



O MÚSICO FRENTE ÀS POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA NO BRASIL

Daniel Lemos Cerqueira¹

RESUMO: O presente trabalho pretende avaliar as Políticas Públicas de Cultura no Brasil, procurando situar neste contexto os artistas em geral e os músicos em particular. Há uma breve recapitulação histórica sobre as políticas culturais, buscando entender o momento atual. Em seguida, há uma discussão crítica sobre o sistema de financiamento cultural em vigência desde 1991. Conclusões apontam para a necessidade de maior participação da classe artística junto às Políticas Públicas de Cultura.

Palavras-chave: Artes, música, políticas públicas, cultura.

ABSTRACT

The present work aims to evaluate Cultural Public Policies in Brazil, focusing on artists in general and musicians in particular. There is a brief historical review, aiming to understand the whole process that leads to actual context, followed by a critical review concerning actual Public Policies in Culture. Conclusions point to the need of closer artistic participation in forums and Cultural institutions.

Key words: Arts, music, public policies, culture.

¹ Mestre. Universidade Federal do Maranhão (UFMA). E-mail: dal_lemos@yahoo.com.br



1 INTRODUÇÃO

Ao tratarmos sobre as Políticas Públicas de Cultura no Brasil, observa-se um cenário semelhante ao que ocorre na América Latina: a gerência do capital pela iniciativa privada, confinando a produção artística às lógicas de mercado (BOTELHO, 2001, p.72; BARBALHO, 2011, p.23). Esse cenário beneficia empresários, produtores culturais e profissionais de Comunicação, relegando ao artista – principal responsável pela produção artístico-cultural, e que deveria ser o centro das Políticas Públicas de Cultura – um plano periférico. Nesse contexto, evidencia-se o conceito de “indústria cultural” proposto pelo filósofo Theodor Adorno há quase um século, e que ainda nos dias de hoje, é visto na América Latina:

A unidade visível de macrocosmo e de microcosmo mostra aos homens o modelo de sua cultura: a falsa identidade do universal e do particular. Toda a cultura de massas em sistema de economia concentrada é idêntica, e o seu esqueleto, a armadura conceptual daquela, começa a delinear-se. Os dirigentes não estão mais tão interessados em escondê-la; a sua autoridade se reforça quanto mais brutalmente é reconhecida. O cinema e o rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade de que nada são além de negócios lhes serve de ideologia. Esta deverá legitimar o lixo que produzem de propósito. O cinema e o rádio se auto definem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos. (ADORNO, 2009, p.5-6)

Adorno evidencia o uso das mídias massivas para obtenção de lucro, sob o inestimável custo da autonomia para a produção artística. Os artistas em geral – e os músicos em particular – passam, então, a adequar sua produção de forma a atender ao formato dos programas de rádio: canções de no máximo cinco minutos, composição em estilos musicais reconhecidos e ciclos de peças que duram aproximadamente sessenta minutos, que é também a duração média de *LPs*, fitas cassete e *CDs* de áudio, para assim lançar um álbum comercial.

Todavia, a partir da década de 2000, o avanço da tecnologia midiática – graças à internet e ao algoritmo de compactação de áudio conhecido como *MP3* – fez desmoronar a indústria fonográfica, justamente aquela que, ironicamente, sempre se apoiou na mídia para sobreviver. Segundo Kichinhevsky e Herschmann (2011, p.2), desde 1997 observa-se um processo de reconfiguração da indústria da Música em nível mundial, com drástica redução nos recursos humanos das empresas e criação de novas estratégias de gravação e *marketing*, chegando até a questionar o conceito de álbum. Em 2007, dados da Federação Internacional de Indústria Fonográfica



demonstraram diminuição na venda de CDs na ordem de 9% nos Estados Unidos, 13% no Reino Unido e 20% na Espanha (PERPÉTUO In: PERPÉTUO; SILVEIRA, 2009, p.7). Esta drástica queda nas vendas tem levado a indústria da Música a investir na Performance Musical ao vivo, como alternativa de sobrevivência (HERSCHMANN, 2010). Ainda, como forma de apelo daqueles que não se adaptaram à nova ordem do mercado fonográfico, há o pretexto dos “direitos autorais” (*copyright*) – idealizados para proteger a propriedade intelectual dos artistas, e não para manter os interesses financeiros da indústria cultural – a punição pela “pirataria” e a consolidação de interesses empresariais por intermédio de leis (NOBRE, 2010, p.1-2).

Retornemos ao ponto inicial: as lógicas de “apoio” ou “incentivo” – que soam como meras ações de filantropia e caridade, não promovendo dignidade e profissionalismo de forma concreta para os artistas – à Cultura no Brasil perpetuam os valores da indústria cultural, utilizando as mídias massivas como forma de monopólio e não de Diversidade Cultural, conforme a concepção da UNESCO (2002). Segue-se o Art. 4º da Declaração Universal da Diversidade Cultural:

A defesa da diversidade cultural é um imperativo ético, inseparável do respeito à dignidade humana. Ela implica o compromisso de respeitar os direitos humanos e as liberdades fundamentais, em particular os direitos das pessoas que pertencem a minorias e os dos povos autóctones. (UNESCO, 2002, p.3)

Assim, o presente trabalho pretende discutir as Políticas Públicas de Cultura do Brasil e o papel do Estado, na perspectiva dos artistas em geral e dos músicos em particular. Será apresentado um breve retrospecto histórico das Políticas de Cultura, contribuindo para a compreensão do cenário atual.

2 HISTÓRICO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA NO BRASIL

A catequização dos nativos pelos jesuítas no período colonial, a posterior permissão da imprensa e da produção cultural durante a vinda da Família Real em 1808, e a fundação do Imperial Conservatório em 1841 através do Decreto Imperial nº 238 podem ser consideradas iniciativas políticas que se relacionam com a Cultura. Porém, autores afirmam que até 1945, havia apenas o estabelecimento de relações pontuais entre o Estado e a Cultura para resolver tensões momentâneas, não constituindo políticas públicas de fato (CALABRE, 2007a, p.49-50). Estas, por sua vez,



são caracterizadas como um grande conjunto de ações por parte do Estado. Todavia, Calabre (2007a, p.50) considera que as ações promovidas no primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945) constituem Políticas Públicas de Cultura. Entre estas, destacam-se as políticas adotadas para a busca de uma identidade nacional (FUCCI AMATO, 2007, p.210-2012), necessidade evidenciada na Semana de Arte Moderna de 1922 com a mobilização de intelectuais brasileiros, em especial o escritor Mário de Andrade (1893-1945). Aqui, reitera-se a adoção do Canto Orfeônico na Educação Básica pelo compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959) a partir de sua nomeação na Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) em 1932 que, além de destacar a proximidade entre Cultura e Educação, apresenta-se como medida política de Cultura em nível nacional.

Outra ação relevante, segundo Calabre (2007a, p.50-51), foi a fundação do Conselho Nacional de Cultura a partir do Decreto nº 526/1938, que contemplava as seguintes áreas:

Produção filosófica, científica e literária; o cultivo das artes; a conservação do patrimônio cultural; o intercâmbio intelectual; a difusão cultural entre as massas através dos diferentes processos de penetração espiritual (o livro, o rádio, o teatro, o cinema, etc.); a propaganda e a campanha em favor das causas patrióticas ou humanitárias; a educação cívica através de toda sorte de demonstrações coletivas; a educação física (ginástica e esportes) e recreação individual e coletiva. (CALABRE, 2007a, p.50)

Este Conselho, composto por sete membros vinculados ao Ministério da Educação e Saúde, tinha como principal função analisar atividades culturais públicas e privadas, visando à otimização dos serviços prestados. Calabre (2007a, p.51) afirma que esta foi a primeira iniciativa do Estado para criação de uma política cultural efetiva no Brasil, cuja legislação se manteve em vigor por mais de cinquenta anos.

Em 1961, através do Decreto nº 50.293/1961, foi criado um Conselho Nacional de Cultura, vinculado diretamente à Presidência da República – assumida então por Jânio Quadros – e sem relações com o órgão homônimo criado em 1938. Este Conselho se subdividia em comissões nacionais de cinco membros, nomeados pelo Presidente, para cada uma das seguintes áreas: Literatura, Teatro, Música, Cinema, Dança, Artes Plásticas, Filosofia e Ciências. Todavia, no ano seguinte, o Decreto nº 771/1962 transferiu o Conselho Nacional de Cultura de volta ao Ministério da Educação e Cultura, alterando a formação para sete membros, onde quatro deveriam ser necessariamente vinculados a este Ministério.



Em 1966, foi criado o Conselho Federal de Cultura através do Decreto-Lei nº 74/1966, que visava a uma atuação nacional mais efetiva, diferentemente do Conselho Nacional de Cultura (CALABRE, 2007a, p.55). Dentre as ações promovidas, reitera-se a reformulação das instituições culturais de caráter nacional, entre elas a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes e o Arquivo Nacional, dando-lhes importância em nível de catálogo, registro e normatização em suas respectivas áreas. Outra iniciativa foi promover apoio e articulação com instâncias culturais das esferas Estadual e Municipal, podendo inclusive propor a criação de Secretarias, museus, bibliotecas, arquivos históricos ou centros de Artes, com investimento parcial de recursos federais.

As solicitações remetidas às câmaras do Conselho Federal de Cultura tratavam, em maior parte, de auxílio financeiro para pesquisa, aquisição de equipamentos, acervos, passagens, imóveis, organização de eventos e homenagens a artistas (CALABRE, 2007a, p.59). Havia, também, serviços de reconhecimento de instituições culturais e análise sobre projetos de Lei na área de Cultura. Assim, em junho de 1967, o Conselho estabeleceu normas para a concessão de apoio financeiro para as demandas, exigindo contrapartidas de outros órgãos ou da iniciativa privada.

A partir de 1970, o Conselho, em parceria com os municípios, passou a fundar Casas de Cultura, com base na experiência do Ministério de Assuntos Culturais da França, instituição criada em 1959 e que serviu de referência para vários países Ocidentais (CALABRE, 2007a, p.50). Tais Casas são centros de produção cultural, e devem possuir auditório, teatro e biblioteca. Entretanto, esta iniciativa – assim como as demais ações que vinham sendo promovidas até então – ficaram comprometidas, devido às restrições orçamentárias e deliberativas do Conselho Federal de Cultura.

Ainda nesta década, observa-se a fundação de diversas entidades da área de Cultura, entre elas o Departamento de Assuntos Culturais (DAC) em 1970 e a Fundação Nacional das Artes (Funarte) em 1975, com autonomia para avaliar e financiar projetos. Assim, a descentralização das funções do Conselho Federal de Cultura levou à revisão de suas competências (CALABRE, 2007a, p.63).

Em 1985, sob a presidência de José Sarney, foi criado o Ministério da Cultura através do Decreto nº 91.144/1985, oferecendo em princípio maior autonomia para as ações culturais, historicamente diminuídas por estarem sob a gerência do até então Ministério da Educação e Cultura. Todavia, a fundação do Ministério da Cultura, que poderia prover maior independência para o financiamento cultural, transformou-se



em problema, pois os efeitos de cortes no orçamento da União afetavam primeiramente este órgão (CALABRE, 2007b, p.7). No ano seguinte, foi promulgada a Lei nº 7.505/1986 – conhecida como Lei Sarney – após quatorze anos de tramitação de seu projeto de Lei, implantando o mecanismo de financiamento cultural mais importante da atualidade: a renúncia fiscal. Esse sistema permite à iniciativa privada utilizar parte de seus impostos para suporte a projetos culturais, atenuando o problema dos cortes no orçamento do Ministério da Cultura. Outro fator que contribuiu para o financiamento de projetos culturais foi a Constituição de 1988, que trouxe maior autonomia para os municípios (CALABRE, 2007b, p.7)

Na década de 1990, sob a presidência de Fernando Collor de Mello, o caráter de descontinuidade e superficialidade com que a Cultura é tratada nas políticas públicas brasileiras foi latente: foram extintos o Ministério da Cultura e diversos órgãos da área, revogando também a Lei Sarney. Não houve investimentos federais na área de Cultura por dois anos, rompendo com todo o processo de políticas culturais construído até então:

O governo de Fernando Collor de Mello veio definitivamente colocar um fim a esse período, com a destruição promovida nas instituições federais responsáveis pelo patrimônio histórico e artístico nacional e pela ação cultural e artística. (BOTELHO, 2001, p.77)

Em 1991, foi promulgada a Lei nº 8.313/1991 – conhecida como Lei Rouanet – que instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura. Esta Lei baseia-se no sistema de renúncia fiscal, sendo um aprimoramento da Lei Sarney. Neste momento, houve um impacto positivo, pois o investimento cultural foi sendo retomado progressivamente (CALABRE, 2007b, p.7). Em 1992, no governo de Itamar Franco, foram recriados o Ministério da Cultura e outros órgãos da área, entre eles a Funarte. Ainda, outras Leis de Incentivo à Cultura foram criadas, como a Lei nº 8.491/1992, de apoio específico à área de Audiovisual.

Na presidência de Fernando Henrique Cardoso, com Francisco Weffort à frente do Ministério da Educação, o modelo de renúncia fiscal foi ampliado e consolidado a partir de revisões da Lei Rouanet, levando à possibilidade de abater de impostos todo o montante direcionado a projetos culturais (CALABRE, 2007, p.8), buscando cada vez mais o capital privado, em regime de Estado Mínimo. Botelho associa este cenário ao neoliberalismo:



Afora nossa dolorosa particularidade histórica, esta busca pelo patrocínio privado reflete o movimento mundial iniciado nos anos 80 e motivado pela crise econômica e pelas soluções procuradas dentro do chamado quadro neoliberal, no qual os governos começaram a cortar seus financiamentos para as áreas sociais e, mais particularmente, para a cultura. (BOTELHO, 2001, p.77)

Assim, os critérios de financiamento e aprovação de projetos culturais passaram a ser definidos por Editais publicados por empresas, pois na maioria dos casos, a demanda de projetos é maior que a oferta. Na prática, a iniciativa privada utiliza dinheiro público para fins particulares, privilegiando a visibilidade e o *marketing* (CALABRE, 2007, p.8), fato observável em Editais a partir de critérios de avaliação que enfatizam “estratégias de publicidade” e “quantidade de pessoas atingidas”. Logicamente, em oposição ao que muitas empresas tem divulgado, esta ação não pode ser definida como investimento, pois os patrocinadores não utilizam seu lucro para financiar a Cultura.

3 A SITUAÇÃO DO ARTISTA

No campo da Arte, a discussão entre a autonomia da produção artística e a padronização estética do mercado é antiga. O filósofo Theodor Adorno é um reconhecido crítico da concepção de Arte como produto industrializado, afirmando que o mercado impõe à Cultura uma tendência de padronização, limitando a dimensão transformadora e enriquecedora que a experiência artística proporciona ao ser humano. Mais a fundo, a “indústria cultural” se torna uma ferramenta de manipulação das massas, criando estereótipos de mercado e uma falsa concepção de pluralismo cultural:

Distinções enfáticas, como entre filmes de classe A e B, ou entre histórias em revistas de diferentes preços, não são tão fundadas na realidade, quanto, antes, servem para classificar e organizar os consumidores a fim de padronizá-los. Para todos alguma coisa é prevista, a fim de que nenhum possa escapar; as diferenças vêm cunhadas e difundidas artificialmente. O fato de oferecer ao público uma hierarquia de qualidades em série serve somente à quantificação mais completa, cada um deve se comportar, por assim dizer, espontaneamente, segundo o seu nível, determinado a priori por índices estatísticos, e dirigir-se à categoria de produtos de massa que foi preparada para o seu tipo. (ADORNO, 2009, p.7)

A chamada cultura Erudita, tão estigmatizada atualmente por ser associada à elite, à “herança europeia do homem branco cristão” (BARBALHO, 2011, p.24) ou por não se adequar às lógicas de mercado, é na verdade uma minoria,



confinada a desaparecer por ser o alvo das críticas inferidas pelas atuais políticas de afirmação de afrobrasileiros, índios, homossexuais ou operários, entre outros. Em um contexto onde se busca a Diversidade Cultural – que é **oferecer oportunidades iguais de produção cultural, diante das diferenças de investimento para cada tipo de manifestação** – isso é inaceitável. A cultura europeia já é parte de nosso patrimônio e precisa de financiamento, assim como qualquer outro tipo de atividade cultural.

Da mesma forma, são minoria os artistas iniciantes, emergentes ou que se propõem a produzir Arte fora dos padrões de mercado. Aqui, a discussão estética – Erudito, Popular ou Folclórico – não importa: o que está em evidência é garantir **autonomia, dignidade e profissionalismo** para o artista no Brasil, papel que deve – ou deveria – ser das Políticas Públicas de Cultura:

Mesmo nos países onde o investimento privado prevalece sobre o dos 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 da federação, quer de minorias étnicas e culturais. (BOTELHO, 2001, p.77)

Como as Políticas Públicas de Cultura brasileiras não se alicerçam sobre estes princípios, observam-se situações cada vez mais polêmicas, principalmente na divulgação de resultados dos projetos contemplados pela Lei Rouanet. Em 2013, a cantora Cláudia Leite – artista já reconhecida e que conta com apoio das mídias massivas – teve um projeto aprovado de R\$ 5,8 milhões. Em 2011, Maria Bethânia foi contemplada com R\$ 1,2 milhão para a criação de um *blog* que, segundo o Ministério da Educação, não assegura o financiamento, mas permite a liberação do montante para as empresas interessadas. Logicamente, estes projetos certamente foram bem elaborados, e a Comissão Nacional de Incentivo à Cultura realizou a avaliação observando rigorosamente a Lei. Logo, conclui-se que as Políticas Públicas de Cultura devem ser revistas com urgência, para dar fim a este círculo vicioso:

Os problemas existentes hoje no Brasil, quanto à captação de recursos via leis de incentivo fiscal, relacionam-se ao fato de produtores culturais de grande e pequeno porte lutarem pelos mesmos recursos, num universo ao qual se somam as instituições públicas depauperadas, promovendo uma concorrência desequilibrada com os produtores independentes. Ao mesmo tempo, os profissionais da área artístico-cultural são obrigados a se



improvisar em especialistas em *marketing*, tendo de dominar uma lógica que pouco tem a ver com a da criação. (BOTELHO, 2001, p.78)

Além da tendência em financiar artistas já reconhecidos pela mídia – que, naturalmente, oferecem contrapartidas de *marketing* mais interessantes à iniciativa privada – há uma grande centralização dos investimentos nas Regiões Sudeste e Sul que, segundo Gruman (2011, p.26-29) captaram cerca de 90% dos investimentos culturais, de 2003 a 2010. O próprio Ministério da Cultura evidencia as falhas do mecanismo vigente:

O modelo atual, ainda de acordo com o diagnóstico do MinC, exclui a inovação, a gratuidade e os projetos sem retorno de marketing; não fortalecem a sustentabilidade do mercado cultural; inibe a percepção de que os recursos são públicos; não promove a democratização do acesso aos bens culturais. (GRUMAN, 2011, p.2)

Diante deste cenário, é crítica a situação dos artistas em geral e dos músicos em particular, caso não estejam sob a “proteção” da mídia. Logo, para possuir renda exclusiva de seu trabalho artístico, os músicos acabam adequando sua produção aos padrões de mercado. Esta situação limita a autonomia do artista, pois o governo não oferece meios para aumentar o espaço do artista independente na sociedade, criando então um desenvolvimento cultural sustentável. Salvam-se apenas raras exceções, como no caso de artistas ricos ou que possuem empregos públicos na área de Artes.

4 CONCLUSÃO

O envolvimento dos profissionais diretamente interessados na área de Cultura, a partir da participação nos Conselhos de Cultura Estaduais e Municipais, pode mudar a situação das Políticas Públicas culturais, manifestando-se perante as decisões do Ministério da Cultura (CALABRE, 2007b, p.12-13). Além destes, há fóruns regionais de discussão e Colegiados Setoriais de Cultura, constituindo importantes meios de participação. Assim, é fundamental reforçar que os artistas – historicamente à margem das políticas públicas – devem adotar uma postura mais participativa e reivindicar condições dignas de trabalho na área de Cultura, em especial aqueles que não possuem apoio das mídias empresariais. As Universidades – que historicamente



negligenciaram conhecimentos de Administração, Legislação e Políticas Públicas em cursos superiores de Música, Teatro, Artes Visuais e Dança – devem assumir seu papel transformador, levando esta discussão ao campo das Artes e, dessa forma, multiplicar as ações a partir dos artistas egressos destes cursos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. Traduzido por Juba Elisabeth Levy. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2009. 5ª ed

BARBALHO, Alexandre. *Políticas e Indústrias Culturais na América Latina*. Contemporânea, edição 17, v.9, n.1. Rio de Janeiro: UERJ, 2011, p.23-35.

BOTELHO, Isaura. *Dimensões da Cultura e Políticas Públicas*. São Paulo em Perspectiva, v.15(2). São Paulo: Fundação Seade, 2001, p.73-83.

CALABRE, Lia. *A ação federal na cultura: o caso dos conselhos*. O Público e o Privado, n.9. Fortaleza: UECE, jan/jun-2007a, p.49-65.

_____. *Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas*. In: III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECULT). Salvador: UFBA, 2007b, p.1-18.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. *Villa-Lobos, Nacionalismo e Canto Orfeônico: projetos musicais e educativos no governo Vargas*. HISTEDBR On-line, n.27. Campinas, set-2007, p.210-220.

GRUMAN, Marcelo. *Incentivos Fiscais para as Artes: balanço histórico e perspectivas futuras*. In: I Seminário em Direito, Artes e Políticas Culturais. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em <http://www.culturaemercado.com.br>.

HERSCHMANN, Micael. *Indústria da Música em Transição*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

KISCHINHEVSKY, Marcelo; HERSCHMANN, Micael. *A reconfiguração da indústria da música*. e-Compós, v.14, n.1. Brasília, jan/abr-2011, p.01-14.

NOBRE, Cândida. *Indústria cultural e cibercultura: entre a autonomia de consumo dos produtos culturais e as limitações impostas pelo copyright*. Temática, ano VI, n.7. Jun-2010. Disponível em <http://www.insite.pro.br/2010.html>.

PERPÉTUO, Irineu Franco; SILVEIRA, Sérgio Amadeu da (org.). *O Futuro da Música depois da Morte do CD*. São Paulo: Momento Editorial, 2009.

UNESCO. *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*. Paris: UNESCO, 2002. Disponível em <http://unesdoc.unesco.org>.