atender entendimentos consolidados dos órgãos de controle (Anexo I).</p>	<p>Art. 20. A proposta cultural deverá conter um Plano de Distribuição detalhado, visando assegurar a ampliação do acesso aos produtos, bens e serviços culturais produzidos, contendo:</p> <p>I – estimativa da quantidade total de ingressos ou produtos culturais previstos, observados os seguintes limites:</p> <p>a) mínimo de 20% (vinte por cento) exclusivamente para distribuição gratuita com caráter social, educativo ou formação artística;</p> <p>b) até 10 % (dez por cento) para distribuição gratuita por patrocinadores;</p> <p>c) até 10 % (dez por cento) para distribuição gratuita promocional pelo proponente em ações de divulgação do projeto;</p> <p>d) mínimo de 10% (dez por cento) para comercialização em valores que não ultrapassem o valor do Vale-Cultura, nos termos do art. 8º da Lei nº 12.761, de 2012;</p> <p>e) a comercialização em valores a critério do proponente será limitada a 50% (cinquenta por cento) do quantitativo de produtos culturais, sendo o preço médio do ingresso ou produto limitado a R\$ 225,00 (duzentos e vinte e cinco reais), excetuando-se projetos com transmissão ao vivo em TV aberta; e</p> <p>II – parametrização estabelecida no sistema em atendimento aos órgãos de controle, como segue:</p> <p>a) meia entrada à razão de 50% (cinquenta por cento) do quantitativo total dos ingressos comercializados;</p> <p>b) valor total da bilheteria igual ou inferior ao Custo Total do Projeto (Anexo I); e</p> <p>c) a eventual transferência de quantitativos não utilizados previstos nas alíneas “b” e “c” do inciso I é permitida apenas para se somar aos quantitativos previstos nas alíneas “a” e “d” do referido inciso.</p> <p>Parágrafo único. Os projetos culturais que contemplem o custeio de atividades permanentes deverão prever a aceitação do Vale-Cultura como meio de</p>

	pagamento quando da comercialização dos produtos culturais resultantes, nos termos da Lei nº 12.761, de 2012.
<p>Art. 21. Em complemento, o proponente deverá prever a adoção de, pelo menos, uma das seguintes medidas de ampliação do acesso:</p> <p>I – doar, além do previsto no inciso I, do art. 44, do Decreto 5.761, de 2006, no mínimo, 20% (vinte por cento) dos produtos resultantes da execução do projeto a escolas públicas, bibliotecas, museus ou equipamentos culturais de acesso franqueado ao público, devidamente identificados;</p> <p>II – oferecer transporte gratuito ao público, prevendo acessibilidade à pessoa com deficiência ou com mobilidade reduzida e aos idosos;</p> <p>III – disponibilizar, na Internet, registros audiovisuais dos espetáculos, das exposições, das atividades de ensino e de outros eventos de caráter presencial, sem prejuízo do disposto no § 2º do art. 22;</p> <p>IV – permitir a captação de imagens das atividades e de espetáculos ou autorizar sua veiculação por redes públicas de televisão e outras mídias;</p> <p>V – realizar, gratuitamente, atividades paralelas aos projetos, tais como ensaios abertos, estágios, cursos, treinamentos, palestras, exposições, mostras e oficinas, além da previsão do art. 22;</p> <p>VI – oferecer bolsas de estudo ou estágio a estudantes da rede pública ou privada de ensino em atividades educacionais, profissionais ou de gestão cultural e artes desenvolvidas na proposta cultural;</p> <p>VII – realizar ação cultural voltada ao público infantil ou infantojuvenil;</p> <p>VIII – estabelecer parceria visando à capacitação de agentes culturais em iniciativas financiadas pelo poder público; ou</p> <p>IX – outras medidas sugeridas pelo proponente, a serem apreciadas pelo MinC.</p>	<p>Art. 21. Em complemento, o proponente deverá prever a adoção de, pelo menos, uma das seguintes medidas de ampliação do acesso:</p> <p>I – doar, além do previsto na alínea “a”, inciso I do artigo 20, no mínimo, 20% (vinte por cento) dos produtos resultantes da execução do projeto a escolas públicas, bibliotecas, museus ou equipamentos culturais de acesso franqueado ao público, devidamente identificados;</p> <p>II – oferecer transporte gratuito ao público, prevendo acessibilidade à pessoa com deficiência ou com mobilidade reduzida e aos idosos;</p> <p>III – disponibilizar, na Internet, registros audiovisuais dos espetáculos, das exposições, das atividades de ensino e de outros eventos de caráter presencial, sem prejuízo do disposto no § 2º do art. 22;</p> <p>IV – permitir a captação de imagens das atividades e de espetáculos ou autorizar sua veiculação por redes públicas de televisão e outras mídias;</p> <p>V – realizar, gratuitamente, atividades paralelas aos projetos, tais como ensaios abertos, estágios, cursos, treinamentos, palestras, exposições, mostras e oficinas, além da previsão do art. 22;</p> <p>VI – oferecer bolsas de estudo ou estágio a estudantes da rede pública ou privada de ensino em atividades educacionais, profissionais ou de gestão cultural e artes desenvolvidas na proposta cultural;</p> <p>VII – realizar ação cultural voltada ao público infantil ou infantojuvenil;</p> <p>VIII – estabelecer parceria visando à capacitação de agentes culturais em iniciativas financiadas pelo poder público;</p> <p>IX – promover o uso do Vale-Cultura para aquisição dos produtos e serviços culturais resultantes do projeto que, eventualmente, venham a ser comercializados, nos</p>

	<p>termos da Lei nº 12.761, de 2012, no caso de não enquadramento da proposta cultural ao Parágrafo único do art. 20, desta Instrução Normativa; ou</p> <p>X – outras medidas sugeridas pelo proponente, a serem apreciadas pela Secretaria Especial de Cultural.</p>
<p>Seção III</p> <p>Da Realização das Ações Educativas</p> <p>Art. 22. As propostas culturais de planos anuais e plurianuais deverão apresentar ações educativas em suas atividades ou equivalente, em território brasileiro, com rubricas orçamentárias próprias, apresentadas no Plano de Distribuição do projeto como produto acessório da atividade principal.</p> <p>§ 1º Deverão ser, no mínimo, de 50% (cinquenta por cento) as ações educativas destinadas a estudantes e professores de instituições públicas de ensino.</p> <p>§ 2º O número de beneficiados das ações educativas deve corresponder, no mínimo, a 10% (dez por cento) das pessoas beneficiadas e previstas no Plano de Distribuição, contemplando o mínimo de 20 (vinte) beneficiários, podendo, a critério do proponente, se limitar a 500 (quinhentos) beneficiários.</p>	<p>SEÇÃO III</p> <p>DAS CONTRAPARTIDAS SOCIAIS</p> <p>Art. 22. As propostas culturais deverão apresentar ações formativas culturais em suas atividades ou equivalente, em território brasileiro, com rubricas orçamentárias próprias.</p> <p>§ 1º As ações formativas culturais deverão corresponder a pelo menos 10% (dez por cento) do quantitativo de público previsto no plano de distribuição, contemplando no mínimo 20 (vinte) limitando-se a 1.000 (mil) beneficiários, a critério do proponente.</p> <p>§ 2º 50% (cinquenta por cento) do quantitativo de beneficiários das ações formativas culturais devem se constituir de estudantes e professores de instituições públicas de ensino</p>
<p>Art. 23. § 1º Em caso de indeferimento da proposta, caberá pedido de reconsideração no prazo de 10 (dez) dias, improrrogáveis, decidido pela unidade competente.</p>	<p>Art. 23. § 1º Em caso de arquivamento da proposta, caberá pedido de desarquivamento a qualquer tempo realizado uma única vez, desde que a proposta esteja disponibilizada para tal operação no Salic.</p>
<p>Inexistente.</p>	<p>§ 3º A contagem do prazo mencionado no parágrafo anterior exclui os dias em que a proposta encontra-se diligenciada.</p>
<p>Art. 24. Após o exame de admissibilidade, a proposta será enquadrada nos arts. 18 ou 26 da Lei nº 8.313, de 1991, de acordo com o segmento definido no Anexo IV.</p> <p>§ 1º A proposta será disponibilizada, por meio do Salic, para conhecimento e manifestação da CNIC, se for o caso, em até 5 (cinco) dias.</p> <p>§ 2º A ausência de manifestação do comissário no prazo estabelecido no § 1º ensejará aprovação tácita do enquadramento realizado pela área técnica.</p>	<p>Art. 24. Após o exame de admissibilidade, a proposta será disponibilizada, por meio do Salic, para conhecimento e manifestação da CNIC, em até 5 (cinco) dias.</p> <p>§ 1º A ausência de manifestação da CNIC no prazo estabelecido ensejará a concordância com o prosseguimento da proposta, conforme sugestão do exame de admissibilidade.</p> <p>§ 2º A partir do registro no Salic, abre-se o prazo recursal de 10 (dez) dias.</p>

<p>Art. 24. Após o exame de admissibilidade, a proposta será disponibilizada, por meio do Salic, para conhecimento e manifestação da CNIC, em até 5 (cinco) dias.</p> <p>§ 1º A ausência de manifestação da CNIC no prazo estabelecido ensejará a concordância com o prosseguimento da proposta, conforme sugestão do exame de admissibilidade.</p> <p>§ 2º A partir do registro no Salic, abre-se o prazo recursal de 10 (dez) dias.</p>	<p>Art. 25. A captação poderá ser iniciada imediatamente após a fase de admissibilidade, tão logo seja publicada a Portaria de Homologação para Captação de Recursos no Diário Oficial da União.</p> <p>§ 1º As despesas executadas entre o dia da publicação da Portaria de Homologação para Captação de Recursos e a homologação da execução do projeto poderão ser ressarcidas, respeitando-se os ajustes ocorridos nas unidades vinculadas e na CNIC.</p> <p>§ 2º Os projetos que receberem a decisão de não homologação da execução, não poderão ter suas despesas ressarcidas. § 3º Despesas ocorridas anteriormente à publicação da Portaria de Homologação para Captação de Recursos não serão ressarcidas.</p>
<p>Art. 26. Após a captação mínima de 10% (dez por cento) do valor autorizado, o proponente poderá, no prazo de 30 (trinta) dias, adequar o projeto à realidade de execução, conforme o fluxo disponibilizado no Portal da Lei Rouanet.</p> <p>§ 1º Não são passíveis de alteração o objeto e o enquadramento.</p> <p>§ 2º O projeto será encaminhado à unidade técnica de análise, após a decisão do proponente quanto à adequação à realidade de execução ou ao decurso de prazo.</p> <p>§ 3º Considera-se para encaminhamento à análise técnica, sem necessidade de captação prévia, os projetos de proteção do patrimônio material ou imaterial e de acervos, os museológicos, de planos anuais e plurianuais de atividades, de manutenção de corpos estáveis, de equipamentos culturais, os aprovados em editais públicos ou privados com termo de parceria, ou os que possuam contratos de patrocínios ou termo de compromisso de patrocínio, que garantam o alcance do percentual previsto no caput ou projetos apresentados por instituições criadas pelo patrocinador na forma do § 2º do art. 27 da Lei nº 8.313, de 1991.</p> <p>§ 4º O prazo máximo para a conclusão do exame da adequação é de 30 (trinta) dias, podendo ser ampliado para até 60</p>	<p>Art. 26. Após a captação mínima de 10% (dez por cento) do valor homologado para captação, o proponente poderá, no prazo de 30 (trinta) dias, adequar o projeto à realidade de execução.</p> <p>§ 1º A necessidade de captação mínima prevista no caput não se aplica aos projetos de proteção do patrimônio material ou imaterial e de acervos, os museológicos, de planos anuais e plurianuais de atividades, de manutenção de corpos estáveis, de equipamentos culturais, eventos de ação continuada com captação nos últimos 3 (três) anos, os aprovados em editais públicos ou privados, os que possuam contratos de patrocínio ou termos de compromisso de patrocínio que garantam o alcance do percentual previsto no caput, e projetos apresentados por instituições criadas pelo patrocinador na forma do § 2º do art. 27 da Lei nº 8.313, de 1991.</p> <p>§ 2º Na adequação à realidade da execução, não são passíveis de alteração o objeto e o enquadramento.</p> <p>§ 3º O prazo máximo para a conclusão do exame da adequação é de 30 (trinta) dias, podendo ser ampliado para até 60 (sessenta) dias no caso de projetos que envolvam o patrimônio histórico ou construção de imóveis.</p> <p>§ 4º O projeto será encaminhado à</p>

<p>(sessenta) dias no caso de projetos que envolvam o patrimônio histórico ou construção de imóveis.</p>	<p>unidade técnica de análise, após a decisão quanto à adequação à realidade de execução proposta ou ao decurso do prazo.</p>
<p>Art. 28. Após emissão do parecer técnico, o projeto cultural será encaminhado à CNIC para apreciação, com vistas à homologação da execução.</p> <p>§ 1º Havendo a decisão de não homologação da execução do projeto, será facultada a transferência dos recursos captados para um único projeto aprovado do mesmo proponente, desde que sejam acolhidas as justificativas do proponente e apresentada(s) a(s) anuência(s) do(s) incentivador(es) pessoa(s) jurídica(s), e dada ciência ao(s) incentivador(es) pessoa(s) física(s), o que implicará no arquivamento definitivo do projeto transferidor.</p> <p>§ 2º Quando se tratar de projetos do Patrimônio Cultural, Museus e Memória, mantida a decisão de não homologação da execução do projeto, os recursos captados desde a aprovação poderão ser transferidos para outro(s) projeto(s) já aprovado(s) do mesmo proponente ou para outro(s) projetos de proponente(s) diversos, desde que seja(m) apresentada(s) anuência(s) formalizada(s) pelo proponente do projeto transferidor e pelo(s) incentivador(es), e que seja(m) analisado(s) e aprovado(s) pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) ou Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).</p> <p>§ 3º Caso o pleito não seja aprovado ou não ocorra o pedido, em um prazo de até 30 (trinta) dias, os recursos serão recolhidos ao Fundo Nacional de Cultura (FNC), dispensada a anuência do proponente.</p>	<p>Art. 28. Após emissão do parecer técnico, o projeto cultural será encaminhado à CNIC para apreciação, com vistas à homologação da execução.</p> <p>§ 1º Após o registro do Parecer de Homologação no Salic inicia-se a contagem do prazo recursal de 10 (dez) dias.</p> <p>§ 2º Havendo a decisão de não homologação da execução do projeto será facultada a transferência dos recursos captados correspondentes para um único projeto homologado para captação do mesmo proponente, desde que sejam acolhidas as justificativas do proponente e apresentada(s) a(s) anuência(s) do(s) incentivador(es) pessoa(s) jurídica(s), e dada ciência ao(s) incentivador(es) pessoa(s) física(s), o que implicará no arquivamento definitivo do projeto transferidor.</p> <p>§ 3º Ocorrendo captação em valores acima do valor homologado para execução do projeto será facultada a transferência da diferença para um único projeto homologado para captação do mesmo proponente, desde que sejam acolhidas as justificativas do proponente e apresentada(s) a(s) anuência(s) do(s) incentivador(es) pessoa(s) jurídica(s), e dada ciência ao(s) incentivador(es) pessoa(s) física(s).</p> <p>§ 4º Quando se tratar de projetos do Patrimônio Cultural, Museus e Memória, mantida a decisão de não homologação da execução do projeto, no todo ou em parte, os recursos captados poderão ser transferidos para outro(s) projeto(s) já homologado(s) para captação do mesmo proponente ou para outro(s) projetos de proponente(s) diversos, desde que seja(m) apresentada(s) anuência(s) formalizada(s) pelo proponente do projeto transferidor e pelo(s) incentivador(es), e que seja(m) analisado(s) e aprovado(s) pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) ou Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).</p>

	<p>§ 5º Caso o pleito não seja aprovado ou não ocorra o pedido, em um prazo de até 30 (trinta) dias, os recursos serão recolhidos ao Fundo Nacional de Cultura (FNC), dispensada a anuência do proponente.</p>
<p>Art. 30. Os recursos oriundos de patrocínio ou doação somente serão captados após publicação da Portaria de Autorização para Captação de Recursos Incentivados e serão movimentados quando atingidos 20% (vinte por cento) do custo do projeto homologado, podendo-se computar para o alcance desse índice o Valor de Aplicação Financeira.</p>	<p>Art. 30. Os recursos oriundos de patrocínio ou doação somente serão captados após publicação da Portaria de Homologação para Captação de Recursos e serão movimentados quando atingidos 20% (vinte por cento) do valor homologado para execução, podendo-se computar para o alcance desse índice o Valor de Aplicação Financeira e os registros de doação ou patrocínio por meio de bens ou serviços, economicamente mensuráveis, devidamente comprovados</p>
<p>§ 3º Projetos já homologados poderão ter a movimentação de recursos autorizada antes de atingidos os limites previstos neste artigo, nas seguintes situações:</p> <p>I – medidas urgentes relativas à restauração de bem imóvel visando estancar prejuízos irreparáveis ou de difícil reparação ao bem ou para preservar a segurança das pessoas poderão ser adotadas desde que os recursos captados sejam suficientes para sustar os motivos da urgência e deverão ser robustamente justificadas, documentadas e enviadas para convalidação da Secretaria competente;</p> <p>II – projetos contemplados em seleções públicas ou respaldados por contrato de patrocínio, que garantam o percentual mínimo estipulado;</p> <p>III – projetos que obtenham outras fontes de recursos, desde que comprovadas, que garantam o percentual mínimo estipulado e mediante solicitação de alteração das fontes de financiamento por meio do Salic;</p> <p>IV – valores de outras fontes poderão ser considerados para atingimento do limite de 20% (vinte por cento) para liberação da movimentação financeira, desde que seja reduzido do valor total autorizado para captação.</p>	<p>§ 3º Projetos poderão ter a movimentação de recursos autorizada antes de atingidos os limites previstos neste artigo, nas seguintes situações:</p> <p>I – medidas urgentes relativas à restauração de bem imóvel visando estancar prejuízos irreparáveis ou de difícil reparação ao bem ou para preservar a segurança das pessoas poderão ser adotadas desde que os recursos captados sejam suficientes para sustar os motivos da urgência e deverão ser robustamente justificadas, documentadas e enviadas para convalidação da Secretaria competente;</p> <p>II – projetos contemplados em seleções públicas ou respaldados por contrato de patrocínio, que garantam o percentual mínimo estipulado.</p>
<p>Art. 32. A Conta Vinculada do projeto, isenta de tarifas bancárias, conforme o Anexo VI, será vinculada ao CPF ou ao</p>	<p>Art. 32. A Conta Vinculada do projeto, isenta de tarifas bancárias, conforme o Anexo V, será vinculada ao CPF ou ao</p>

CNPJ do proponente para o qual o projeto tenha sido aprovado.	CNPJ do proponente para o qual o projeto tenha sido homologado.
Art. 33. O prazo para captar recursos se iniciará na data de publicação da Portaria de Autorização para Captação de Recursos Incentivados e é limitado ao término do exercício fiscal em que foi publicada a portaria, obtendo uma prorrogação automática e uma por solicitação do proponente.	Art. 33. O prazo para captar recursos iniciará na data de publicação da Portaria de Homologação para Captação de Recursos e é limitado ao término do exercício fiscal em que foi publicada a portaria.
§ 3º Projetos com recursos captados em conta terão prorrogação automática limitada ao prazo do § 1º.	Retirado.
Art. 36. O projeto cultural poderá ser alterado na fase de execução, mediante solicitação do proponente, registrada e justificada por meio do Salic, no mínimo, 30 (trinta) dias antes do início da execução da meta ou ação a ser alterada; somente serão objeto de análise após a liberação para movimentação dos recursos, salvo o disposto no art. 41.	Art. 36. O projeto cultural poderá ser alterado na fase de execução, mediante solicitação do proponente, registrada e justificada por meio do Salic, no mínimo, 30 (trinta) dias antes do início da execução da meta ou ação a ser alterada, que somente serão objeto de análise após a liberação para movimentação dos recursos, salvo as alterações de proponente, ficha técnica, etapas de trabalho, agência bancária, período de execução e outras fontes de recursos, com o prazo de 30 (trinta) dias para análise.
Inexistente.	§ 3º No caso de alteração das Fontes de Financiamento de recursos durante a execução do projeto, o proponente deverá apresentar documentação, conforme o caso: I – planilha orçamentária adequada à nova composição de fontes de recursos; a) o valor obtido e declarado de outras fontes será abatido do valor homologado para execução. II – comprovantes de recebimento de recursos de outras fontes, como: a) extrato bancário em nome do proponente que comprove os valores a serem utilizados; b) contrato de patrocínio de recursos diversos, conforme o Anexo I; e c) comprovante de seleção em edital público ou privado, com valor especificado.
Inexistente	§ 4º O prazo de análise previsto no caput poderá ser prorrogado por mais 120 (cento e vinte) dias quando se tratar de projeto de recuperação de patrimônio histórico ou construção de imóveis, conforme a característica do projeto e a complexidade da obra.

<p>§ 3º Não havendo manifestação contrária do MinC, no prazo de 30 (trinta) dias, considerar-se-á aprovada a alteração.</p>	<p>§ 5º Não havendo manifestação do Ministério da Cidadania, no prazo de 30 (trinta) dias, considerar-se-á aprovada a alteração, quando a análise da alteração solicitada necessitar de manifestação das unidades técnicas vinculadas, acrescentar-se-á o prazo de 30 (trinta) dias.</p>
<p>Art. 37. § 3º Os ajustes de valores não poderão implicar aumento do valor aprovado para os grupos de despesas que possuem limites percentuais máximos estabelecidos nesta Instrução Normativa, quando a análise da alteração solicitada necessitar de manifestação das unidades técnicas vinculadas ao MinC, acrescentar-se-á o prazo de 30 (trinta) dias;</p> <p>§ 4º O prazo previsto do caput poderá ser prorrogado por mais 120 (cento e vinte) dias quando se tratar de projeto de recuperação de patrimônio histórico ou construção de imóveis, conforme a característica do projeto e a complexidade da obra.</p> <p>§ 5º Os pedidos de ajuste orçamentário somente poderão ser encaminhados após a captação de 20% (vinte por cento) do valor aprovado do projeto, ressalvados os projetos contemplados em seleções públicas, respaldados por contrato de patrocínio ou termo de compromisso de patrocínio.</p> <p>§ 6º Os valores utilizados em desconformidade com o previsto neste artigo estarão sujeitos à restituição ao FNC.</p> <p>§ 7º Readequações orçamentárias da mesma natureza poderão ser solicitadas uma vez, sendo possível apresentar nova solicitação somente quando comprovada a ocorrência de caso fortuito ou de força maior; a restrição não se aplica a projetos de planos anuais ou plurianuais de atividades e projetos de recuperação de patrimônio histórico ou construção de imóveis, observadas suas características e a complexidade da obra.</p>	<p>Art. 37. § 3º Os ajustes de valores não poderão implicar alteração do valor aprovado para os custos vinculados e remuneração para captação de recursos que possuem limites percentuais máximos estabelecidos nesta Instrução Normativa.</p> <p>§ 4º Os pedidos de ajuste orçamentário somente poderão ser encaminhados após a captação de 20% (vinte por cento) do valor homologado do projeto, ressalvados os projetos contemplados em seleções públicas ou privadas, respaldados por contrato de patrocínio.</p> <p>§ 5º Os valores utilizados em desconformidade com o previsto no § 3º e do §2º deste artigo, no que se refere à inclusão de novos itens, deverão ser recolhidos ao FNC.</p> <p>§ 6º Readequações orçamentárias da mesma natureza poderão ser solicitadas uma vez, sendo possível apresentar nova solicitação somente quando comprovada a ocorrência de caso fortuito ou de força maior, a restrição não se aplica a projetos de planos anuais ou plurianuais de atividades e projetos de recuperação de patrimônio histórico ou construção de imóveis, observadas suas características e a complexidade da obra.</p> <p>§ 7º Fica dispensada a solicitação de utilização do saldo da aplicação financeira no projeto, exceto quando extrapolado o valor homologado para execução do projeto.</p>
<p>Art. 43. § 7º Após a execução do projeto, a área competente atestará no Salic a</p>	<p>§ 7º Verificados indícios de vantagem financeira ou material ao incentivador</p>

<p>conformidade ou desconformidade das etapas realizadas com as previstas.</p> <p>§ 8º Verificados indícios de vantagem financeira indevida ou material ao incentivador durante a execução do projeto, notificar-se-á o proponente para que apresente esclarecimentos em prazo não superior a 10 (dez) dias, sob pena de imediata suspensão do projeto, bem como da aplicação das sanções do art. 30 da Lei nº 8.313, de 1991.</p> <p>§ 9º Na fase de execução, verificadas impropriedades no cumprimento das medidas de acessibilidade, de democratização do acesso ou do plano de distribuição, o proponente poderá oferecer medida compensatória, para ser concretizada dentro do prazo de execução do projeto, com aderência ao objeto aprovado.</p>	<p>durante a execução do projeto, notificar-se-á o proponente para que apresente esclarecimentos em prazo não superior a 10 (dez) dias, sob pena de imediata suspensão do projeto, bem como da aplicação das sanções do art. 30 da Lei nº 8.313, de 1991.</p>
<p>Inexistência do parágrafo único.</p>	<p>Art. 44. Para os efeitos do § 1º do art. 23 da Lei nº 8.313, de 1991 e do art. 31 do Decreto nº 5.761, de 2006, não configuram vantagem financeira ou material, as seguintes práticas: [...] Parágrafo único. Não é permitido pagar com recurso próprio ou incentivados a realização de sessão exclusiva de um projeto produzido com recurso incentivado ou concentrar as cotas previstas no art. 20, inciso I e alíneas “a”, “b” e “c”.</p>
<p>Inexistente.</p>	<p>Art. 47. As doações e os patrocínios captados pelos proponentes em razão do mecanismo de incentivo, decorrentes de renúncia fiscal tomam-se recursos públicos, e os projetos culturais estão sujeitos ao acompanhamento e à avaliação de resultados.</p> <p>§ 4º No que se refere a nota fiscal eletrônica o proponente deverá autorizar o serviço destinado à consulta de informações e documentos fiscais eletrônicos, seja pessoa física ou jurídica, a permissão do acesso deverá ocorrer como terceiros pela autenticação do CNPJ 05.526.783.0001-65 do Ministério da Cidadania.</p>
<p>Inexistência do último inciso.</p>	<p>Art. 48. Findo o prazo de execução homologado para o projeto, o proponente deverá finalizar no Salic, no</p>

	<p>prazo improrrogável de 60 (sessenta) dias, relatório final que contemple a síntese das seguintes informações, em plena conformidade com eventuais fiscalizações, orientações e ajustes autorizados pelo Ministério da Cidadania:</p> <p>XII – comprovante de fornecimento do benefício Vale-Cultura pelas instituições proponentes, nos termos do § 6º do art. 2º desta Instrução Normativa.</p>
<p>Art. 50. A avaliação de resultados será composta pela análise do objeto e pela análise financeira e seguirá o formato abaixo:</p> <p>I – avaliação do objeto e das ações preponderantes do projeto;</p> <p>II – avaliação das não conformidades apontadas pelo Salic quando da comprovação do plano orçamentário e metas físicas e financeiras pactuadas;</p> <p>III – procedimento de análise pormenorizada, em caso de denúncia de irregularidade, sujeita a juízo de admissibilidade pelo MinC; e</p> <p>IV – será obrigatória a apresentação de estudos de impactos econômicos nos projetos com o Custo Total (Anexo I) igual ou superior a R\$ 3.000.000,00 (três milhões de reais), mensurando externalidades positivas como emprego, renda, PIB, dentre outros; e o valor dos referidos estudos poderá ser lançado na planilha orçamentária.</p> <p>§ 1º No caso de projetos de Patrimônio Cultural, Museus e Memória, as análises de objeto e financeira serão realizadas pelo Iphan ou Ibram, respectivamente.</p> <p>§ 2º A análise do objeto deverá considerar a captação parcial de recursos, quando for o caso, avaliando os requisitos mínimos de alcance do objeto e de suas finalidades, além da proporcionalidade entre o captado e o executado, bem como as contrapartidas pactuadas.</p>	<p>Art. 50. A avaliação de resultados será composta pela análise do objeto e pela análise financeira e seguirá o formato abaixo:</p> <p>I – avaliação do objeto e das ações preponderantes do projeto;</p> <p>II – avaliação das não conformidades apontadas pelo Salic quando da comprovação do plano orçamentário e metas físicas e financeiras pactuadas.</p> <p>§ 1º No caso de projetos de Patrimônio Cultural, Museus e Memória, as análises de objeto e financeira serão realizadas pelo Iphan ou Ibram, respectivamente.</p> <p>§ 2º A análise do objeto deverá considerar a captação parcial de recursos, quando for o caso, avaliando os requisitos de alcance do objeto e de suas finalidades, além da proporcionalidade entre o captado e o executado, bem como as contrapartidas pactuadas.</p> <p>§ 3º Nos casos em que ocorrer reprovação decorrente da análise do objeto, descrita no inciso I, será dispensada a avaliação financeira, correspondente ao inciso II.</p> <p>§ 4º Para projetos com captação de até R\$ 750.000,00 (setecentos e cinquenta mil reais) as despesas terão suas conformidades atestadas pelo cotejamento do extrato bancário, demonstradas por meio dos documentos abaixo, na seguinte ordem de análise:</p> <p>a) relação de pagamentos, ou, na falta deste documento ou em caso de inconsistência em algum de seus registros, será suprido por:</p> <p>b) relatório de execução da receita e despesa, ou, na falta deste documento ou na inconsistência em algum de seus registros, será suprido por:</p> <p>c) notas fiscais, recibos e demais</p>

	<p>comprovantes de despesas;</p> <p>d) serão também objetos de análise os apontamentos de ocorrências realizados pelo Salic, quando for o caso.</p> <p>§ 5º Será realizada a análise financeira detalhada, nos casos em que:</p> <p>a) haja captação acima de R\$ 750.000,00 (setecentos e cinquenta mil reais);</p> <p>b) seja observado indício de aplicação irregular ou uso indevido dos recursos públicos; ou</p> <p>c) haja denúncia formalizada por parte do controle externo ou interno, bem como do Ministério Público da União, dos Estados ou do Distrito Federal.</p>
<p>Art. 51. A avaliação de resultados considerará a prestação de contas como: II – aprovada com ressalvas, quando houver: b) não atendimento ao Manual de Identidade Visual do Ministério da Cultura;</p>	<p>Art. 51. A avaliação de resultados considerará a prestação de contas como: II – aprovada com ressalvas, quando houver:</p> <p>b) não atendimento ao Manual de Identidade Visual do Pronac e Vale-Cultura do Ministério da Cidadania;</p>
<p>f) ocorrências de ordem financeira que não caracterizem descumprimento do objeto ou dano ao erário.</p>	<p>f) ocorrências de ordem financeira não sanadas em fase de diligência:</p> <p>1. Itens que excederam o percentual de 50% constante no § 2º art. 37 desta Instrução Normativa; e</p> <p>2. Despesas realizadas fora do prazo de execução do projeto, desde que o fato gerador tenha ocorrido no prazo autorizado e a característica da despesa justifique o pagamento posterior.</p> <p>g) não comprovadas as medidas de acessibilidade previstas no projeto cultural.</p>
<p>III – reprovada, nas hipóteses de:</p> <p>a) omissão no dever de prestar contas;</p> <p>b) descumprimento do objeto pactuado; ou</p> <p>c) descumprimento na execução financeira em decorrência da não observância aos requisitos contidos nesta Instrução Normativa.</p>	<p>III – reprovada, nas hipóteses de:</p> <p>a) omissão no dever de prestar contas;</p> <p>b) descumprimento do objeto pactuado; ou</p> <p>c) descumprimento na execução financeira em decorrência da não observância aos requisitos contidos nesta Instrução Normativa, salvo nas ocorrências previstas na alínea “f” do inciso II deste mesmo artigo.</p>
<p>Art. 54. Quando a decisão de que trata o art. 51 for pela reprovação da prestação de contas, a cientificação do proponente</p>	<p>Art. 54. Quando a decisão de que trata o art. 51 for pela reprovação da prestação de contas, a cientificação do proponente</p>

<p>conterá intimação para, no prazo de 20 (vinte) dias, a contar do dia seguinte ao registro da decisão no Salic:</p> <p>I – recolher os recursos que tenham sido irregularmente aplicados, atualizados desde a data do término do prazo de captação pelo índice oficial da caderneta de poupança; ou</p> <p>II – apresentar proposta de ações compensatórias para conclusão do objeto de projeto com execução regularmente iniciada.</p> <p>§ 1º O prazo de que trata o caput é preclusivo para o inciso II, sendo vedada a apresentação de proposta em momento posterior.</p> <p>§ 2º As propostas de ações compensatórias serão aprovadas após oitiva da CNIC, no prazo de 60 (sessenta) dias, desde que seu prazo de execução não ultrapasse 180 (cento e oitenta) dias.</p> <p>§ 3º O proponente deverá apresentar comprovação da realização da medida compensatória, nos termos em que foi aprovada, em no máximo 30 (trinta) dias após o fim do seu prazo de execução.</p> <p>§ 4º A CNIC avaliará a execução da medida compensatória e, no prazo máximo de 60 (sessenta) dias, submeterá Parecer Técnico conclusivo à autoridade máxima da Secretaria competente, que se manifestará quanto à aprovação ou reprovação definitiva das contas do projeto.</p> <p>§ 5º Quando a decisão prevista no § 4º for pela reprovação da medida compensatória, o proponente será cientificado a, no prazo de 20 (vinte) dias, recolher os recursos que tenham sido irregularmente aplicados, atualizados desde a data do término do prazo de captação pelo índice oficial da caderneta de poupança.</p> <p>§ 6º Ficarão suspensas todas as penalidades do proponente durante o prazo de análise, aprovação e execução das ações compensatórias.</p>	<p>conterá intimação para, no prazo de 20 (vinte) dias, a contar do dia seguinte ao registro da decisão no Salic recolher os recursos que tenham sido irregularmente aplicados, atualizados desde a data do término do prazo de captação pelo índice oficial da caderneta de poupança</p>
<p>Art. 55. Da decisão de reprovação das contas caberá recurso, no prazo de 10 (dez) dias a contar do dia seguinte ao registro da decisão no Salic, ao Ministro de Estado da Cultura, que proferirá</p>	<p>Art. 55. Da decisão de reprovação das contas ou aprovação com ressalvas, caberá recurso, no prazo de 10 (dez) dias a contar do dia seguinte ao registro da decisão</p>

<p>decisão em até 60 (sessenta) dias, a contar da data da interposição do recurso.</p> <p>[...]</p> <p>§ 3º Indeferido o recurso, o proponente será novamente intimado para, no prazo de 20 (vinte) dias, a contar do dia seguinte ao registro do indeferimento no Salic, recolher os recursos que tenham sido irregularmente aplicados, na forma do art. 54, inciso I.</p> <p>§ 4º A apresentação de proposta compensatória não obsta a interposição ou a tramitação de recurso, sendo facultada ao proponente a apresentação de ambos conjuntamente, desde que observado o prazo do caput.</p>	<p>no Salic, ao Ministro de Estado da Cidadania, que proferirá decisão em até 60 (sessenta) dias, a contar da data da interposição do recurso.</p> <p>[...]</p> <p>§ 3º Indeferido o recurso, em caso de reprovação, o proponente será novamente intimado para, no prazo de 20 (vinte) dias, a contar do dia seguinte ao registro do indeferimento no Salic, recolher os recursos que tenham sido irregularmente aplicados ou solicitar seu parcelamento.</p>
<p>Art. 58. Durante qualquer fase do projeto, o MinC poderá:</p> <p>I – declarar a inadimplência do proponente, caracterizada pela sua omissão no atendimento às diligências, o que ensejará:</p> <p>a) o bloqueio da conta do projeto;</p> <p>b) a impossibilidade de prorrogação dos prazos de captação e execução do projeto; e</p> <p>c) a impossibilidade de apresentação de novas propostas e suspensão de publicação de autorização para captação de novos projetos.</p>	<p>Art. 58. Durante qualquer fase do projeto, o Ministério da Cidadania poderá:</p> <p>I – declarar a inadimplência do proponente, caracterizada pela sua omissão no atendimento às diligências, o que ensejará:</p> <p>a) o bloqueio da conta do projeto;</p> <p>b) a impossibilidade de prorrogação dos prazos de captação e execução do projeto; e</p> <p>c) a impossibilidade de apresentação de novas propostas e suspensão de publicação da Portaria de Homologação para Captação de Recursos para novos projetos.</p>
<p>Art. 64. Após a decisão de reprovação da prestação de contas, o proponente poderá requerer o parcelamento do débito, em até 60 (sessenta) parcelas mensais não inferiores a R\$ 2.000,00 (dois mil reais), observado o disposto na Lei nº 10.522, de 19 de julho de 2002, e nesta Instrução Normativa para a consolidação do débito.</p> <p>§ 1º O pagamento da primeira parcela importa em confissão de dívida e reverte o registro de inadimplência e a sanção de inabilitação do proponente no Salic, desde que não tenham decorrido de outras irregularidades.</p> <p>§ 2º O atraso de 3 (três) parcelas, consecutivas ou não, implicará na imediata suspensão do parcelamento, restaurando-se o registro de inadimplência e a sanção de inabilitação</p>	<p>Art. 64. Após a decisão de reprovação da prestação de contas, o proponente poderá requerer o parcelamento do débito, observado o disposto na Lei nº 10.522, de 2002, e nesta Instrução Normativa para a consolidação do débito, em até 60 (sessenta) parcelas mensais não inferiores a:</p> <p>I – R\$ 500,00 para projetos com captação de até R\$ 500.000,00;</p> <p>II – R\$ 1.000,00 para projetos com captação entre R\$ 500.000,01 e até R\$ 1.000.000,00; e</p> <p>III – R\$ 2.000,00 para projetos com captação acima de R\$ 1.000.000,00.</p> <p>§ 1º O pagamento da primeira parcela importa em confissão de dívida e reverte o registro de inadimplência e a sanção de inabilitação do proponente no Salic, desde que não tenham decorrido de</p>

<p>do proponente no Salic, sem prejuízo das medidas previstas nos arts. 66 e 67, no Capítulo X desta Instrução Normativa.</p> <p>§ 3º A restauração da inabilitação somente é possível dentro do período de 5 (cinco) anos previsto no art. 57 desta Instrução Normativa, respeitado o período eventualmente já cumprido em momento anterior ao parcelamento.</p>	<p>outras irregularidades.</p> <p>§ 2º O atraso de 3 (três) parcelas, consecutivas ou não, ou de 1 (uma), estando pagas todas as demais, implicará na imediata rescisão do parcelamento, restaurando-se o registro de inadimplência e a sanção de inabilitação do proponente no Salic, bem como a cada atraso no pagamento de parcela, sem prejuízo das medidas previstas nos arts. 66 e 67, desta Instrução Normativa.</p> <p>§ 3º A restauração da inabilitação somente é possível dentro do período de 5 (cinco) anos previsto no art. 57 desta Instrução Normativa, respeitado o período eventualmente já cumprido em momento anterior ao parcelamento.</p> <p>§ 4º O valor de cada prestação mensal, por ocasião do pagamento, será acrescido de juros equivalentes à taxa referencial do Sistema Especial de Liquidação e de Custódia – SELIC para títulos federais, cumulada mensalmente, calculados a partir do mês subsequente ao do pagamento, e de 1% (um por cento) relativamente ao mês em que o pagamento estiver sendo efetuado.</p>
<p>Art. 69. As áreas técnicas do MinC poderão solicitar documentos ou informações complementares, devendo para tanto comunicar o proponente, informando o prazo de 20 (vinte) dias para resposta.</p> <p>§ 1º O prazo do caput poderá ser prorrogado pela área técnica uma única vez por igual período ao fim da vigência do prazo, desde que motivado e justificado pelo proponente.</p> <p>§ 2º Caso a resposta à diligência seja insuficiente, o proponente poderá ser diligenciado novamente.</p> <p>§ 3º O não atendimento da diligência no prazo estabelecido implicará:</p> <p>I – o cancelamento automático da proposta no Salic;</p> <p>II – o arquivamento do projeto cultural sem movimentação de conta, com registro da ocorrência no Salic; e</p> <p>III – a inadimplência do projeto, quando se tratar de diligências durante as fases de execução e avaliação de resultados.</p>	<p>Art. 69. As áreas técnicas do Ministério da Cidadania poderão solicitar documentos ou informações complementares, devendo para tanto comunicar o proponente, informando o prazo de 20 (vinte) dias para resposta.</p> <p>§ 1º O prazo do caput poderá ser prorrogado pela área técnica uma única vez por igual período ao fim da vigência do prazo, desde que motivado e justificado pelo proponente.</p> <p>§ 2º O período de diligência suspende os prazos de análises previstos nesta instrução normativa.</p> <p>§ 3º Caso a resposta à diligência seja insuficiente, o proponente poderá ser diligenciado novamente.</p> <p>§ 4º O não atendimento da diligência no prazo estabelecido implicará:</p> <p>I – o cancelamento automático da proposta no Salic;</p> <p>II – o arquivamento do projeto cultural sem movimentação de conta, com registro da ocorrência no Salic; e</p> <p>III – a inadimplência do projeto, quando</p>

	se tratar de diligências durante as fases de execução e avaliação de resultados.
Inexistente.	Art. 70. Todos os limites percentuais dispostos nesta Instrução Normativa não poderão ser alterados após a adequação do projeto à realidade de execução.
Art. 70. As disposições desta Instrução Normativa aplicam-se aos projetos em andamento, respeitados os direitos adquiridos.	Art. 71. As disposições desta Instrução Normativa aplicam-se aos projetos em andamento, respeitados os direitos adquiridos e mantidos os percentuais aprovados nas etapas de Custos Vinculados e valor da Remuneração para Captação.
Inexistente.	Art. 73. Os documentos eletrônicos produzidos e geridos no âmbito do Salic terão garantia de integridade, de autoria e de autenticidade, por meio de utilização de assinatura eletrônica, cadastrada, mediante login do usuário, observando que são de uso pessoal e intransferível, sendo responsabilidade do titular sua guarda e sigilo.
Inexistente.	Art. 74. Esta Instrução Normativa entra em vigor na data de sua publicação. Parágrafo único. Preservam-se os limites dos projetos e carteiras de proponentes homologados antes da publicação desta Instrução Normativa.

Fonte: Instituto de Direito, Economia Criativa e Artes (Idea)¹¹¹

Nos paradigmas neoliberais do Estado Mínimo, a ideia central é a redução da intervenção estatal na economia (entre as quais, a criativa) e na sociedade, dando mais espaço para as forças do mercado operarem livremente. No entanto, mesmo nesse contexto, o Estado continua exercendo influência significativa sobre essas economias através da legislação.

Primeiramente, é importante reconhecer que as leis e regulamentações estabelecidas pelo Estado moldam o ambiente no qual a cultura será produzida. A exemplo das Instruções Normativas, que têm um impacto direto sobre a criação e disseminação da produção cultural. Suas diretrizes definem o processo de submissão, avaliação, aprovação, implementação, monitoramento, prestação de contas e desempenho das iniciativas culturais, financiadas pelo sistema de incentivo fiscal do

¹¹¹ Disponível em: <https://institutodea.com/artigo/as-mudancas-na-rouanet-parte-1-comparacao-de-artigo-por-artigo/> (Acessado em 20/03/2024)

Pronac. Além disso, o Estado muitas vezes intervém indiretamente na cultura através de políticas que afetam a economia mais ampla. Neste caso, políticas fiscais, de educação e de saúde têm um impacto significativo nas condições socioeconômicas que delinea o âmbito cultural. Se o Estado corta financiamento para educação ou para as artes, por exemplo, isso afetará drasticamente a produção e o acesso à cultura.

Por outro lado, o Estado pode agir como um árbitro ou regulador nas oportunidades de patrocínios culturais, estabelecendo padrões de qualidade, segurança e ética que afetam diretamente a produção e o consumo cultural. Tal como, agências reguladoras e/ou condutas gerencialistas que impõem restrições sobre o conteúdo de produções artísticas, exposições, eventos, performances, entre outras, influenciando diretamente o tipo de cultura que é produzida e consumida.

Em aspectos gerais, essa parece ser a tônica dominante, na desafinada e histriônica composição (des)governamental. Isto é, a prática persecutória – como já vimos – de cerceamento a determinados grupos artísticos, prevalecerá sobre o “prometido” radicalismo nas mudanças do aparato legal. Neste sentido, destaco o Art. 2º § 3º, sobre a flexibilização na admissão de propostas, admitindo situações excepcionais – devidamente justificadas e deferidas pelo Ministério da Cidadania – de prazo inferior a 90 dias, do início da produção do projeto cultural, anteriormente não previsto; garantias trabalhistas, com a extensão do direito ao Vale-Cultura para trabalhadores da economia criativa com vínculo empregatício (§ 6º); encaminhamento de medidas para maior distribuição de aportes financeiros e produções culturais em territórios desfavorecidos do país, aumentando em 100% dos limites quantitativos de captação, para projetos integralmente executados nas regiões norte, nordeste e centro-oeste (Art. 5º); desburocratização no processo de prestação de contas, conforme indica o Art. 50 “§ 4º *Para projetos com captação de até R\$ 750.000,00 (setecentos e cinquenta mil reais) as despesas terão suas conformidades atestadas pelo cotejamento do extrato bancário...*”, ficando condicionado a análise financeira detalhada, os casos em que “a) *haja captação acima de R\$ 750.000,00 ;b) seja observado indício de aplicação irregular ou uso indevido dos recursos públicos; ou c) haja denúncia formalizada por parte do controle externo ou interno, bem como do Ministério Público da União, dos Estados ou do Distrito Federal.*”

No tocante às contradições, podemos perceber as dissonantes resoluções: se, por um lado, exclui-se menções a “Lei Rouanet” na redação da Instrução Normativa, a exemplo, do Art. 26 / IN 2017 “... *adequar o projeto à realidade de execução, conforme o fluxo disponibilizado no Portal da Lei Rouanet*” para Art. 26 / IN 2019 “... *adequar o projeto à realidade de execução*”, por outro, amplia-se a política do Vale-Cultura (criada e implementada pelo governo PT), incluindo trabalhadores com vínculo empregatício no setor cultural.

Entre os pontos sensíveis, vale destacar o aumento nos percentuais mínimos de distribuição gratuita do total de ingressos, de 20% com caráter social, educativo ou formação artística (antes 10%), que somados aos 10% para patrocinadores e 10% para ações promocionais, diminuem substancialmente o potencial de receita de bilheteria. Valores estes, imprescindíveis para o complemento dos gastos orçamentários, nos muitos casos em que não há captação total do valor aprovado para a realização do projeto. Resultando, muitas vezes, no aumento expressivo dos valores cobrados pelos ingressos. Da mesma forma, o Art. 22, define a obrigatoriedade da apresentação de ações educativas/formativas no escopo de todos os projetos inscritos na Lei, anteriormente previstas apenas para as propostas culturais de planos anuais e plurianuais, desdobrando-se em problemáticas como apontado no capítulo 2.

Em novembro de 2019, a Secult foi transferida para o Ministério do Turismo, tendo Roberto Alvim e Regina Duarte no comando da Secretaria Especial por um curto período, seguido pelo ator Mário Frias, que assume como novo secretário em junho de 2020 e, André Porciúncula, então Secretário Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura.

A Rouanet mostrou-se cada vez mais central nas estratégias mobilizadas por Frias e Porciúncula nos vinte meses de sua gestão. O tensionamento com parte da classe artística, os acenos à audiência com promessas de “moralização” da Lei, as posições que “denunciavam” a distância dos intelectuais do “homem comum” e o aceno constante de lealdade ao presidente – especialmente nas decisões tomadas pelo Executivo diante da crise sanitária em voga –, foram estratégias discursivas convocadas como as teses de fundo para uma diversidade de ações. (Domingues; Vasconcelos; Falco, 2023, p. 12)

Para os supracitados autores, em certo sentido, esta administração representou uma “harmonização” eficaz entre os debates públicos em torno da cultura – durante o período eleitoral de 2018 – e o conjunto de ferramentas práticas utilizadas para implementar suas políticas. Nesta perspectiva, destacam a centralidade do uso de instrumentos infralegais, como portarias, decretos e instruções normativas. E, ainda ressaltam, que membros do (des)governo aparentemente adotaram uma estratégia progressiva, utilizando-se principalmente das INs para regular a Lei Rouanet, com Osmar Terra iniciando o processo e Mário Frias intensificando. “Os pontos mais tensos explorados em suas entrevistas diziam respeito à “verba superconcentrada”, ao teto de captação de projetos, à distribuição dos gatos dos projetos, aos valores de cachê, ao vínculo entre patrocinadores e patrocinados.” (Domingues; Vasconcelos; Falco, 2023, p. 14).

Em 04 de fevereiro de 2022, a Secretaria Especial da Cultura - Ministério do Turismo, publicou a Instrução Normativa N^o1¹¹², que estipula uma redução de 50% no limite de captação de recursos pela Lei Rouanet. Na *Seção II Das Tipicidades dos Projetos Culturais e suas Tipologias*, os projetos agora passam a ser enquadrados em categorias: para os considerados de *tipicidade normal*, o limite diminuiu de R\$1 milhão para R\$500 mil; já para projetos de *tipicidade singular*, como *desfiles festivos, eventos literários, exposições de arte e festivais*, o valor máximo foi fixado em R\$4 milhões; projetos classificados como de *tipicidade específica*, tais como *concertos sinfônicos, datas comemorativas nacionais, iniciativas educativas e culturais, de inclusão de pessoas com deficiência (PCD), museus e preservação da memória, óperas, bienais, projetos de internacionalização da cultura brasileira e teatro musical*, têm um limite máximo de R\$6 milhões. Excluem-se desses limites os projetos de *tipicidade especial*, entre os quais, *conservação, construção e implantação de equipamentos culturais, patrimônio cultural tombado e plano anual de atividades*. Da mesma forma, o teto para pagamento de cachês artísticos utilizando os recursos incentivados (Art.17), são drasticamente reduzidos (93,4%), passando de R\$45 mil para R\$3 mil por apresentação, no caso de artistas ou modelos solos; R\$3,5 mil para músicos e R\$15 mil para maestros de orquestras, por apresentação. O texto define ainda um máximo

¹¹² Disponível em: <https://www.gov.br/turismo/pt-br/centrais-de-conteudo/-publicacoes/atos-normativos-2/2022/instrucao-normativa-secult-mtur-no-1-de-4-de-fevereiro-de-2022> (Acessado em 17/04/2024).

de até R\$5 mil, por projeto, para custos com Ecad; até R\$10 mil, por projeto, para custos com Direitos Autorais; e até R\$10 mil para despesas relacionadas ao aluguel de teatros, espaços e salas de apresentação, salvo teatros e espaços públicos.

Essas resolutivas em nada refletem as práticas e necessidades das produções culturais, a exemplo do teto para gastos com a locação de equipamento culturais no Rio de Janeiro, a média paga por um mês de aluguel nas salas de espetáculo variam entre R\$14 e R\$18 mil, dependendo do número de sessões e da localidade do espaço. Também se mostra alarmante a gerência sob o limite para o pagamento do Ecad e Direitos Autorais. No tocante ao primeiro, são muitas variantes que determinam o valor final pelo direito de execução das obras musicais, como a quantidade de público, os valores dos ingressos, o número de apresentações e faixas musicais, entre outros. Referente aos direitos do(a) autor(a), comumente se estabelece o percentual mínimo de 10% do valor captado, ultrapassando muitas vezes o teto de R\$10 mil, o que reforça a falta de senso por parte do (des)governo, da realidade dos fazeres artísticos.

Segundo o Portal de Visualização do Sistema de Apoio às Leis de Incentivo (Versalic), entre 2013 e 2023, os cinquenta maiores captadores foram de projetos voltados para realização de exposições, feiras, festivais, patrimônio arquitetônico, teatros musicais, reforma e manutenção de equipamentos, planos anuais e plurianuais. Analisando a dinâmica de captação do mercado observada na Versalic em relação à IN N°1/2022, pode-se concluir que os projetos com maior potencial de captação estão predominantemente classificados como de Tipicidade Singular, Específica e Especial, e, conseqüentemente, possuem limites de captação que estão muito além dos R\$500 mil sugeridos pelos gestores da época. Neste sentido – apontam os autores – uma possível tendência que poderá ser observada é o aumento contínuo de propostas de planos anuais, já que a normativa não estabelece um limite explícito. “Entendemos que esta medida viria a significar uma maior distância de possibilidades de captação entre diferentes naturezas de projeto.” (Domingues; Vasconcelos, Falco, 2023, p. 15).

Entre outras alterações, na *Seção II Da liberação e Movimentação de recursos*, o Art. 38 apresenta mudanças na relação patrocinador-proponente e aponta para alternativas que buscam solucionar, em parte, uma das problemáticas da Lei.

§ 6º Nos aportes acima de um milhão de reais o patrocinador ficará obrigado a investir dez por cento em projetos de proponentes que não obtiveram patrocínio anteriormente, condicionados a projetos de capacitação cultural, acervo museológico público, patrimônios imateriais registrados e patrimônios materiais tombados, de museus e de bibliotecas públicas em regiões com menor potencial de captação.

§ 7º É vedado às empresas patrocinadoras aportarem recursos por mais de dois anos consecutivos em projetos de um mesmo proponente, de seus integrantes de conselhos e atos constitutivos salvo Planos Anuais de Atividades ligados a setores de museus públicos, patrimônio material e imaterial e ações formativas de cultura, sob pena de inabilitação do proponente, nos termos do §2 do art. 23 do Decreto nº 10.755, de 2021.

Verifica-se que a proposição de condicionantes não inviabiliza a autonomia preterida pelas empresas e seus departamentos de marketing no ato da escolha de projetos para patrocínio, mas cria obrigatoriedades que esperam corrigir disformidades da Lei. Desta forma, a empresa que realizar aportes acima de um milhão de reais estará condicionada a investir dez por cento desse valor em projetos de categorias específicas, apresentados por proponentes que nunca tiveram patrocínio, em regiões de menor potencial de captação. Assim como, um mesmo proponente não poderá obter patrocínio por mais de dois anos consecutivos da mesma empresa.

Contudo, ao limitar esses aportes para novos projetos somente em determinadas áreas (*capacitação cultural, acervo museológico público, patrimônios materiais e imateriais, de museus e bibliotecas públicas*), embora a proposta sugira uma forma mais ampla e democrática de distribuição dos recursos, quebrando o ciclo vicioso do patrocínio de determinadas empresas para determinadas produtoras, exclui-se justamente uma parcela significativa de proponentes, nomeados por Frias como “pequenos produtores”.

Estamos publicando uma nova IN (...) e uma das ações que a gente fez para descentralizar esses recursos é ... você que é grande empresa e vai patrocinar um projeto acima de um milhão de reais, dez por cento vai ter que ser necessariamente para um pequeno produtor que nunca pegou verba pública. (TV Brasil, 2021 *apud* Domingues; Vasconcelos, Falco, 2023, p. 16)

A diminuição no prazo máximo para a captação dos recursos, de 36 para 24 meses (Art. 40 § 1º), também se mostra desconexa dos enunciados discursivos (e da realidade!), uma vez que estudos já referendados demonstram a discrepância entre o número de projetos inscritos na lei e os que efetivamente captaram e realizaram suas propostas, dificultando ainda mais o desequilibrado e desleal processo na busca de patrocinadores.

Por último, mas não menos importante, a alteração proposta no § 2º da *Seção I Das condições iniciais*, elimina a oportunidade de um produtor cultural que não tenha natureza exclusivamente cultural de apresentar uma proposta na Lei, mesmo que seja sua primeira submissão: *A pessoa jurídica deverá possuir natureza exclusivamente cultural, comprovada por meio da existência dos registros do CNPJ da Instituição, de Código de Classificação Nacional de Atividades Econômicas (Cnae).*

Segundo o artigo, **Análise das alterações na Lei Federal de Incentivo à Cultura durante o Governo Bolsonaro** (2022, p. 09), é perceptível que as mudanças referendadas apresentavam traços e objetivos que pareciam estar interligados em torno de metas específicas. Os autores dividiram essas medidas em duas categorias – “*Limitante*” e “*Classificatória*” – sendo a primeira relacionada a restrição para inscrição de projetos; a discrepante diminuição do limite para pagamento das remunerações e cachês; entre outras. “As alterações, o texto e o discurso denotam que existe uma clara intenção de limitar o acesso dos produtores culturais ao pleito do mecenato, além de limitar os valores a serem pagos aos trabalhadores do campo cultural.” Por outro lado, a segunda categoria, que inclui os artigos 1º, 5º, 6º, 7º, 8º e 14º, estabeleceu uma espécie de hierarquia entre as iniciativas culturais a serem desenvolvidas conforme os critérios da Lei. A exemplo da inclusão de “Arte Sacra” e “Belas Artes” como “áreas culturais”, e a omissão das “Artes Cênicas”, das “Artes Visuais” e “Humanidades”.

O novo arranjo proposto desconsidera todo o aparato das artes do corpo que inclui além do teatro, os musicais e a dança, além de retirar as artes visuais como campo de concentração artístico. O surgimento do termo “Arte Sacra” e “Belas Artes” como categorias organizadoras, sem que haja uma definição que posicione esses conceitos, deixa um vazio no discurso e direcionam para um imaginário específico para as linguagens que devem ser financiadas. (Teixeira; Barsoumian; Cunha, 2022, p. 08)

Da mesma forma, a tipificação das propostas apresentadas, como “normal”, “singular”, “específico” e “especial”, não se limita apenas à classificação direta dos projetos culturais, mas sim à classificação das iniciativas com base em critérios de mérito distintos. Em outras palavras, quando um discurso público hierarquiza as iniciativas culturais conforme sua capacidade de arrecadar recursos, isso implica em um controle externo e exerce influência considerável sobre as prioridades na produção cultural.

A visão de todas as alterações, nos indica uma movimentação política organizada que limita o acesso ao principal mecanismo de incentivo cultural do País e ao seu próprio recurso. Essa limitação também afeta a valoração dos profissionais do campo da cultura que subtraem de maneira drástica suas possíveis remunerações. (Teixeira; Barsoumian; Cunha, 2022, p. 09)

A Instrução Normativa Secult / MTUR Nº2, de 06 de junho de 2022¹¹³, traz algumas alterações pontuais em relação a IN Nº1, entre as quais, vale destacar: a redação que antes especificava a natureza exclusivamente cultural da pessoa jurídica proponente foi modificada para simplesmente “natureza cultural”; no que diz a respeito aos valores e projetos por proponente, estipulados no Art. 4, o texto agora especifica explicitamente que o Plano Anual de Atividades é considerado como um projeto ativo; já a restrição à coexistência do Plano Anual de Atividades com outros projetos ou planos anuais do mesmo proponente para o mesmo ano fiscal foi removida. Com a nova formulação, agora é permitido apenas um plano anual para um mesmo proponente para o mesmo ano fiscal. Portanto, o proponente pode ter um Plano Anual de Atividade e outros projetos simultaneamente.

Anteriormente, no Artigo 55 estipulava-se que toda *inauguração, abertura ou lançamento de programas, projetos e ações culturais realizados com os recursos incentivados, por parte de proponentes incentivados, dos Estados, DF e municípios, poderão ocorrer somente com a aprovação prévia da Secretaria Especial da Cultura do Ministério do Turismo*. Com a alteração, a aprovação prévia passa a ser requerida apenas para a inauguração de obras financiadas pelos recursos incentivados. Já o Art. 86, anteriormente estabelecia que a IN se aplicava *aos projetos em andamento*,

¹¹³ Disponível em: <https://www.gov.br/turismo/pt-br/centrais-de-conteudo/-publicacoes/atos-normativos-2/2022/instrucao-normativa-secult-mtur-no-2-de-6-de-junho-de-2022>

respeitados os direitos adquiridos e mantidos os percentuais aprovados nas etapas de Custos Vinculados e Valor da Remuneração para Captação. Com a nova redação, o artigo esclarece que a IN só é válida para os projetos aprovados após sua entrada em vigor, sendo:

§ 1º Considera-se aprovado o projeto após publicação de ato oficial contendo o título do projeto aprovado e a instituição por ele responsável, o valor autorizado para obtenção de doação ou patrocínio e o prazo de validade da autorização, nos termos do art. 19, § 3º, da Lei 8.313, de 23 de dezembro de 1991; e

§ 2º Os projetos aprovados antes da entrada em vigor desta Instrução Normativa serão regidos integralmente, inclusive na fase de execução, pela regra vigente na data da aprovação. (NR)

Em 31 de agosto, é publicada a IN Nº3, e posteriormente, a IN Nº4, de 26 de setembro de 2022. Ambas apresentaram mudanças pontuais no documento e perfazem as últimas alterações da Lei Rouanet no (des)governo Bolsonaro. No tocante a primeira, merece destaque: o Art.3 sobre a obrigatoriedade de natureza exclusivamente cultural para pessoa jurídica proponente de projetos voltados à *atividade de museus públicos, orquestras sinfônicas e filarmônicas, patrimônio material e imaterial, realização de mostras bienais, exibição de televisões públicas e ações formativas de cultura, comprovada por meio da existência nos registros do CNPJ da instituição, podendo ainda serem autorizadas aquelas consideradas relevantes para a cultura nacional pela Secretaria Especial de Cultura*; o limite de até 20% do valor captado para o pagamento de um mesmo fornecedor, *exceto quando se tratar de projetos de execução de obras e restauros, ou ações de execução continuada*; também foi excluído da condicionante que previa a proibição do patrocínio de uma mesma empresa ao mesmo proponente, por mais de dois anos consecutivos, os *Planos Anuais de Atividades ligados a setores de museus públicos, patrimônio material e imaterial e ações formativas de cultura*. Já a última Instrução Normativa, prorrogava o prazo estabelecido para a apresentação de propostas de Planos Anuais no exercício de 2022, para 31 de outubro.

Como apontado, a escolha de linguagem (e seus enunciados) nas Instruções Normativas durante esse (des)governo, transparece uma orientação ideológica, onde são delineadas visões particulares do que é considerado arte e cultura. A exemplo da exclusão das Artes Cênicas e Artes Visuais, combinada com a inclusão de Artes

Sacras e Belas Artes, trazendo de volta conceitos superados que norteiam a produção cultural, dificultando discussões sobre a diversidade e liberdade de expressão.

Ao investigar os projetos apresentados, aprovados e captados, tendo como fonte o SalicNet Comparar, as autoras do citado artigo, observaram um aumento gradual de aproximadamente 14% na taxa de aprovação até 2017, seguido por uma estabilização até 2019, mantendo uma taxa de aprovação de 100%.

Entretanto, em 2020, segundo ano do governo Bolsonaro, observa-se que 89% do total de projetos apresentados foram aprovados, o que representa uma queda de cerca de 11% na quantidade total de projetos em relação a 2019. Essa queda se concentra nas áreas de Artes Cênicas, Artes Visuais, Humanidades e Música. (Teixeira; Barsoumian; Cunha, 2022, p. 09)

Em 2021, houve um incremento na taxa de aprovação de projetos em comparação a 2020. Contudo, é notável a redução em determinadas áreas, como Artes Visuais e Música. Esse aumento ocorrerá somente em dezembro de 2021, visto que até novembro do mesmo ano, somente 80% das propostas transformadas em projetos haviam sido avaliadas e aprovadas. Ainda assim, houve uma queda expressiva (45%) do total de projetos apresentados pelos proponentes nas áreas culturais em comparação ao ano anterior.

O desmonte institucional é apontado como um dos fatores decisivos para a instauração desse quadro, como por exemplo: o limite para análise de até 06 projetos por dia e 120 projetos por mês – publicados na Portaria nº 22, de 21 de dezembro de 2020 (atualmente suspensa) – e o descredenciamento de 174 pareceristas (Portaria nº 567, de 4 de outubro de 2021), diminuindo sensivelmente o corpo técnico responsável pela análise das propostas apresentadas.

Enquanto a participação da área de Patrimônio Cultural teve um aumento expressivo, subindo de 9,76% em 2015 para 12,70% em 2021 (atingindo 15,79% em 2019, e 16,77% do total de recursos captados pela Lei Rouanet, em 2020), as Artes Cênicas experimentaram uma redução significativa do total de recursos captados, caindo de 36,10% em 2015 para 22,40% em 2021.

Mais uma vez, percebe-se que a classificação e hierarquização de projetos observada na análise das Instruções Normativas, já se destacava dentre os recursos movimentados. O que tende a tornar esse *ranking* ainda mais destacado, uma vez que as exceções previstas pelas INs privilegiam a concentração de recursos nessas áreas. (Teixeira; Barsoumian; Cunha, 2022, p. 13)

Em 10 de abril de 2023, o novo governo Lula publica a Instrução Normativa MinC Nº1¹¹⁴, com a cantora Margareth Menezes à frente do recomposto, Ministério da Cultura. O documento elaborado a partir do Decreto de Fomento Cultural 11.453/2023, anula regulamentos implementados pela administração anterior, os quais foram concebidos com o intuito de deslegitimar o sistema de incentivo fiscal para a cultura, dificultar o acesso aos recursos da Lei Rouanet e obstruir a produção cultural do Brasil. Nas palavras da Ministra, “Esse novo arcabouço legal vai melhorar o trabalho dos fazedores de cultura e beneficiar toda a população, garantindo agilidade, transparência, descentralização de recursos, democratização do acesso às artes e segurança jurídica.”

Segundo informes partilhados na página do Ministério da Cultura¹¹⁵, a elaboração da nova IN envolveu ampla consulta à sociedade (com foco especial junto aos agentes culturais, instituições e associações representativas de diferentes segmentos artísticos), além da colaboração dos especialistas de diversas áreas do MinC e suas entidades afiliadas. No tocante à garantia da segurança jurídica, foram conduzidos diálogos com os órgãos de controle do Governo Federal, como o Tribunal de Contas da União (TCU), a Controladoria Geral da União (CGU), a Advocacia Geral da União (AGU) e o Ministério Público Federal (MPF).

Entre as alterações na Lei, encontra-se o restabelecimento da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (Cnic), composto por membros da sociedade civil que contribuem de maneira voluntária para a avaliação das propostas apresentadas para obtenção de recursos. Adicionalmente, o documento estipula que a participação na comissão deve incluir pelo menos um membro representante dos povos originários e

¹¹⁴ Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/aceso-a-informacao/legislacao-e-normativas/instrucao-normativa-minc-no-1-de-10-de-abril-de-2023> (Acessado em: 23/04/2024).

¹¹⁵ Disponível em: <https://www.gov.br/pt-br/noticias/cultura-artes-historia-e-esportes/2023/04/cultura-divulga-criterios-para-projetos-candidatos-a-recursos-da-lei-rouanet> (Acessado em 24/04/2024).

outro proveniente de uma instituição cultural que se dedique ao enfrentamento da discriminação e do preconceito.

Para o jornalista, gestor cultural, pesquisador (e grande contribuidor nesta dissertação), Henilton Menezes, atual Secretário de Economia Criativa e Fomento Cultural, "O decreto traz de volta a Cnic para dentro da gestão. O papel dela é estabelecer prioridades, definir teto dentro das regras do programa e avaliar a própria lei."

O texto ainda apresenta orientações para descentralização dos recursos provenientes da Lei Rouanet – os quais têm sido historicamente concentrados na região Sudeste do país – aumentando os investimentos nas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste. Uma das abordagens para alcançar esse objetivo será a criação de editais públicos com recursos da Rouanet, devidamente regulamentados. Isso implicará no envolvimento do Ministério com os patrocinadores, estabelecendo diretrizes e critérios a serem observados nos editais.

Dentre as inovações, destaca-se a ampliação das formas de expressão artísticas contempladas. Na lei promulgada em 1991, são mencionadas as artes cênicas, visuais, audiovisual, música, humanidades (como literatura), e patrimônio cultural (incluindo aspectos arquitetônicos, arqueológicos, bibliotecas, museus, arquivos e acervos). Agora, outras manifestações culturais estão habilitadas para competir por incentivos, como a arte religiosa, projetos relacionados à cultura afro-brasileira (samba, jongo, carimbó, maxixe, maculelê e maracatu) e à cultura urbana (grafite, funk, lambe-lambe, paradas do orgulho LGBTQIA+ e ballroom).

Também é restabelecido o processo de análise, garantindo maior segurança jurídica, processual e técnica, definido em quatro etapas:

1 – Admissibilidade: é observada se a proposta atende aos objetivos da Lei Rouanet. Se aprovado nessa fase, o projeto recebe autorização de captação de recursos, ainda com valores bloqueados em conta especial.

2 – Técnica: Após atingir o mínimo de 10% de captação em relação ao valor total autorizado para captar, o agente cultural pode readequar o projeto e, em seguida, ele vai para a instituição vinculada ao MinC

correspondente à linguagem, é analisado por um perito que emite um parecer conclusivo.

3 – Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (Cnic): todos os projetos passam pela análise da Cnic que pode concordar ou discordar da análise técnica anterior, devendo discutir e aprovar no colegiado a decisão final.

4 – Análise final: a Secretaria de Economia Criativa e Fomento Cultural atende às recomendações da Cnic e examina novamente a regularidade fiscal do proponente (certidões negativas) e sua regularidade no MinC. Por fim, é autorizado o início da execução e liberados os recursos captados para a conta especial monitorada pelo Ministério durante toda a execução. (MinC, 2023)

No tocante aos Limites e Cachês, a IN determina por carteira¹¹⁶ de proponente: até 04 projetos ativos, num total de R\$1 milhão para Microempreendedor Individual (MEI) e Empreendedor Individual (EI), sendo os demais enquadramentos de EI, até 08 projetos ativos e total de R\$6 milhões; para Sociedades Limitadas Unipessoal, Sociedade Limitadas (Ltda.) e demais pessoas jurídicas, um total de R\$10 milhões em até 16 projetos ativos. Proponentes que estejam apresentando sua primeira proposta, permanecem isentos de comprovação de atuação cultural e com limite de R\$200 mil. Para planos anuais e plurianuais de atividades; patrimônio cultural tombado; museu e memória; conservação, construção e implantação de equipamentos culturais, os limites não se aplicam; fica estabelecido o teto de R\$10 milhões por projeto para Teatro Musical; e R\$6 milhões para projetos de: *I - inclusão da pessoa com deficiência, educativos em geral, prêmios e pesquisas; II - óperas, festivais, concertos sinfônicos, desfiles festivos, corpos estáveis e os espetáculos artísticos com itinerância mínima em 2 (duas) regiões; III - datas comemorativas nacionais com calendários específicos; e IV - eventos literários, ações de incentivo à leitura e exposições de artes visuais.* Para os cachês artísticos, os novos tetos definidos por apresentação, foram determinados em: R\$25 mil para artistas individuais, solistas e modelos; R\$50 mil para grupos artísticos e bandas (exceto orquestras); R\$5 mil para músico por apresentação; e R\$25mil para maestros ou regentes de orquestras. Valores acima

¹¹⁶ Cap. III / Seção I / Art. 7º/ § 2º Considera-se na carteira de um mesmo proponente a pessoa física que também se constitua como tipos empresariais EI ou sócio das demais pessoas jurídicas ou as pessoas jurídicas que possuam sócios em comum ou que participem do mesmo grupo empresarial.

dos estipulados, deverão apresentar solicitação, cuja justificativa será analisada pela Cnic.

Todos os projetos deverão seguir as diretrizes da democratização do acesso e da acessibilidade previstas em Lei, destinadas a pessoas com mobilidade reduzida, idosos, deficiências intelectuais, auditivas e visuais, sempre que viável do ponto de vista técnico. Ademais, é necessário ofertar o mínimo de 10% dos ingressos ou produtos de forma gratuita; até 10% para patrocinadores; até 10% para divulgação; e 20% dos ingressos comercializados devem ter valor máximo correspondente a 3% do salário mínimo. Os demais 50% estão disponíveis para livre comercialização, com valor máximo de R\$250.

Fica ainda definida a obrigatoriedade da apresentação de ações de contrapartida social, para todos os projetos apoiados pela Lei Rouanet que incluam a venda de ingressos. Estes devem prever ações educativas para um público de até 500 pessoas (a depender da estimativa de público do projeto), como: ensaios abertos, bolsas de estudos, estágios, cursos, palestras, oficinas entre outras opções.

O Ministério acompanhará a execução dos projetos incentivados eletronicamente, por meio de trilhas incorporadas ao sistema Salic, que identificam eventuais inconsistências na execução. Esse monitoramento será categorizado de acordo com o montante captado, sendo classificado como pequeno (até R\$750 mil), médio (de R\$750 até R\$5 milhões) e grande (acima de R\$5 milhões). A comprovação se dará durante a execução do projeto, de forma eletrônica, com o cruzamento de informações e acompanhamento em tempo real pelo MinC.

Em relação à prestação de contas, a metodologia será adaptada de acordo com o montante captado e executado, sendo: até R\$750 mil a análise será baseada somente no alcance dos objetivos; entre R\$750 e R\$5 milhões serão necessários relatórios de execução do projeto e relatórios financeiros; valores acima de R\$5 milhões além dos relatórios do projeto e financeiros, será realizado um monitoramento específico; e por fim, projeto de até R\$200 mil poderão ter a prestação de contas realizada no formato *in loco*, dispensando a avaliação financeira.

As mudanças publicadas na primeira Instrução Normativa, além de desfazerem os infortúnios instaurados na Lei - restabelecendo os limites de projetos e aportes de

patrocínio por carteira, pagamentos de cachês, gastos com direitos autorais e Ecad, restituindo a Cnic, recompondo o corpo técnico especializado à frente das instituições e da administração pública – também sinalizavam propositivas inovadoras em direção a correção de uma das principais problemáticas funcionais da Lei, relacionada a centralização de recursos, especialmente na região Sudeste. Para enfrentar esse desafio, o MinC introduziu na *Seção IV Dos Chamamentos Públicos de Seleção de Projetos*, uma alternativa para o direcionamento dos aportes da Lei Rouanet através de editais públicos. Isso possibilitará ao Ministério trabalhar em conjunto com os patrocinadores para definir as orientações e os requisitos a serem observados nos respectivos editais.

Art. 22. A pessoa jurídica que, por meio de edital próprio, realize chamamento público para seleção de projetos e oferecimento de incentivo, deverá solicitar ao Ministério da Cultura a avaliação de seu edital nos termos do § 2º do art. 48 do Decreto nº 11.453, de 2023, com pelo menos 90 (noventa) dias antes da data de seu lançamento, sendo admitidos prazos inferiores em caráter de excepcionalidade, devidamente justificados.

Art. 22-A. O Ministério da Cultura poderá estabelecer linhas específicas para seleção de projetos culturais a serem financiados por terceiros, doadores ou patrocinadores, com recursos de incentivo fiscal, com base nos recortes previstos no art. 50 do Decreto nº 11.453, de 2023¹¹⁷.(MinC, 2023)

Fruto dessa iniciativa, o programa **Rouanet das Favelas**, foi criado através de uma parceria entre o MinC, a Central Única das Favelas (Cufa), a Vale e o Instituto Cultural Vale, e distribuirá um total de R\$5 milhões para realização de projetos culturais nos estados do Maranhão, Goiás, Pará, Ceará e Bahia. A escolha desses territórios foi determinada com base na escassez de projetos aprovados para financiamento pela Lei e pela atuação da Vale nas regiões. Além de supervisionar a implementação dos projetos, caberá à Cufa liderar as iniciativas em colaboração com as unidades estaduais, incumbidas de divulgar os editais, nomear os representantes estaduais e nacionais para integrar a comissão encarregada de monitorar a execução dos editais e dos projetos selecionados. Já o **Cultura Norte**, trata-se de um edital

¹¹⁷ Art. 50. O mecanismo de incentivo fiscal conterà medidas de democratização, descentralização e regionalização do investimento cultural, com ações afirmativas e de acessibilidade que estimulem a ampliação do investimento nas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste e em projetos de impacto social relevante.

cultural construído em colaboração do MinC e as estatais Banco da Amazônia, Banco do Brasil, Caixa Econômica Federal e os Correios, voltado para contemplar iniciativas artísticas dos estados do Amazonas, Acre, Pará, Rondônia, Roraima, Amapá e Tocantins, num total de R\$24 milhões em investimento. Ambos lançados no segundo semestre de 2023.

Notadamente, as propositivas apresentadas nos primeiros atos do novo governo, delineavam a nova paisagem que começava a ser desenhada no país. Saíamos da escuridão negacionista e voltávamos a esperar. Os enunciados do Presidente eleito partilhavam suas ambições de uma gestão ramificada por todo território brasileiro, abraçando a imensa população pobre, os povos originários, quilombolas, LGBTQIA+, mulheres, PCD, negros e negras. E não seria diferente com a Cultura.

3.2 Apontamentos de medidas para melhor aproveitamento da Lei

A Lei Rouanet representa um marco importante no cenário cultural brasileiro, seus ordenamentos visam democratizar o acesso à cultura, salvaguardar o patrimônio material e imaterial, e promover o desenvolvimento de projetos artísticos, incentivando a diversidade cultural e estimulando a produção artística em todo território nacional.

No entanto, é inegável que a aplicação da Lei nem sempre correspondeu à sua proposta original. A exemplo da tríade Mecenato-Estatal-Privatista e sua desigual distribuição de recursos, que acabam sendo direcionados principalmente para a região Sudeste – em muitos casos para projetos e artistas de grande visibilidade – deixando de lado iniciativas inovadoras e talentos emergentes, gerando um desequilíbrio no cenário cultural, que privilegia determinadas manifestações em detrimento de outras.

A entrega dos recursos públicos ao mercado cultural cria uma dinâmica em que os objetivos do Estado acabam por ficar subordinados aos interesses de *marketing*. Em vez de promover a diversidade e a democratização da cultura, a lei acaba por favorecer o fortalecimento de grandes instituições culturais e o financiamento de projetos que proporcionam retornos comerciais. Neste sentido, a criação de dispositivos que atenuem essas disparidades, são ferramentas imprescindíveis que devem ser pensadas e implementadas pela gestão pública.

Rememoro duas iniciativas recentes que apontam como possibilidades atenuantes dessas distorções. A primeira – menos exitosa – foi proposta durante o (des)governo Bolsonaro e integrava parte da IN Nº1/2022. Neste caso, a introdução de condicionantes na escolha de projetos para patrocínio visava equilibrar a autonomia das empresas com uma distribuição mais justa dos recursos e maior democratização da cultura. Ao determinar que as empresas ao realizarem investimentos acima de R\$1 milhão, deveriam destinar uma parcela desse valor para projetos apresentados por proponentes que nunca receberam patrocínio pela Lei, como também, ao definir que empresas ampliassem seus investimentos em cultura a outros proponentes, limitando o patrocínio de um mesmo proponente pela mesma

empresa a dois anos consecutivos (exceto planos anuais), o poder público sinalizava para hipóteses que poderiam atenuar as referidas deturpações.

Contudo, essas resolutivas me parecem truncadas em seus objetivos, se por um lado existe a clara intenção de quebrar o ciclo vicioso de patrocinadores e patrocinados, também há um direcionamento explícito de quais segmentos culturais serão preteridos dessa benéfica. Ou seja, ao limitar o acesso dos recursos destinados a proponentes nunca contemplados na captação de recursos, somente para determinadas áreas culturais (capacitação cultural, acervo museológico público, patrimônios materiais e imateriais, de museus e bibliotecas públicas) – excluindo uma fatia expressiva de fazedores de cultura desse processo – essas normativas perdem força e acabam por resultar em mais obstáculos para implementação da Lei. Da mesma forma, não é detalhada a maneira como se daria a operacionalização dessas mudanças, acarretando inseguranças jurídicas que afastam potenciais empresas patrocinadoras.

Uma questão importante decorrente dessa restrição, é a dificuldade já enfrentada por estes artistas emergentes, micros e pequenos produtores ou aqueles que estão no início de suas carreiras, ao tentar realizar projetos dentro do escopo da Lei Rouanet. Esse embaraço é multifacetado e pode ser atribuído a várias razões, como a falta de familiaridade com decretos, leis e normativas; a pouca experiência na elaboração das propostas; a escassez de recursos para a contratação de profissionais especializados na busca por patrocínio; entre outras. O fato é, a grande maioria do/as trabalhadores/as da cultura – atuantes em suas localidades – ao serem indagados sobre seus históricos com a Lei, responderão que não se sentem partícipes dessas dinâmicas e, portanto, nunca inscreveram e/ou conseguiram captar recursos para seus projetos.

Como solução para mitigar esses desafios, é fundamental ofertar cursos preparatórios (remotos ou presenciais), que orientem detalhadamente o/as artistas-proponentes sobre o processo de preparação, apresentação e execução de propostas para a Lei Rouanet¹¹⁸. Além disso, outra medida assertiva para a ampliação dos

¹¹⁸ Essas iniciativas já acontecem no âmbito dos editais de chamamento, sejam estes realizados por estatais (Petrobrás e Banco do Brasil), empresas privadas (Vale e Itaú) ou pelo Estado (Funarte, Programa Rouanet nas Favelas e Cultura Norte). Porém, em sua maioria, restringem-se a apresentação do programa de patrocínio, ao formulário e exigências para inscrição, excluindo (quando aplicado) a

projetos contemplados via isenção fiscal, seria estabelecer critérios diferenciados de aprovação, levando em consideração o tempo de carreira e a abrangência artística do proponente, por exemplo. Neste caso, uma possibilidade seria estabelecer limites máximos de recursos destinados a projetos e artistas consolidados e/ou de notório potencial de público e receita, enquanto um montante mínimo seria reservado para propostas de jovens artistas, micro e pequenos produtores, projetos experimentais etc... Essa abordagem garantiria uma distribuição mais equitativa dos recursos disponíveis e incentivaria a renovação e a diversidade no cenário cultural brasileiro¹¹⁹.

A segunda iniciativa, apresentada na IN Nº1/2023 – terceiro mandato do governo Lula – busca garantir uma distribuição mais equilibrada e transparente dos recursos da Lei Rouanet. Ao implementar uma nova abordagem na Seção IV, denominada *Dos chamamentos públicos de seleção de projetos*, o MinC introduz uma alternativa para o direcionamento dos investimentos da LIC por meio dos editais públicos. Esses chamamentos permitem que o Ministério trabalhe em colaboração com os patrocinadores, estabelecendo diretrizes e critérios a serem seguidos nos respectivos editais. Em outras palavras, a parceria estabelecida entre o poder público e o setor privado visa promover uma seleção mais criteriosa e transparente de projetos culturais, alinhada com os objetivos e diretrizes estabelecidos pela legislação.

Henilton Menezes, ao listar uma série de medidas necessárias para o aperfeiçoamento do Programa Nacional de Apoio à Cultura, sugere a *modificação do critério de definição de renúncia fiscal*. Para ele, ao estabelecer o percentual de isenção fiscal do incentivo em acordo com o segmento cultural da proposta apresentada, cria-se uma disparidade alarmante nos números de recursos captados e projetos realizados – entre os enquadrados no Art. 18 (100% de renúncia) e Art.26 (até 80% de renúncia) – privilegiando determinadas expressões artísticas em prejuízo de outras. O autor partilha dados que corroboram com sua tese, ao demonstrar o percentual total de recursos captados (2014) por projetos pertencentes ao Art. 18 (92,3%) frente aos demais segmentos no Art. 26 (7,7%). Acrescento aqui, os números

instrumentalização para a apresentação da proposta no SalicWeb. O Programa Rouanet nas Favelas e Cultura Norte, são bons exemplos a serem citados, ambos publicaram vídeos com o passo a passo para a inscrição de projetos no sistema ofertado pelo MinC, com mais de 3 horas de conteúdo.

¹¹⁹ Segundo a Lei, é proibida qualquer avaliação subjetiva dos projetos.

obtidos na página oficial do governo – **Sistema Comparar**¹²⁰, relativos aos últimos 05 anos, do número de projetos que obtiveram recursos e seu respectivo enquadramento: em 2019 foram captados por 3.127 projetos, aprovados no Art. 18, um total de R\$ 1.465.268.76, enquanto no Art. 26, foram aprovados 103 projetos que captaram um total de R\$ 16.128.42; o ano de 2020 apresenta um total de 3.175 projetos (Art. 18) que somam o montante de R\$1.479.532.36 em recursos, frente aos 84 projetos (Art. 26) que somam R\$ 25.029.90; em 2021, os números finais mostram um total de R\$2.108.271.74 captados por 3.389 projetos (Art. 18) e R\$14.542.14 distribuídos por 60 projetos (Art. 26); 2022 não fugirá à regra, mantendo o abismo entre o número de projetos no Art. 18 (3.488) e no Art. 26 (58), e os valores captados respectivamente (R\$2.103.966.202 e R\$11.222.83); por fim, o ano de 2023 apresenta um total de 4.088 projetos captados no Art. 18 (R\$2.295.172.26) e 59 projetos captados no Art. 26 (R\$11.033.35).

Esses critérios deveriam ser modificados por meio de uma profunda alteração no Art. 18 da Lei, pois a classificação e o volume de renúncia oferecidos deveriam ser proporcionais à qualidade do projeto, ao retorno oferecido à sociedade e à aderência às políticas públicas estabelecidas pelo MinC para o segmento cultural brasileiro. Um bom ponto de partida seria a modificação da metodologia de avaliação e classificação de projetos, que deveria se dar por vários critérios e não apenas pela indicação do segmento, polarizado em dois artigos. (Menezes, 2016, p. 438)

Os apontamentos sugeridos por Menezes, também sanariam (em parte) a problemática envolvendo o enquadramento de projetos na categoria de Música. Como mencionado no subcapítulo 2.3, ao reduzir suas métricas divisórias somente em *erudita; instrumental; e canto coral*, como segmentos aptos ao Art. 18, a Lei exclui uma gama infinda de manifestações artísticas legítimas, automaticamente enquadradas no Art. 26, dificultando ainda mais o processo na busca de patrocínio.

Neste sentido, a inclusão na IN N^o1/2023 de **Projeto de Cultura Afro-Brasileira e Cultura Urbana**, como segmentos passíveis de patrocínio pela Lei

¹²⁰ Disponível em: <http://sistemas.cultura.gov.br/comparar/salicnet/salicnet.php>. (Acessado em 01/05/2024).

Rouanet no Art. 18, abarcando manifestações artísticas como funk, samba, jongo, entre outros, contribui para a ampliação dos critérios analisados no enquadramento de propostas musicais. Ao nomear, em sua redação, essas expressões culturais, estreita-se o lastro para entendimentos múltiplos ou equivocados, como no exemplo citado no capítulo desta dissertação, *2.3 Problemáticas*, quando o corpo técnico da Secult, à época, determinou expressamente que nenhum artista poderia fazer o uso da voz, para que o projeto em questão pudesse ser enquadrado no Art. 18.

Do mesmo modo, se mostra efetivo para um melhor funcionamento do Pronac – garantindo o equilíbrio territorial na distribuição dos recursos públicos e a pluralidade das manifestações artísticas contempladas – o pleno desempenho do **Fundo Nacional da Cultura** e a operacionalização de seus objetivos, por meio do desenvolvimento, continuidade e publicação de Programas, Bolsas e Editais. Rememoro seus enunciados, determinados no Art. 4º da Lei 8.313/91: *estimular a distribuição regional equitativa dos recursos... favorecer a visão interestadual... enfoque regional... criatividade e a diversidade cultural brasileira... interesses da coletividade... caráter multiplicador... aspectos socioculturais.*

Atualmente, os valores de investimentos garantidos pelo FNC, de 2023 até 2027, perfazem um total de R\$15 bilhões, parte desse montante (R\$3 bi/ano) é distribuído aos estados e municípios através da **Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (Pnab)**, para execução por meio de editais, chamadas públicas, prêmios, entre outros. Seus ordenamentos ecoam os fundamentos do FNC.

A Lei nº 14.399/2022 institui, no âmbito do Sistema Nacional de Cultura, a PNAB e estabeleceu um processo de gestão e promoção das políticas de cultura com o objetivo de promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais, observado o respeito à diversidade, à democratização e à universalização do acesso. (BRASIL, 2023)

Segundo dados oficiais da Funarte¹²¹, os resultados obtidos pelo **Programa de Fomento da Política Nacional das Artes**, em 2023, – ainda que tímidos frente à

¹²¹ Disponível em: https://www.gov.br/funarte/pt-br/aceso-a-informacao-lai/prestacao-de-contas/exercicio-2023/prestacao-de-contas/relatorio-de-gestao/rg-2023_versao_final.pdf (Acessado em 02/05/2024).

imensa demanda da produção cultural no país – caminham para a prometida e nomeada *retomada* desse importante órgão institucional federal da Cultura, aprimorando e otimizando a utilização dos recursos do FNC. Foram concedidos 236 prêmios, total de R\$23,4 milhões, para o **Programa Funarte Retomada** (Apoio financeiro a projetos selecionados, cujo objetivo é fomentar ações relacionadas às seguintes atividades artísticas: criação ou renovação de obras, formação, pesquisa, reflexão, residência, intercâmbio, preservação de acervos e memória); R\$ 30 milhões, divididos em 102 prêmios contemplados pelo **Programa Funarte de Apoio às Ações Continuadas** (Premiação de projetos, cujo objetivo é promover ações artísticas dos segmentos de Artes Visuais, Circo, Dança, Música, Teatro ou Artes Integradas, de caráter continuado, por meio do fomento a projetos de plano anual de grupos e coletivos artísticos); 102 prêmios, R\$2,4 milhões, para a **Bolsa Funarte de Mobilidade Artística** (Concessão de bolsas culturais para projetos, que pretende promover no território nacional e no exterior a circulação das artes brasileiras e ações de formação e intercâmbio artístico das Artes Visuais, Circo, Dança, Música, Teatro ou Artes Integradas, bem como suas obras); já o **Programa Memória das Artes - Prêmio Funarte Mestras e Mestres das Artes** (Premiação de mestras e mestres, através da seleção de propostas de reconhecimento da trajetória daquelas(eles) que detenham notório conhecimento no campo artístico, longa permanência na atividade e que atuem como referência para os segmentos das Artes Visuais, Circo, Dança, Música, Teatro ou Artes Integradas), concedeu 32 bolsas, num total de R\$3,2 milhões; por fim, o **Programa de Difusão Nacional - Funarte Rede das Artes** (cinco chamadas públicas que retomam editais históricos: Carequinha de Circo, Klauss Vianna de Dança, Marcantonio Vilaça de Artes Visuais, Myriam Muniz de Teatro e Pixinguinha de Música, voltadas à circulação de criações por espaços artísticos independentes em todas as regiões do país), destinou um montante R\$25 milhões, contemplando 150 bolsas.

Vale ressaltar, que os supracitados programas adotaram iniciativas afirmativas – de naturezas diversas – em suas propostas, objetivando a correção de eventuais desvirtuamentos e assegurando a igualdade de oportunidades para mulheres, indígenas, pessoas negras, pessoas com deficiência, trans e travestis, por meio da reserva de vagas e critérios de pontuação específicos.

Ao analisar particularizadamente os projetos contemplados pelo edital **Funarte Retomada 2023 – Teatro**, foram 3.947 propostas inscritas, 3.704 habilitadas e 49 contempladas. Dessas, 15 pertencem à região nordeste, 14 à região sudeste, 10 à região sul, 05 à região norte e 05 ao centro-oeste. Em termos percentuais, o alcance de projetos contemplados se mostra significativamente inferior ao número de propostas apresentadas, menos de 1%, reflexo de um cenário pulsante de criatividade e da necessidade de maiores receitas que correspondam a essa demanda. No que diz respeito à descentralização, manifestamente percebe-se a projeção de recursos para projetos em áreas historicamente desfavorecidas: 31% Nordeste; 29% Sudeste; 20% Sul; 10% Nordeste e 10% Centro-oeste. Quanto à reserva de vagas, a distribuição se deu da seguinte forma: CO – 01 “pessoa negra”, 01 pessoa com deficiência, 01 “pessoa indígena”; N – 01 “pessoa negra”, 01 “pessoa indígena”; NE – 03 “pessoa negra”, 02 “pessoa indígena”, 02 “pessoa com deficiência”; SE – 03 “pessoa negra”, 02 “pessoa indígena”, 02 “pessoa com deficiência”; S – 02 “pessoa negra”, 02 “pessoa com deficiência”, 02 “pessoa indígena”. Um total de 25 projetos, que correspondem a 51% dos selecionados.

Nesta perspectiva, os resultados obtidos comungam com alguns dos princípios culturais constitucionais identificados na Carta Magna (art. 215 e 216), por Cunha Filho, em sua pesquisa **Cultura e Democracia na Constituição Federal de 1988** (p. 74, 2004), entre os quais, o *Princípio do Pluralismo Cultural* e o *Princípio da Universalidade*. O primeiro deles, não apenas reconhece a diversidade, mas também defende a igualdade de direitos e oportunidades para todas as expressões culturais – independentemente de sua origem, forma ou conteúdo – desempenhando papel crucial na promoção da coesão social, no fortalecimento da identidade nacional e na construção de uma cultura de respeito mútuo e entendimento intercultural.

Intimamente ligado ao Pluralismo Cultural é o *Princípio da Universalidade*, posto que, ao garantir a **todos** o pleno exercício dos direitos culturais, e considerando que tais direitos envolvem atitudes ativas e passivas, como seriam, respectivamente, a realização e o usufruto de manifestações culturais, constata-se a impossibilidade de exclusão de qualquer pessoa de ter acesso às benesses culturais propiciadas pela sociedade e pelo Estado, segundo o ordenamento jurídico brasileiro. (Cunha Filho, 2004, p. 75)

Para o autor, a relação entre os **direitos e deveres culturais** não pode ser subtraída dessa discussão. O texto destaca que esses deveres culturais são parte intrínseca do campo jurídico como um todo, mas que, devido a uma dinâmica histórica, são negligenciados em comparação com os direitos culturais. Há uma tendência em enfatizar os *direitos*, muitas vezes às custas dos *deveres* correspondentes. Essa situação se mostra problemática pois cria a percepção de que apenas o Estado tem responsabilidades em relação à cultura, enquanto os grupos e indivíduos parecem estar isentos desses deveres, tornando-se espectadores passivos ou consumidores de cultura, em vez de participantes ativos e responsáveis por sua preservação e desenvolvimento¹²².

A ausência de cadeiras de estudos específicos em diversas áreas do conhecimento, como Direito, Artes, Letras, História, Economia e outras, nas escolas e universidades, contribui para esse quadro. Essas áreas são fundamentais para a formação de profissionais que atuam direta ou indiretamente no campo da cultura, seja como artistas, gestores culturais, historiadores, críticos de arte ou, até mesmo, um público pensante. A falta de uma base sólida nessas disciplinas pode resultar em uma compreensão superficial e fragmentada da cultura, limitando a capacidade dos indivíduos de contribuir de forma significativa para o desenvolvimento cultural da sociedade.

Além disso, a carência de notícias especializadas em jornais de grande visibilidade, agrava essa situação. A cobertura jornalística voltada para assuntos culturais (como vimos) muitas vezes é tendenciosa e/ou pouco esclarecedora, quando não, é negligenciada em favor de notícias de entretenimento ou política, deixando de lado questões importantes relacionadas à arte, patrimônio cultural, políticas culturais, entre outros temas relevantes; dificultando ainda mais o acesso público às informações atualizadas e contextualizadas sobre o cenário cultural, contribuindo para a falta de engajamento nessa área.

¹²² Segundo Norberto Bobbio, esse comportamento é fruto da “ideologia individualista, surgida com a modernidade, que dotou a sociedade de uma estrutura mecanicista, em que a ideia de direito precede a de dever, trata-se de um contraponto à estrutura organicista da antiguidade, quando os deveres precediam os direitos, que de tão frágeis eram, inclusive, de difícil inteligência.” (Cunha Filha, p. 77, *apud* Bobbio Norberto, 2000, p. 475 – 484).

Outro aspecto preocupante é a falta de discernimento em relação às fontes de leitura confiáveis. Com o advento das redes sociais e da internet, o acesso à informação tornou-se mais democrático, porém, também mais suscetível a informações falsas e distorcidas. A falta de habilidade para discernir uma da outra, leva à disseminação de ideias errôneas e prejudica a compreensão adequada da Lei.

Entre nossos deveres está a constante vigília e combate as *fake news*, por meio da manifestação pública e elucidativa dos certames da Lei. Essa postura deve ser adotada, em especial, pelo poder público, trabalhadores/as da cultura e pela mídia. Somente assim, poderemos desfazer o impregnado sentimento de abuso e ilegalidade, tomado pela sociedade, em relação aos trabalhadores da cultura e a Lei Rouanet, contribuindo para o seu melhor funcionamento.

Por fim, sabendo a arquitetura da Lei Rouanet (Nº 8.313/1991) – instituída pela Lei de Incentivo (LIC), pelo Fundo Nacional da Cultura (FNC) e pelos Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart) – cada um com metas específicas para incentivar e promover a diversidade cultural nacional, faz-se premente a implementação efetiva desses mecanismos, o que não acontece quando tratamos dos Ficart. Esses fundos representam uma ferramenta importante para o financiamento e fomento de projetos e atividades culturais. Na prática, eles seriam disponibilizados através do mercado de ações sob forma de cotas nominativas, em acordo com as regulamentações estabelecidas pela legislação brasileira, e possibilitaria às empresas investidoras a obtenção de lucro.

Segundo Paiva Neto (2017, p. 35), alguns elementos podem explicar a não aderência aos Fundos de Investimento Cultural e Artístico: além do risco iminente a qualquer investidor, a característica subjetiva da criação artística e a complexa tarefa de padronizá-la em segmentos (especialmente quando comparada a outros setores econômicos), acrescida da incerteza quanto à recepção do público, produzem um impacto direto no retorno econômico dos investimentos, tornando-se pouco atrativa ao mercado. Enquanto em setores tradicionais, como manufatura ou serviços, o retorno financeiro pode ser mais previsível e mensurável, na economia criativa, o sucesso comercial de uma obra muitas vezes depende de uma combinação complexa de fatores, incluindo reconhecimento crítico, popularidade e demanda do público.

Seria necessário modificar os funcionamentos desses fundos, tornando-o mais atrativo, o que possibilitaria sua viabilização. Essas modificações poderiam ser implementadas apenas alterando os artigos que regem os Ficart na atual Lei Rouanet. (Menezes, 2016, p. 442)

A não implementação desses fundos, deixa uma lacuna nos modelos de financiamento das atividades culturais, especialmente aquelas consideradas potencialmente lucrativas. Como alternativa, o incentivo fiscal (mecenato) tornou-se uma ferramenta amplamente utilizada para apoiar tantos projetos culturais “de cunho artístico” quanto aqueles com notória capacidade de retorno midiático, público e receita.

Longe de esgotar as possibilidades para o melhor funcionamento da Lei, como pode-se apreender nos estudos e pesquisas destinados ao tema, as reflexões aqui partilhadas transpassam as problemáticas apontadas nessa pesquisa e prestam-se como somatórias às sugestões profícuas ao seu aperfeiçoamento.

Considerações Finais

O Brasil tem condições de melhorar as coisas para o futuro, mas tudo isso envolve política, sim, envolve economia, sim, mas envolve sobretudo a cultura e o convencimento a respeito de quem nós somos.
Danilo Miranda

Já não estamos num país atormentado, bárbaro e pernicioso. Embora as chagas e as almas sebosas permaneçam latentes em nossas terras, nos encontramos em 2024, ancorados na solidez democrática e encorajados no resgate da bandeira e das cores do Brasil.

As primeiras linhas desta dissertação, foram escritas durante um dos períodos mais assombrosos da história contemporânea do país. Sob um (des)governo de extrema direita e “abençoados” pelo lema fascista “Deus, pátria e família”, presenciamos o arruinamento de nossas instituições, a devastação de nossas florestas e o esfacelamento de nossa sociedade. A Cultura e seus trabalhadores – alvos de impropérios desde a campanha presidencial – suportaram o completo desmonte de suas estruturas governamentais, a total ausência de políticas públicas e um processo ininterrupto de desqualificação, carregado pelo *slogan acabou a mamata!*

Parte considerável das razões pelas quais intencionei debruçar-me sobre a Lei Rouanet, é fruto desse cenário funesto. Portanto, é intuito desta pesquisa, a elucidação sobre o funcionamento da Lei, os direitos e deveres legislativos dos partícipes desse processo e as garantias constitucionais do pleno exercício dos direitos culturais. Mas, também, certificar o alcance social e econômico promovido pela economia criativa, e identificar as problematizações e soluções possíveis para o aprimoramento da Lei Rouanet.

A primeira parte do trabalho dedicou-se ao estudo acerca dos paradigmas **Cultura e Políticas Culturais**, seus sentidos, transformações e atravessamentos. Com isso, podemos apreender que a diversidade de concepções sobre o que constitui a Cultura (diretamente ligada aos contextos históricos, territoriais, políticos e sociais ao longo da História), desempenhará um papel fundamental na formulação e implementação das políticas culturais. Nesta perspectiva, chegaremos ao século XX

com a sua compreensão antropológica, entendida como o conjunto de valores, crenças, práticas, expressões e formas de vida compartilhadas por um grupo específico de pessoas. Segundo os estudiosos (Rubim; Barbalho; Botelho), também será deste período as primeiras iniciativas postuladas como políticas públicas em cultura no Brasil, elas correspondem as atuações de Mário de Andrade, no Departamento de Cultura do Estado de São Paulo (1935 – 1938), e Gustavo Capanema, no Ministério dos Negócios, Educação e Saúde (1934 - 1945).

Aprendemos com Nestor García Canclini, pioneiro na construção desses sentidos, que a política cultural deve ser compreendida como um conjunto de estratégias e ações continuadas, deliberadas, planejadas e implementadas por uma variedade de entidades, incluindo autoridades governamentais, organizações civis, entidades privadas e grupos comunitários, promovendo o desenvolvimento simbólico e atendendo às diferentes necessidades culturais da população.

O que se defende afinal é uma política cultural baseada em preceitos culturais, na observância de valores e parâmetros que contribuam efetivamente para trazer um mote singular à discussão e ao processo de desenvolvimento. Não é o isolamento da cultura de outras esferas da ação pública, mas a possibilidade de formular uma agenda capaz de se legitimar de forma independente na vida pública. (Rubim; Barbalho, 2017, p. 173)

Neste sentido, a criação do **Ministério da Cultura**, em 1985, e a promulgação da **Constituição Federal de 1988**, representaram dois marcos na construção dessas políticas. O primeiro, reconhece institucionalmente a Cultura na estrutura governamental, promovendo o diálogo com outros setores da esfera pública, provocando o desenvolvimento de programas, metas e ações para a produção, fruição e preservação dos bens culturais, e reconhecendo como um setor econômico de grande potencialidade; enquanto o segundo, legitima a cultura como um direito fundamental, compreendendo para isso as responsabilidades do Estado... *garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais* (Art. 215).

Entretanto, podemos concluir com as ações adotadas pelo ente federativo ao longo dos tempos, que em sua maioria, se configuraram numa série de iniciativas

direcionadas à elaboração de linhas de atuação política, recorrentemente abandonadas e quando retomadas sofriam muitas vezes alterações errôneas por parte desses governos.

Assim, ainda não se estabeleceu em nosso meio social um capital crítico sobre política cultural com a densidade que encontramos na Colômbia, no México, na França ou na Austrália, para citarmos exemplos bem distintos. (Rubim, 2007, p.31).

Esse quadro nos insere dentro de um contexto espaço-tempo de eterno recomeço, fruto da ausência de uma sistematização continuada das ações culturais e da escassez de estudos e registros que nos permitam um processo aperfeiçoado e progressivo. Antonio Albino Canelas Rubim, sintetizará essa realidade ao adjetivar nossas políticas culturais e suas *tristes tradições*, como: autoritária, de caráter tardio, desatenta, paradoxal, com impasses e desafios.

Resiliente as mais intempestivas mudanças desde sua criação, a **Lei Rouanet** fundou (e permanece sendo) o principal **Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac)** do país, constituído pelo **Fundo Nacional da Cultura (FNC)**, **Fundo de Investimento Cultural e Artístico (Ficart)** e a **Lei de Incentivo à Cultura (LIC)**, popularmente conhecida como mecenato. Seus objetivos partilham os ideais declarados em nossa constituinte e, sua prática, funciona como uma ferramenta para atrair recursos e canalizá-los ao setor cultural.

Saberemos, na segunda parte dessa pesquisa, que há um problema sistêmico nos certames da Lei Rouanet, decorrente da tríade **Mecenato-Estatal-Privatista**, travando um jogo de interesses entre *público* e *privado*, que por sua vez, desencadeará uma série de inconformidades, entre as quais: alta concentração de recursos em determinadas regiões; desequilíbrio na captação de patrocínio, favorecendo projetos de visibilidade midiática; e ausência do Estado nas decisões para aplicação dos recursos públicos. Outro aspecto explorado através das problematizações, diz respeito ao enquadramento de projetos do segmento Música, simplificados em *Música Erudita e/ou Instrumental* (Art. 18) e *Música Popular* (Art.26). Considerando as contribuições de José Miguel Wisnik, Janete El Haouli, Didier Francfort, Theodor W. Adorno, Demétrio Stratos, Mário de Andrade, e alguns outros,

saberemos que os domínios acerca dos paradigmas **Erudito** e **Popular** são tema de inúmeros estudos e apresentam um debate sobre as tensões advindas dessas classificações – controversas e com diversas perspectivas. Portanto, faz-se imprescindível uma revisão dos critérios regimentais para a análise desses projetos, ampliando seu entendimento no tocante às propostas acomodadas no Art. 18, de modo que reconheça a variedade de gêneros, estilos e expressões musicais.

Diante do exposto, podemos considerar que as ações adotadas pelo poder público e seus desvirtuamentos merecem um estudo específico e aprofundado: preenchendo parte das lacunas existentes no campo da pesquisa sobre o tema, reforçando a necessidade do resgate de ações propositivas do governo na esfera cultural e convergindo com o propósito mundial, de reconhecimento e da importância social e econômica da Cultura na sociedade.

Para amenizar as distorções da Lei Federal de Incentivo à Cultura se faz necessária a criação de mecanismos que orientem e aproximem essas polaridades díspares estabelecidas entre as esferas pública e privada, diminua as distâncias geográficas que privilegiam especialmente as propostas culturais da região sudeste, quebre com o ciclo vicioso de patrocínio realizado por determinadas empresas para determinadas produtoras e principalmente, que perceba e reconheça a multiplicidade de expressões de um país continental.

Qualquer política de fomento deve considerar a heterogeneidade do campo artístico-cultural e a diversidade cultural. Para tanto, há uma série de fatores que devem ser levados em conta, como especificidades de cada linguagem, a diversidade de dinâmicas (de iniciativas experimentais de pequeno porte a fenômenos de massa que movem grandes mercados), diversidade estética, contextos regionais, ações pontuais e ações de natureza continuada, liberdade de expressão etc. (Paiva Neto; Rubim, Vasconcelos (Org.), 2017, p. 50)

Ao ponderar essas premissas, na terceira parte da pesquisa, sob o prisma da autoetnografia, construo o diálogo entre minhas vivências como um ator-produtor-proponente-trabalhador-da-cultura, a gestão da Lei e os desdobramentos em suas práticas cotidianas. As considerações partilhadas nos atestam sobre o paradigma: as diferentes ideias de Cultura implicam frontalmente nas concepções das políticas

culturais. Também saberemos que a inexistência de atuações continuadas das políticas públicas em cultura, o jornalismo tacanho e a atuação massiva das *fake news*, corroboraram para a desinformação e insuspeição direcionada aos trabalhadores da cultura e a Lei de Incentivo, deflagrada especialmente nos últimos anos. Ressoando o pensamento de Henilton Menezes, podemos concluir que:

Tratar a Lei Rouanet, o mais importante mecanismo de financiamento da cultura, como vilã, como ferramenta inconstitucional, como resquício do neoliberalismo, entre outros títulos depreciativos, não é a forma correta de resolver as questões. Discursos radicais contra e a favor não são bem-vindos. O caminho certo é manter as boas conquistas que a Lei promoveu, corrigir as distorções que surgiram ao longo do tempo, criar novas formas de distribuição, mais justas e mais republicanas, e definir controles mais contemporâneos e mais adequados à dimensão que a Lei tomou. (Menezes, 2016, p. 444)

Somos muitos e somos fortes! Representamos 3,11% do PIB, correspondemos a mais de 7,4 milhões de empregados, como participantes da **Economia Criativa**, desempenhamos um papel fundamental na criação de empregos e no aumento da renda em nossa nação. Essa contribuição vai além do aspecto cultural, tendo um impacto tangível e positivo na economia do país. Mas sobretudo, como disse Juca Ferreira¹²³, *a Cultura é uma dimensão do ser humano. Não há possibilidade de pensar o ser humano sem a dimensão cultural*. Somos constituídos e constituímos a nossa cultura, devemos lutar para que ela seja plural e diversa, real e não idealizada, viva e pulsante, republicana, por e para todos.

Formular políticas culturais é fazer cultura.

Gilberto Gil¹²⁴

¹²³ Ler em “Cultura pela Palavra”, Gilberto Gil e Juca Ferreira, 2013, p. 211.

¹²⁴ *Discursos do Ministro da Cultura Gilberto Gil*. Brasília, Ministério da Cultura, 2003, p. 11.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. **O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição**. Civita: Victor (Ed.), 1983.

ANDRADE, Mário de. **O Turista Aprendiz**. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo: Livraria duas cidades, 1983.

BARBALHO, Alexandre. Políticas Culturais no Brasil: Primórdios (1500 – 1930), **V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura Faculdade de Comunicação/UFBA**, 2009.

BARBALHO, Alexandre. Política Cultural em Tempo de Crise: o Ministério da Cultura no Governo Temer. **Revista de Políticas Públicas**, vol. 22, núm. 1, pp. 239-259, Universidade Federal do Maranhão, 2018.
<https://doi.org/10.18764/2178-2865.v22n1p239-260>

BARBOSA, Altamiro Souza. O estilo BEBOP e a obra musical de Louis Armstrong de 1940 – 1960. **Universidade Federal de Goiás – Escola de Música e Artes Cênicas**, 2017.

BERG, Silvia Maria Pires C., ROSA, Luciana Fernandes. Entre o Erudito e o Popular: aproximações e distanciamentos na formação da música urbana brasileira, **Revista Tulha**, Ribeirão Preto, v. 4, n. 1, pp. 69-90, jan.–jun. 2018.
<https://doi.org/10.11606/issn.2447-7117.rt.2018.145105>

BOTELHO, Isadora. **Dimensões da Cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAFEZEIRO, Edwaldo, GADELHA, Carmem. **História do Teatro Brasileiro: de Anchieta a Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: UFRJ/Funarte, 1996.

CALABRE, Lia. (Org.). **Políticas culturais: pesquisa e formação**. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012.

CALABRE, Lia. (Org.). **Políticas culturais: olhares e contextos**. Tradução Carmen Carballal; revisão Samantha Arana; texto Antonio Albino Canelas Rubim et al. – Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; São Paulo: Itaú Cultural, 2015.

CANCLINI, Néstor. **Política cultural: conceito, trajetória e reflexões**. (Org.) Renata Rocha e Juan Ignacio Brizuela. Salvador: EDFUBA, 2019.

CASTELLO, José. "Cultura". In: Lamounier, Bolívar & Figueiredo, Rubens (orgs.). **A era FHC: um balanço**. São Paulo: Cultura Editores Associados, pp.627-656, 2002.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia**. 2 ed. Salvador: Secretaria de Cultura, Fundação Pedro Calmon, 2009.

Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT) – desenvolve pesquisas, atividades de extensão e formação, como cursos e eventos, e publica livros periodicamente. As pesquisas estão divididas em duas principais linhas: cultura e

desenvolvimento e cultura e identidade. Disponível em: <https://ihac.ufba.br/pt/pesquisa/cult-centro-de-estudos-multidisciplinares-em-cultura/>

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário**. 2a ed. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 1997.

COELHO, Teixeira. **A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós 2001**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

COELHO, Teixeira. **Cultura e Estado: a política cultural na França, 1955 - 2005**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2012.

COSTA, Leonardo, ROCHA, Renata. Muito Barulho por Nada? Maria Bethânia, a Lei Rouanet e a Mídia Brasileira. Texto publicado na **Revista PROA – Revista de Antropologia e Arte**, número 3, volume 1, 2012.

CUNHA Filho, Francisco Humberto. **Cultura e Democracia na Constituição Federal de 1988: Representação e Interesses e sua Aplicação ao Programa Nacional de Apoio à Cultura**. Faculdade de Direito do Recife – Universidade Federal do Pernambuco, 2004.

CUNHA, Lilian Damasceno; NEY, Luana Goulart Teixeira; BARSOUMIAN, Dani. Análises das Alterações na Lei Federal de Incentivo à Cultura durante o governo Bolsonaro. **XVIII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECULT)**, Salvador, agosto, 2022.

DOMINGUES, J. L. P.; VASCONCELOS, F. P.; FALCO, I. P. Instruções Normativas da Lei Rouanet: indicações dos governos pós-impeachment acerca do campo produtivo da cultura. **RELACult - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, [S. l.], v. 9, n. 2, 2023. <https://doi.org/10.23899/relacult.v9i2.2358>

D'ICARAHY, Ericka. **Fomento à Cultura no Brasil: perspectiva para prestação de contas pelo objeto**. Editora: Lumem Juris, 2021.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Tradução de Ruy Jugman; revisão apresentação de Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994.

FIGUEIRÓ, Ana Lúcia. **Entre o Assistencialismo e a Emancipação**. Uma análise da relação entre Estado e sociedade civil, a partir das experiências do Programa Bolsa Família no entorno do Distrito Federal p. 33. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade de Brasília, 2010. <https://doi.org/10.1590/S0102-69922010000100010>

FRIQUES, Manoel Silvestre (Org.). **Teatro brasileiro: engenharias, políticas, economias e gestões**. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2022.

Fundação Getúlio Vargas (FGV) – realiza a avaliação e levantamento de Indicadores do Impacto Econômico e Social dos Programas de Fomento Direto à Cultura e Economia Criativa. Disponível em: <https://portal.fgv.br/>

GIL, Gilberto; FERREIRA, Juca. **Cultura pela Palavra: coletânea de artigos, entrevistas e discursos dos Ministros da Cultura 2003 – 2010**. Armando Almeida, Maria Beatriz Albernaz e Maurício Siqueira (Org.). 1 Ed. Rio de Janeiro: Versal, 2003.

Gil, Gilberto. **Discursos do Ministro da Cultura Gilberto Gil**. Brasília, Ministério da Cultura, 2003.

GUATARRI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**; tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

HAOULI, Janete. **Demetrio Stratos: Em busca da voz-música**. Londrina: Ed. Annablume, 2001.

HAOULI, Janete El. A voz Nômade de Demetrio Stratos. **Revista Pesquisa e Música**. Volume 5, Número 1, Conservatório Brasileiro de Música, 2000.

KAZ, Leonel (Org.). **Brasil, palco e paixão**. Textos de Bárbara Heliodora, Tania Brandão, Sábato Magaldi e Flávio Marinho. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2005.

LARAIA, Roque. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LEITÃO, Cláudia; MACHADO, Ana (Org.). **Por um Brasil Criativo: Significados, Desafios e Perspectivas**. Belo Horizonte: Editora Bdmg. 2016.

MACHADO, Cacá; ARANHA, Luis. Música Brasileira: concepções de popular e erudito na Revista Brasileira de Música entre 1934 e 1945. **Laboratório de estudos da Música e do Som (LEMS) do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)**, 2021.

MANEVY, Alfredo. Dez mandamentos do Ministério da Cultura nas gestões Gil e Juca. **Cadernos Cenpec**, n. 7, 2010. <https://doi.org/10.18676/cadernoscenpec.v5i7.65>

MENDONÇA, Marcos. **Incentivo à Cultura uma saída para a Arte**. São Paulo: Ed. Carthago e Forte, 1994.

MENEZES, Henilton. **A lei Rouanet: muito além dos fatos**. São Paulo: Ed. Fons Sapientiae, 2016.

MIRANDA, Camila Fontenele. A autoetnografia como prática contra hegemônica. **Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – UFJF**, v.17 n.3, dezembro, 2022. <https://doi.org/10.34019/2318-101X.2022.v17.38100>

MORAES, Ulisses. **Leis de Incentivo e Sistemas Colaborativos de Financiamento**. Curitiba: Ed. Inter Saberes. 1ª edição, 2017.

MOREIRA, Rafael. **O Fim do Ministério da Cultura – Reflexões sobre as políticas culturais na era Pós-MinC**. Rio de Janeiro: Ed. Imaginário Coletivo, 2020.

NUNES, Geilson; ALMEIDA, Patrícia Silva. **Do Fundo de Investimento Cultural e Artístico – Ficart: Análise da sua aplicação prevista pela Lei Rouanet**. Revista Direito & Realidade, v.6, n.4, p.31-40, 2018.

NUSSBAUMER, Gisele Marchiori; SANTANA, Adriana Alves. **Públicos e “não públicos”**. Revista sala preta, Vol. 19, p. 150 - 162, 2019. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v19i2p150-162>

OLIVIERI, Cristiane Garcia. **Cultura neoliberal: leis de incentivo como política pública de cultura**. São Paulo: Escrituras, 2004.

OSTROWER, Isabel; LAGE, Giselle Carino (Org.). **Cultura, poder e vivências pedagógicas: II Jornada de humanidades em debate**. Divinópolis, MG: Meus Ritmos Editora, 2020.

Observatório Itaú Cultural (OIC) – espaço orgânico de pesquisa, formação e reflexão sobre o setor cultural. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/observatorio-itaú-cultural>

PEREIRA, Júlio. **Três vinténs para a Cultura: o incentivo fiscal à Cultura no Brasil**. São Paulo: Escrituras; 1ª edição, 2014.

PEREIRA, Lucésia. **História da arte: livro didático**. Florianópolis: Ed. Palhoça - Unisul Virtual, 2011.

Políticas culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura. Brasília: UNESCO Brasil, 236 p., 2003.

RUBIM, Antonio (Org.). **Cultura e atualidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

RUBIM, Antônio; BARBALHO, Alexandre. **Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios**. Salvador: EDUFBA, 2007.

RUBIM, Antonio; VASCONCELOS, Fernanda (Org.) **Financiamento e Fomento à Cultura no Brasil: estados e Distrito Federal**. EDUFBA. Salvador, 2017.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. POLÍTICAS CULTURAIS DO GOVERNO LULA. **Revista Lusófona de Estudos Culturais**, Vol. 1, n.1, pp. 224-242, 2013. <https://doi.org/10.21814/rlec.17>

SANTOS, Leonardo Augusto N. Improvisação como competência cultural: uma autoetnografia da atividade gerencial no setor público. **Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia** (IFBA, Brasil), 2015. <https://doi.org/10.13071/regec.2317-5087.2014.4.1.8017.91-115>.

SILVA, Frederico. **Políticas públicas culturais: a voz dos gestores**. (Org.) Frederico A. Barbosa da Silva, Suylan Midlej, Brasília: IPEA, 2011.

SOUZA, Jesse. **A radiografia do golpe: entenda como e por que você foi enganado**. São Paulo: Editora Leya, 2016.

SOUZA, Jesse. **A elite do atraso**. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019

VARELLA, G. **Plano Nacional de Cultura: direitos e políticas culturais no Brasil**. Rio de Janeiro: Azougue, 2014

VAZ S. J., Henrique de Lima. **Cultura e universidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1966.

WISNIK, José Miguel. **O Minuto e o Milênio ou Por Favor, Professor, uma Década de Cada Vez** (1979). In: NOVAES, Adauto (org.). Anos 70: ainda sob a tempestade (música, literatura, teatro, cinema, televisão). Rio de Janeiro: Aeroplano; Editora Senac Rio, 2005.