



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM POLÍTICAS PÚBLICAS

CARLOS ALBERTO BARRETO CAMPELO DE MELO

**A POLÍTICA CULTURAL ENTRE O ESTADO E O MERCADO:
a experiência brasileira de 2003 a 2006**

São Luís
2022

CARLOS ALBERTO BARRETO CAMPELO DE MELO

A POLÍTICA CULTURAL ENTRE O ESTADO E O MERCADO:
a experiência brasileira de 2003 a 2006

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas da Universidade Federal do Maranhão, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Políticas Públicas.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Bezerra de Farias

São Luís
2022

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Barreto Campelo de Melo, Carlos Alberto.

A Política Cultural Entre o Estado e o Mercado : a experiência brasileira de 2003 a 2006 / Carlos Alberto Barreto Campelo de Melo. - 2022.

200 p.

Orientador(a): Flávio Bezerra de Farias.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Políticas Públicas/ccso, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2022.

1. Capitalismo tardio. 2. Cultura. 3. Estado. 4. Neoliberalismo. 5. Políticas públicas. I. Bezerra de Farias, Flávio. II. Título.

CARLOS ALBERTO BARRETO CAMPELO DE MELO

**A POLÍTICA CULTURAL ENTRE O ESTADO E O MERCADO:
a experiência brasileira de 2003 a 2006**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Políticas Públicas da Universidade Federal do
Maranhão como requisito parcial para obtenção do
título de Doutor em Políticas Públicas.

Aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Flávio Bezerra de Farias (Orientador)
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Gentil Cutrim Serra Júnior
Instituto Federal do Maranhão

Profa. Dra. Juliana Carvalho Miranda Teixeira
Universidade Federal do Maranhão

Profa. Dra. Maria do Socorro Sousa de Araújo
Universidade Federal do Maranhão

Profa. Dra. Salviana de Maria Pastor Santos Sousa
Universidade Federal do Maranhão

*À Virgem Santíssima,
medianeira de todas as graças*

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Dr. Flávio Bezerra de Farias, orientador, pela disponibilidade e firme condução que, aliada à larga e receptiva visão acadêmica, bem direcionou na efetivação dessa tese; ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Políticas Públicas do Centro de Ciências Sociais (PPGPP/CCSO), da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), integrantes do Doutorado Interinstitucional (Dinter), pelo empenho na concretização de novas conquistas na vida acadêmica, destacando agradecimentos às Coordenadoras do Dinter: Professora Salviana de Maria de Pastor Santos Souza (PPGPP) e Professora Alexandrina Sobreira (Fundaj); aos membros do corpo administrativo do Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas; às secretárias do PPGPP, Izabel e Ana Marília e aos bibliotecários, pelo apoio necessário no transcorrer do curso.

Aos que colaboraram com contribuições acadêmicas com esse trabalho: Professor Filipe Augusto B.C. de Melo, na área da Teoria Crítica, experiência adquirida pelo doutorado pela Escola de Frankfurt; Professor Marcus André B.C. de Melo, pelas contribuições teóricas diversas e interpretações da pesquisa e Professora Cátia Lubambo, pelo incentivo para a realização dessa etapa acadêmica e pelas considerações norteadoras. Aos que colaboraram na produção de informações estatísticas relativas às inferências empíricas: Professor Flávio Cireno Fernandes, pesquisador da Fundaj; Professor Alexandro Ferraz, consultor internacional; Professor de estatística, Dinizedi Silveira, da UFMA.

Aos funcionários e pesquisadores do Ministério da Cultura (MinC), destacadamente, os da Gerência de Planejamento Setorial da Diretoria de Gestão Estratégica eficiente prestação de informações, do Programa Nacional de Cultura (Pronac), para o banco de dados da pesquisa; ao corpo técnico do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), pela colaboração na obtenção das informações culturais.

Aos participantes do III Encontro do Comitê de Educação para América Latina e Caribe - III CECA, do IV Encontro do Comitê de Educação para América Latina e Caribe - IV CECA; do Fórum Nacional de Museus; do Sistema Brasileiro de Museus, do Seminário Pontes de Culturas - Escolas em Movimento, pelas entrevistas e trocas de experiências, que levaram a novas reflexões acerca do provimento cultural.

Aos colegas do curso de Políticas Públicas, com quem vivenciamos esse percurso acadêmico do doutorado do PPGPP, no Recife e em São Luís; ao casal Jurandir Jr e Analice Vaz e a André Barreto Campello, pelo acolhimento em São Luís.

A minha família, pelo apoio e resignação, acompanhando essa trajetória: Guiomar
e Filipe Augusto, Clarice e Rodrigo José

RESUMO

No transcorrer do século XX, em meio à reestruturação de regimes capitalistas, ocorreram mudanças mais amplas nas políticas culturais em que Estado deixa de ser protagonista no provimento cultural enquanto que o mercado se torna hegemônico, nesse fomento. Desenvolve-se processo em que cada vez mais se incorporam lógicas mercantis, o que se torna evidente ao analisarmos as duas formas de Estado: o do *Welfare State* e do neoliberalismo. Esse trabalho tem como objeto de estudo a política cultural na relação entre Estado e mercado procurando fazer reflexões sobre como ela passa a ser afetada, analisando a experiência brasileira no período de 2003 a 2006. Em uma etapa, o fenômeno da interação do mercado com ao qual os teóricos da Escola de Frankfurt, associando-o a uma produção empresarial, denomina-o de “indústria cultural”. No segundo momento, ocorre a exacerbação da inserção do mercado na produção cultural, mediante as leis estatais que estimulam a dinâmica do mercado. Esse cenário vem se reproduzindo no Brasil com novos padrões de intervenção pública. O principal instrumento de provimento de cultura no país é o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), que aqui é analisado à luz dessas transformações mais amplas. Propõe-se uma abordagem para a análise da política cultural a partir da distinção entre modelos *demand driven* e *supply driven* de provimento cultural em que o primeiro corresponde ao formato assumido sob o neoliberalismo. A tese mostra que, na sua estrutura, este programa, efetivamente, favorece as empresas privadas, recaindo, inevitavelmente, naqueles projetos que proporcionem visibilidade à marca mercantil. Buscou-se analisar o Pronac, recorrendo-se a uma pesquisa empírica e bibliográfica sobre os projetos culturais, contemplados no primeiro governo Luís Inácio da Silva, cujos reflexos do neoliberalismo, em uma gestão que se propunha pautar a prioridade social, com proposta para uma cultura mais antropológica, sugerem ceder aos ditames do mercado, reproduzindo distorções inerentes à lógica dinâmica do capital, motivadas ao interesse econômico.

Palavras-chave: Cultura; Neoliberalismo; Estado; Políticas públicas; Capitalismo tardio.

ABSTRACT

Throughout the Twentieth century structural changes in the capitalism system led the state to lose importance in the provision of cultural services in favor of the market mechanisms, which have become hegemonic. A process was set in motion that led to the incorporation of markets to cultural provision, which is clearly observed by contrasting welfare states and neoliberal regimes. This thesis focuses on cultural policy as it reflects the interplay of state and markets forces, and considers the Brazilian experience. In its initial stages, there occurred an interaction of markets and cultural production, which led to the emergence of what the Frankfurt School' theorists called the cultural industry. Subsequently, this was greatly expanded. The same phenomenon can be observed in Brazil, which is reflected in new patterns of state intervention in the sphere of cultural policy, including the National Program of Support to Culture (Pronac). The thesis proposes a new concept to discuss these transformations, namely, which is based on the distinction between supply driven and demand driven programs. Neoliberal cultural policies adopt the former format – demand-driven. The thesis shows that private corporations and the main beneficiaries of the new cultural policies, because a commodity logic underlies their operation. The thesis considers the case of PRONAC under the Lula government as a prominent example of such neoliberal policies and shows on the basis of extensive research and primary data sources that the net result contrasts with the so-called administration's social priorities.

Keywords: Culture. Neoliberalism. Public policy. Late capitalism.

RESUMEN

En el transcurrir del siglo XX, en medio a la reestructuración de los regímenes capitalistas, ocurrieron mudanzas más amplias en las políticas culturales en que el Estado deja de ser protagonista en el aprovisionamiento cultural en cuanto que el mercado se torna hegemónico, en ese fomento. Se desarrolla un proceso en que cada vez más se incorporan lógicas mercantilistas, lo que se torna evidente cuando analizamos los dos momentos – el de *Welfare State* y el del liberalismo. Este trabajo, tiene como objeto de estudio la política cultural en la relación entre el Estado y el mercado procurando hacer reflexiones sobre como ella pasa a ser afectada, analizando una experiencia brasilera. En una etapa inicial, ocurrió el fenómeno de la interacción de la inserción del mercado con la cultura, al cual los teóricos de la escuela de Frankfurt, lo asocian a una producción empresarial, lo denominan de industria cultural. En el segundo momento, ocurre la exacerbación de la inserción del mercado en la producción cultural, mediante las leyes del mercado. Ese escenario se viene reproduciendo en el Brasil con nuevos padrones de intervención pública. El principal instrumento de aprovisionamiento de cultura en el país es el Programa Nacional de Apoyo a la Cultura – Pronac – es analizado a la luz de esas transformaciones más amplias. Se propone un abordaje innovador para el análisis de la política cultural a partir de la diferencia comparación entre los modelos *demand driven* y *supply driven* de aprovisionamiento cultural en que el primero corresponde al formato asumido bajo el neoliberalismo. La tesis muestra que, en su estructura, este programa, efectivamente, favorece a las empresas privadas, recayendo, inevitablemente, en aquellos proyectos que proporcionen visibilidad a la marca mercantil. Se buscó analizar el PRONAC, recurriéndose a una investigación documental y bibliográfica sobre los proyectos culturales, contemplados en el primer gobierno Lula, cuyos reflejos del neoliberalismo, en una gestión que se proponía agendar la prioridad social, sugieren ceder a los dictámenes del mercado, reproduciendo distorsiones inherentes a la lógica dinámica del capital, movidas a los intereses marcados por el utilitarismo.

Palabras-clave: Cultura. Neoliberalismo. Estado. Políticas públicas. Capitalismo tardío.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Plano anual de atividades 2003 – projetos por incentivadoras e Estados	33
Quadro 2 – Variáveis relativas à pesquisa quanto às incentivadoras	38
Quadro 3 – Variáveis relativas à pesquisa quanto aos projetos	38
Quadro 4 – Associação dos dados dos projetos com os objetivos	39
Quadro 5 – Teste de inferência quanto ao incentivo de empresas privadas em projetos de natureza imaterial	41
Quadro 6 – Teste <i>post hoc</i> para significância entre incentivadoras públicas junto aos projetos de natureza material <i>Tukey HSD</i>	41
Quadro 7 – Motivação das políticas culturais: as narrativas dos períodos monárquicos e republicano	112
Quadro 8 – Fases da política do patrimônio cultural em paralelo com o contexto das políticas públicas	124
Quadro 9 – Tipologias das crises enfrentadas no estado nas décadas de 80 e 90	128
Quadro 10 – Práticas das políticas públicas – o princípio organizador das políticas públicas e as modalidades de intervenção	129
Quadro 11 – Relação das empresas incentivadoras, projetos incentivados e incentivos discriminados por instituições financeiras, projetos junto a patrimônios – ano 2003	187
Quadro 12 – Relação das empresas incentivadoras, projetos incentivados e incentivos discriminados por instituições financeiras, projetos junto a patrimônios – ano 2004	188
Quadro 13 – Relação das empresas incentivadoras, projetos incentivados e incentivos discriminados por instituições financeiras, projetos junto a patrimônios – ano 2005	189
Quadro 14 – Relação das empresas incentivadoras, projetos incentivados e incentivos discriminados por instituições financeiras, projetos junto a patrimônios – ano 2006	190

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fluxo segundo a orientação do provimento cultural: <i>supply driven</i> e <i>demand driven</i>	29
Figura 2 – Comportamento dos investimentos médios anuais das incentivadoras públicas e privadas em relação a projetos de natureza material e imaterial	40
Figura 3 – As fases da política cultural do Brasil e seus respectivos protagonistas	107
Figura 4 – A primeira fase da política cultural do Brasil	110
Figura 5 – A segunda fase da política cultural do Brasil	115
Figura 6 – Fases da política cultural e os contextos políticos	122
Figura 7 – As narrativas relativas a cada fase da política cultural do Brasil	123
Figura 8 – As fases da política cultural do Brasil – a terceira fase	134
Figura 9 – Operacionalização da política de financiamento à cultura	139

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Regressão linear das incentivadoras e tipologia de projetos	42
Gráfico 2 – Regressão linear das incentivadoras e tipologia de projetos	42
Gráfico 3 – Regressão linear das incentivadoras e tipologia de projetos	43
Gráfico 4 – Evolução do valor do incentivo por tipo de incentivadora e natureza dos projetos na modalidade mecenato	44
Gráfico 5 – Lei Rouanet mecenato. Projetos incentivados por tipo de instituição	45
Gráfico 6 – Comparativo valores empenhados pelo Fundo Nacional de Cultura e movimentados pelo Incentivo fiscal, valores corrigidos pelo IPCA (1995-2016)	146
Gráfico 7 – Quantidade de projetos aprovados e projetos com captação de recursos, incentivo fiscal da Lei Rouanet (1992 a 2015)	147
Gráfico 8 – Relação incentivo fiscal e recursos próprios (1994-2016)	147
Gráfico 9 – Percentis dos valores projetos da LIC ano 2000-2007	152
Gráfico 10 – Valores dos projetos da LIC ano 2000-2007.....	153
Gráfico 11 – Mecenato: distribuição dos projetos de natureza material	156
Gráfico 12 – Dados agregados de 2003-15 da distribuição regional dos recursos em relação à população	157

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Gastos diretos repassados MinC para o Iphan em comparação com o orçamento do governo federal de 2004 a 2008	35
Tabela 2 – Relatório dos Investimentos do Ministério da Cultura em Patrimônio Cultural Material e Imaterial 1998 a 2007	148
Tabela 3 – Elementos estatísticos descritivos dos valores projetos da LIC ano 2000-2007	151
Tabela 4 – Valores dos projetos de natureza material e imaterial incentivados segundo instituições públicas e privados	155

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

BIRD	– Banco Mundial
CNC	– Conferência Nacional de Cultura
CNRC	– Centro Nacional de Referência Nacional
CPI	– Comissão Parlamentar de Inquérito
DAC	– Departamento de Assuntos Culturais
DASP	– Departamento Administrativo do Serviço Público
Embratel	– Empresa Brasileira de Telecomunicações S.A.
FMI	– Fundo Monetário Internacional
FNpM	– Fundação Nacional Pró-Memória
Ficart	– Fundos de Investimento Cultural
Funarte	– Fundação Nacional das Artes
IBPC	– Instituto Brasileiro Proteção Cultural
ICCROM	– Centro Internacional para o Estudo da Preservação e do Restauro do Patrimônio Cultural
ICOMOS	– Conselho Internacional de Monumentos e Sítios
ICMS	– Imposto sobre Circulação de Mercadorias
IJNPS	– Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais
IPHAN	– Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IPS	– Instituto de Pesquisas Sociais
IR	– Imposto de renda
ISS	– Imposto sobre serviço
FNC	– Fundo Nacional de Cultura
LIC	– Lei de Incentivo à Cultura
MEC	– Ministério de Educação
MÊS	– Ministério da Educação e Saúde
MHN	– Museu Histórico Nacional
MINC	– Ministério da Cultura
IPHAN	– Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ONU	– Organização das Nações Unidas

OEI	– Organização dos Estados Ibero-Americanos
OMC	– Organização Mundial do Comercio
ONG	– Organização não governamental
PNC	– Plano Nacional de Cultura
Pronac	– Programa Nacional de Apoio à Cultura
Sephan	– Serviço de Proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SPHAN	– Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SNC	– Sistema Nacional de Cultura
TAC	– Teoria do Agir Comunicativo
UNESCO	– Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	18
2	CULTURA E BENS CULTURAIS COMO MERCADORIA	48
3	A POLÍTICA CULTURAL NO CAPITALISMO	75
3.1	A política cultural no <i>Welfare State</i>	75
3.1.1	A “indústria cultural”: da autonomia da arte “kantiana” à produção para o consumo das massas	80
3.2	A política cultural no neoliberalismo	86
3.2.1	O neoliberalismo: a política ditada pelo mercado	88
3.2.2	O pós-modernismo: a manifestação cultural no capitalismo tardio	92
4	A POLÍTICA CULTURAL NO BRASIL NO MODERNISMO	97
4.1	Política pública nos períodos intervencionistas no Brasil	98
4.2	A política cultural no Brasil: da construção de narrativas	105
4.2.1	O intervencionismo estatal na era Vargas como construção de narrativas de identidade nacional	108
4.2.2	A intervenção cultural nos governos militares: a narrativa de um país modernizador	114
5	O NEOLIBERALISMO E A MERCANTILIZAÇÃO DA CULTURA NO BRASIL	119
5.1	O contexto da política neoliberal no Brasil	119
5.2	A política cultural no neoliberalismo e o mecanismo de provimento cultural da Lei de Incentivo à Cultura	132
5.2.1	A política cultural na fase do <i>marketing</i> cultural	132
5.2.2	As leis de incentivo à cultura	136
6	A EXPERIÊNCIA BRASILEIRA NO PROVIMENTO CULTURAL – 2003 a 2006: exposição e discussão dos resultados da pesquisa no Pronac	143
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	157
	REFERÊNCIAS	162
	ANEXO A – Lei Nº 8.313/91- Lei Rouanet	171
	ANEXO B – Art. 165 Constituição Da República Federativa do Brasil	182
	ANEXO C – 100 maiores incentivadoras nas leis Rouanet e do audiovisual, em 2003	185
	ANEXO D – Empresas incentivadoras, projetos e incentivos – de 2003 a 2006	188

ANEXO E – 20 maiores projetos, incentivadoras, valores, estados 2000-2007 ...	192
ANEXO F – 10 maiores incentivadores em 2000	195
ANEXO G - Pacto internacional sobre direitos econômicos, sociais e culturais. Promulgação. (adotado pela XXI sessão da Assembleia-Geral das Nações Unidas, em 19/12/1966	197

1 INTRODUÇÃO

Em meio à reestruturação de regimes capitalistas no transcorrer do “capitalismo tardio”, ocorreram mudanças nas políticas culturais e desenvolveu-se um processo em que cada vez mais se incorporam lógicas mercantis associadas à “estímulos mediáticos” (DUARTE, 2010, p.7). Esta tese trata da transformação gradativa dos bens culturais em mercadoria, o que vem ocorrendo desde a “indústria cultural”¹, e demonstra como a mercantilização neoliberal da cultura se manifesta também no Brasil. Como o título – Política cultural entre o Estado e o Mercado – sugere, para além de uma abrangência ampla esse tema contempla também uma incursão específica à experiência brasileira entre os anos de 2003 e 2006. Trata-se do período da primeira gestão governamental do presidente Luís Inácio da Silva, o qual se propunha a promover uma cultura mais antropológica² (GIL, 2003, p. 7), indo de encontro ao que seus antecessores promoveram³.

Malgrado os objetivos explícitos do que propunha essa gestão, evidenciou-se a reprodução de distorções inerentes à lógica dinâmica do capital, motivada por interesses econômicos, própria da forma de Estado social-liberal (FARIAS, 2016), “iniciando o ciclo de governos, a partir de 2003 [...], com viés ideológico que regulam a reprodução ampliada do capital” (LAULETTE, 2019, p. 9).

Reflexões acumuladas em minhas décadas de vivências na área cultural foram instigadoras à definição deste objeto de estudo. Enquanto gestor de um equipamento cultural público municipal, experimentei os reflexos de duas gestões federais – a saber, a do governo neoliberal de Fernando Henrique Cardoso e a do governo social-liberal de Luís Inácio da Silva. Tais vivências foram uma das principais responsáveis por me motivar em enveredar por essa temática. Nesse transcurso, decorreram-se experiências, ora exitosas, ora tentativas não bem-

¹ A “indústria cultural” foi um termo cunhado em 1933, em pleno “mundo administrado”, numa época de ascensão do nazismo, o que, “para os autores [n. a. Adorno e Horkheimer], não se trata de mera coincidência: a indústria cultural e totalitarismo são apenas duas versões, respectivamente, ‘liberal’ e autoritária do mesmo movimento histórico que engendrou a fase monopolista, não concorrencial, do capitalismo no seu primeiro movimento de mundialização” (DUARTE, 2010, p.41).

² A linha cultural mais antropológica preconiza “visões de mundo, memórias, relações sociais e simbólicas, saberes e práticas; experiências diferenciadas nos grupos humanos - fundamentos das identidades sociais” (VIANNA, 2006, p. 2). Advoga-se por mais “interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas” (BOTELHO, 2001, p. 74).

³ A Lei de Incentivo à Cultura foi sancionada em 1991 pelo então presidente Fernando Collor, pela qual se instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac). A partir daquele momento, estabelecem-se as diretrizes políticas para a cultura nacional; as quais se verão, pouco mais tarde, em conluio com a gestão neoliberal proposta por Fernando Henrique Cardoso. Tal abordagem é objeto do capítulo 4, no qual trato da política cultural no neoliberalismo.

sucedidas em propiciar provimento cultural para o museu do qual fui Diretor. Os entraves e dificuldades com os quais me deparei no âmbito cultural careciam de respostas mais abrangentes e estruturais que aquelas de cunho meramente administrativo e burocrático; o que me fez buscar na literatura acadêmica reflexões que dessem conta da cultura tal como atualmente se dá, a saber, mediada politicamente pelos ditames do mercado e comercialmente instrumentalizada.

Obstáculos de diversas ordens interferiram a efetivação de projetos culturais, visando, por exemplo, as necessárias melhorias das instalações e do aparelhamento técnico dos equipamentos culturais, assim como do mobiliário expositivo. Enfrentei dificuldades tanto na elaboração como na efetivação para entregar os projetos culturais⁴. Mais ainda, diversos empecilhos refreavam a captação de recursos em ambas as esferas de Governo⁵, mediante mecanismos de captação de recursos junto às entidades que dispõem de institutos culturais criados propriamente para este intuito, como o são exemplos a Caixa Econômica, Petrobrás e Itaú. Por conta desse processo, para além dos entraves burocrático-administrativos, indagações se me surgiram quanto aos fatores mais abrangentes que permeavam tais obstáculos, como os relativos aos mecanismos políticos de provimento cultural e à teia institucional. Estes pareciam de ordem estrutural ao contexto atual do capitalismo; de sorte a não mais serem restritos ao âmbito nacional, mas enraizados numa cadeia de ordem global.

À época em que estive gestor, escrevi minha dissertação de mestrado, na qual me debrucei sobre a temática do provimento cultural para equipamentos museais. Versava-se ali acerca dos limites e possibilidades mediante os mecanismos públicos disponíveis, com ênfase na Lei de Incentivo à Cultura (LIC). Agora, como participante docente do Doutorado Interinstitucional do Programa de Pós-graduação em Políticas Públicas da Universidade Federal do Maranhão, em convênio com Fundação Joaquim Nabuco, ensejara-se concretizar essas reflexões mediante estudo acadêmico de maior amplitude. E sobrevieram questionamentos, tais

⁴ Dificuldades que vão desde a falta de equipe para produção e elaboração de projetos; ao enquadramento do projeto ao caráter estritamente artístico-cultural e interesse público com efeito multiplicador e benefício social às exigências legais pela viabilidade técnica e exequibilidade, detalhamento orçamentário; à falta de oportunidade em obter informação quanto à adequação às leis e aos modelos de editais e na elaboração dos projetos, interpretação, prazo de inscrições. Além da dificuldade de encontrar empresas que queiram patrocinar mediante o mecanismo do Mecenato que viabiliza benefícios fiscais para investidores que apoiarem projetos culturais sob forma de doação ou patrocínio. Empresas e pessoas físicas aproveitam a isenção em até 100% do valor no Imposto de Renda e investem em projetos culturais. Além da isenção fiscal, elas investem também em sua imagem institucional e em sua marca (BRASIL, 2022).

⁵ Em ambos os níveis, as captações, sob o mecanismo de renúncia fiscal, tanto pela lei federal, com recurso advindos do Imposto de Renda -IR, como pela lei estadual, com recursos oriundos da renúncia fiscal do Imposto de Circulação de Mercadoria – ICMS. Tais mecanismos de provimento cultural serão descritos no capítulo 4, seção 4.2.2.

como: devido à inerência do sistema vigente, dificuldades como as distorções do provimento cultural e a própria política cultural, deveriam ser causas, ou melhor seria, tomarmos-las como consequências de processo em que cada vez mais se incorporam lógicas mercantis à cultura?

Dado o contexto neoliberal em que atualmente se insere a cultura, este estudo buscou compreender sua subordinação aos ditames do mercado, através dos quais se transforma em mera mercadoria destinada à fruição das massas⁶. Embora a “indústria cultural” tenha sofrido alterações “desde os seus primórdios, nos primeiros anos do século XX até hoje[...], alguns de seus elementos fundamentais se preservaram” (DUARTE, 2010, p.9), e os propósitos dessa nova indústria perduram até hoje

bem delimitados, a serem atingidos quando possível, simultaneamente: a viabilidade econômica através da lucratividade dos seus produtos e a oferta da possibilidade de adaptação de seus consumidores à nova ordem imposta pela superação do capitalismo liberal na qual o que restavam de pessoalidade nas relações entre o capital e o trabalho havia se extinguido em virtude da formação de conglomerados econômicos que tendencialmente tomavam o lugar das instâncias estatais que anteriormente apenas representavam o poder material, sem se confundir diretamente com ele (DUARTE, 2010, p. 9)

Isso, porquanto, as decisões sobre o que se produz em termos de arte e de cultura ficam nas mãos dos setores de marketing das referidas empresas empreendedoras. De fato, na sua estrutura, delega-se às empresas privadas a definição dos projetos culturais a serem incentivados em evidente fracasso do Estado enquanto regulador social (FARIAS, 2001).

Esse estudo da implantação da LIC baseou-se na pesquisa realizada, mediante a qual se analisou a participação do mercado no provimento cultural. Os dados foram coletados mediante as empresas incentivadoras e projetos contemplado pelo principal instrumento de provimento de cultura, qual seja, o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), do Ministério da Cultura (MinC). Analisou-se as empresas que se dispuseram ao patrocínio de projetos no que tangerem à quantidade e diversidade dos dados com as correlações nos meandros analíticos envolvendo os projetos de naturezas materiais e imateriais⁷; estes últimos, os que promovem maior visibilidade às marcas da empresa.

⁶ Fruição das massas, ou “cultura de massas” é um tipo de entretenimento inicialmente empregado no início da década de 1940 no capítulo do livro *Dialética do Esclarecimento*, denominado “indústria cultural, o esclarecimento como mistificação das massas”. Assumiu a proporção de um fenômeno da “cultura de massas regulada por agências do capitalismo monopolista, organizadas em moldes industriais semelhantes aos ramos tradicionais da economia” (DUARTE, 2010, p. 8).

⁷ Conforme a Constituição de 1988, artigos 215 e 216 (BRASIL, 1988), são considerados como bens materiais ou tangíveis, os bens móveis, como objetos artísticos, vestimentas, obras de arte, ou bens imóveis, como edificações e sítios arqueológicos; como bens imateriais ou intangíveis, podem ser elementos intangíveis como danças, literatura, linguagem, culinária, festas, esportes, entre outros.

Dois suportes embasaram a análise desse objeto de estudo. Primeiramente, defendo que a inserção do mercado na política cultural se manifesta de modo dinâmico em um processo na atualidade transcorrido numa trajetória a partir de pontos de inflexões que nela se sucederam: o do produto artístico, produção em massa e produto fabril. O outro suporte refere-se ao entendimento de que um fenômeno maior pode ser analisado a partir da investigação de um caso específico.

Quanto à trajetória, observa-se como o quadro histórico da política cultural focou em casos específicos, com vistas a estabelecer quais são seus pontos singulares e entender em que medida se podem extrair ferramentas de explicação do conhecimento do processo universal. Esses balizamentos da trajetória evidenciaram como a política cultural se encontra cada vez mais entremeada entre Estado e mercado. Entremeio esse sustentado por dois pontos: a cultura que assumiu conotações diversas no decorrer de uma trajetória, bem como os casos particulares de provimento cultural, transcorridos singularmente, que refletiram o fenômeno geral como ressonância do que ocorre em maior escopo.

Quanto ao fenômeno geral que replica no particular, conforme o tema e subtema desse trabalho – ‘a política cultural entre o Estado e o mercado: a experiência brasileira de 2003 a 2006’ – decorre o silogismo do objeto de estudo, enquadrado hierarquicamente, na universalidade, na particularidade e na singularidade.

Como universalidade, compreende-se a política cultural que permeia entre Estado e mercado e passa a ser afetada por essa relação com a inserção do mercado, num primeiro momento, no período do fordismo e exacerbando-se, num segundo momento, no neoliberalismo. A intervenção do Estado mediando as contradições é uma questão universal, de forma que a relação do Estado com a cultura, e em todas as circunstâncias, no Estado capitalista, nessa relação com cultura, estaria entremeada de contradições, pela “[...] reciprocidade ou a relação orgânica entre o Estado e capital” (FARIAS, 2001 a p, 27).

Como particularidade, tem-se a inserção do mercado na cultura, esse fenômeno da mercantilização da cultura que é inerente no neoliberalismo. A particularidade de a cultura no neoliberalismo obedecer a uma certa configuração de dependência inerente ao regime de forma que a produção nesse campo é a manifestação intrínseca ao capitalismo tardio (JAMESON, 2007; LAVAL, 2020). Nesse contexto, o fato de existir a primazia do mercado vai igualmente afetar a relação que se tem com a produção cultural. Enquanto país subdesenvolvido e em posição periférica, a insistência estratégica no Estado social-liberal transfigura-se numa vertente pós-moderna e neoliberal de Estado. Giddens (2001) refere-se a esse processo como

“terceira via” (GIDDENS, 2001). Nele, relações com o Capital financeiro são mantidas em sintonia com as organizações internacionais; formata-se um “modo estatal global”, portanto (FARIAS, 2013).

Como singularidade, compreende a gestão da política cultural de um governo com propósitos sociais, ao invés alterar essa tendência, cede à lógica produtiva, mantendo o mecanismo que favorece às empresas, cedendo aos ditames do mercado e reproduzindo as distorções nele inerentes à dinâmica do capital, motivado pelo interesse mercantil e marcado pelo utilitarismo. O que foi evidenciado em cima dessa questão, no presente estudo, foram os aspectos da singularidade no Brasil que vieram aparecer na forma como ocorreu o provimento cultural. Evidenciou-se a partir dessa questão os aspectos singulares da forma pela qual o provimento cultural se deu no caso brasileiro. Ao invés de estabelecer mecanismos de preservação e incentivo à cultura, para dispor de recursos e instrumentos criados com a participação da sociedade como um todo, os dados indicam, perfeitamente, como o Estado beneficiou interesses privados ao formular o uso de recursos públicos.

A título de ilustração de hierarquização nesse sentido, do geral para o particular, pode-se exemplificar com medidas vinculantes tomadas por organizações internacionais e que vieram a ser aplicadas em cada país. Como combate às distorções decorrentes do capitalismo, inclusive na área cultural, foi efetivado um documento internacional envolvendo as nações membros com o Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, de 1966⁸. Particularmente, no Brasil, endossando tal documento por decreto⁹ nº 591, de 6 de julho de 1992, de modo que fosse executado e “cumprido tão inteiramente como nele se contém” (BRASIL,1990)¹⁰.

Igualmente demonstrado no estudo, mediante o mecanismo de renúncia fiscal da LIC, entregou-se ao setor privado a definição e gastos para o provimento cultura; de forma que, na experiência social liberal brasileira, o Estado abdicou do seu papel de ser decisivo na promoção da cultura e entregou ao mercado, o que mais parece ser uma forma de privatização na própria produção cultural. De fato, muito antes que a própria promoção de cultura, os dados tornam

⁸ O Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, Adotada pela Resolução n.2.200-A (XXI) da Assembleia Geral das Nações Unidas, em 16 de dezembro de 1966 teve o objetivo de tornar juridicamente vinculantes os dispositivos da Declaração Internacional dos Direitos Humanos, determinando a responsabilização internacional dos Estados-parte pela violação dos direitos enumerados.

⁹ Congresso Nacional aprovou o texto do referido diploma internacional por meio do Decreto Legislativo nº 226, de 12 de dezembro de 1991, considerando a Carta de Adesão ao Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais e foi ratificada e depositada em 24 de janeiro de 1992, de forma que seja executado e cumprido tão inteiramente como nele se contém.

¹⁰ ver Anexo G.

possíveis sustentar a tese de certo privilégio ao interesse privado por parte do Estado; já mesmo a partir do primeiro governo Lula.

O governo Lula, portanto, ao promover primazia de mercado, consolidou seu papel como Estado na mediação da resolução das contradições no regime capitalista, ao qual cedeu aos ditames do Capital (FARIAS, 2013). Dessa forma, manifestou-se como um governo social-liberal, distante de promover a cultura de caráter mais antropológico¹¹ – e mais distante ainda da política cultural no Estado de Bem Social, tal como implantado nos países nórdicos.

O estudo, portanto, focou a política cultural na sua relação entre Estado e mercado, procurando-se fazer reflexões sobre como ela passou a ser afetada pelo mecanismo de provimento cultural que é o dispositivo possibilitado pela LIC. Estudando singularmente o fragmento desse fenômeno, tomou-se como inferência empírica a experiência brasileira, analisando a inserção do mercado especificamente na cultura. Isso porque, na parte operacional da implantação da política oficial, observa-se que, mediante o mecanismo burocrático da LIC, possibilita-se o comprometimento com o mercado pela intenção mercadológica. Fato esse que viria a ser elucidado mediante análise dos produtos desse processo, quais sejam, os projetos culturais.

Nessa linha, entendeu-se que, ao tratar da política cultural do Brasil, procedendo a análise dos projetos culturais apresentados, submetidos e aprovados via LIC, e incentivados pelo mercado, esses espelharam a inerente imbricação com o capitalismo tardio. Esse trabalho enquadrou-se nos balizamentos acima mencionados, apresentando um aspecto geral e outro singular, com uma incursão específica, levantando as consequências decorrentes da política nacional.

Assim exposto, surgiram questionamentos ao focar como objeto de pesquisa esse principal mecanismo de provimento cultural – a LIC. De início, questionou-se se esse instrumento estabelece uma ligação estreita com o mercado; e mais, uma inerente dependência entre cultura e mercado, de modo que os projetos culturais venham refletir tal interligação¹².

¹¹ O projeto do Ministro Gilberto Gil de implantação da cultura, propõe se voltar mais ao do sentido antropológico, entendido pela “interação social dos indivíduos que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas” (BOTELHO, 2001, p. 74). Além do que, agora, deveria ser pensada e executada pelo próprio Ministério da Cultura, e não mais como em gestões anteriores, por comunicólogos e marketeiros, que estavam voltados para atender aos interesses particulares de suas empresas (GIL, 2003, p. 7).

¹² No Gráfico 6 - Comparativo valores empenhados pelo Fundo Nacional de Cultura e movimentados pelo Incentivo fiscal, valores corrigidos pelo IPCA (1995-2016) ilustra como os valores do incentivo fiscal são bem mais significativos dos daqueles valores advindos do apoio direto do governo, do Fundo Nacional de Cultura

Outras questões apareceram sobre o objeto a ser pesquisado, emergindo como pressuposto da pesquisa: como chegar ao entendimento de que, estudando o caso singular do mecanismo de provimento cultural da LIC, pode-se levar às conclusões relativas ao fenômeno geral de inserção do mercado na política cultural? Ou seja, qual fundamento explica o fenômeno maior a partir do caso brasileiro, entendendo a LIC enquanto representante significativa da política cultural nacional? Pela movimentação dos projetos culturais e pelo aporte financeiro, a LIC é o principal mecanismo de provimento cultural no Brasil, criado pela Lei Rouanet, e que na sua estrutura, envolve a contrapartida do mercado e do Estado nos projetos culturais. Ademais, como esses projetos estão na ponta dessas políticas, podem sugerir inferências na lógica mercadológica desse mecanismo.

Por possibilitar interferência da iniciativa privada sobre projetos culturais, e ao analisar o volume de recursos veiculados pelo mecanismo da LIC, o qual se firmou como mais significativo provimento para o setor cultural, justifica-se toma-la como objeto de pesquisa da política cultural entre o Estado e o mercado, tal como se propõe esse trabalho. Os valores do incentivo fiscal da LIC são bem mais significativos que os valores advindos do apoio direto do governo, mediante o Fundo Nacional de Cultura (FNC). Tal desequilíbrio expressa a prevalência do incentivo fiscal no país (RUBIM, 2017).

Ao estudar um mecanismo pontual de provimento cultural, elucidou-se um fenômeno abrangente e que possibilita uma reflexão sobre o fenômeno, numa experiência historicamente determinada em que se envolve o geral e o específico. Específico por constituir uma experiência brasileira; geral, por este estar inserido no contexto maior do regime neoliberal. É o que se espera de pesquisa de natureza empírica nos projetos culturais, promovidos pela LIC, enquadrados na lógica do capitalismo tardio, no pós-modernismo, objeto da segunda dimensão deste trabalho, tratado especificamente no capítulo 6.

Outra análise da política cultural recaiu de forma comparativa, agora, entre momentos sucessíveis da trajetória em que o fenômeno se manifesta de formas diferentes. Dessa forma, destacaram-se como arcabouço desse estudo dois aspectos reflexivos – o de uma amplitude de abordagem e o de uma abrangência temporal.

Quanto ao aspecto temporal, declinando-se na trajetória das políticas culturais, ocorreram alterações em dois momentos significativos, de modo a se observar uma crescente

(FNC). Na Tabela 1, mostra-se que os valores do Mecenato superiores a 2 milhões, nos anos entre 2004 a 2006, ultrapassaram os valores MinC o dobro.

exacerbação da inserção do mercado na política cultural, quais sejam: o do início do surgimento da “indústria cultural”, fato que ocorreu logo após a segunda guerra, e o que se sucedeu nas últimas décadas do século passado. Trata-se de uma reflexão sobre o fenômeno cultural entrelaçado em dois momentos, os quais se enquadram em duas formas de Estados: o do Estado de Bem-Estar Social e, posteriormente, do neoliberalismo. Aquele, situa-se na modernidade; este, no pós-modernidade. Ou seja, tanto na primeira metade do século XX, conhecido com o início da “indústria cultural”, quanto no período mais atual, iniciado no final do século. Como foco de uma pesquisa empírica, essa foi efetuada coletando dados relativos aos projetos contemplados pela LIC, concebida no segundo momento, o período do contexto do neoliberalismo.

Notadamente, sendo esse mais que um regime econômico, apresenta-se com novas formas dinâmicas entre o Estado e o mercado, com um programa normativo adentrando em todas as áreas sociais, destacadamente, a cultural. Portanto, aqui cabe a consideração de Dardot e Laval, ao preferir falar em “‘sociedade neoliberal’, e não de ‘política neoliberal’ ou ‘economia neoliberal’” pois, “em vez de um modo econômico de produção cujo desenvolvimento é comandado por uma lógica que age de uma ‘lei natural’ implacável, o capitalismo é uma ‘complexo econômico-jurídico’ que admite uma multiplicidade de figuras singulares” (2016, p.26).

Espera-se, com isso, ter contribuído para o resgate do debate teórico-metodológico contemporâneo do referido fenômeno, tratando-se de elucidar as relações que se tecem nesse novo contexto do neoliberalismo, no qual se evidencia a primazia do mercado sobre o Estado, no campo da cultura. Esta tese demonstrou que a mercantilização da cultura variou no tempo e no espaço, evoluindo no primeiro momento, de uma primazia da intervenção do Estado, para no segundo momento, no contexto do neoliberalismo, ocorrer a primazia do mercado sobre o Estado, repercutindo como reprodução do fenômeno no caso brasileiro. Fato evidenciado desde a primeira gestão governamental Lula, entre 2003 e 2006, observando as consequências no provimento cultural, mediante LIC, incorreram em distorções privilegiando os interesses do marketing das empresas privadas, como intervenções neoliberais.

Conforme os objetivos, as evidências empíricas elucidaram que a política cultural foi afetada pela relação entre o Estado e o mercado, variando no tempo e no espaço, transcorrendo por fases distintas, evoluindo no primeiro momento, no modernismo, de uma primazia da intervenção do Estado, para, em um segundo momento, no contexto do capitalismo tardio, no neoliberalismo, ocorrer a primazia da inserção do mercado no provimento cultural. Dessa

forma, o fenômeno da política cultural aparece replicado como reprodução do capitalismo no caso singular brasileiro.

Assim, a lógica que perpassa no cenário internacional e sua repercussão como singularidade no Brasil, foi evidenciada, nessa tese, ao discorrer sobre a política cultural, mediante inferências empíricas na pesquisa realizada na LIC. Ressalta-se que a pesquisa se realizou sobre os projetos culturais articulados ao mecanismo LIC, instalados no País a partir da década de 1990 e subvencionados pela fonte oficial do Programa Nacional de Cultura (Pronac), mediante a modalidade mecenato¹³.

Esse trabalho, conforme se perseguiram os objetivos específicos: a) analisou a política cultural afetada pela relação entre o Estado e o mercado, nos contextos do modernismo e do neoliberalismo, identificando, nessa evolução, os protagonistas em cada um dos momentos; b) analisou o fenômeno replicado no Brasil, identificando, igualmente, os protagonistas em cada um dos dois momentos; c) resgatou o debate teórico-histórico sobre a política cultural no contexto do neoliberalismo e sua expressão no Brasil, analisando uma gestão governamental com propósitos social democrata; d) mapeou os projetos culturais desenvolvidos no Brasil, no contexto da LIC, particularmente os aprovados pelo Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC), mediante modalidade do mecenato, no período 2003-2006; e) identificou as distorções que se verificaram no contexto da LIC, privilegiando o marketing cultural das grandes empresas privadas; f) identificou-se a natureza das empresas incentivadoras e dos projetos contemplados pela LIC, assim como as consequências das medidas desenvolvidas sobre o processo de gestão pública.

Na relação dinâmica entre Estado e mercado, mostrou-se como essa política cultural foi afetada por esse fenômeno da inserção do mercado no provimento cultural. Em um primeiro momento, ela se caracteriza pela produção e consumo de massa, na época do fordismo, em que emerge a “indústria cultural”, configuração que foi amplamente estudada pela Escola de Frankfurt. No segundo momento, nas décadas finais do século XX, essa relação evoluiu de modo exacerbado com a inserção do mercado sobre os rumos da produção cultural na pós-modernidade no regime de capitalismo tardio, adentrando destacadamente, na linha do entendimento da existência de uma inerente dependência entre cultura e neoliberalismo.

Ainda, como procedimento metodológico, apresentou-se os modelos como as duas alternativas associadas a cada um dos protagonistas do provimento cultural – quais sejam, o

¹³ Mecenato é uma das três modalidades de financiamento da LIC, segundo o Pronac.

Estado e o mercado –, diferentes segundo a orientação do fluxo do provimento cultural. Ao iniciar os resultados do estudo das políticas culturais, os modelos obtidos foram cotejados com modelos de provedores culturais segundo direcionamento do fluxo de provimento cultural associado à gestão cultural – como nos exemplos francês e americano (BOTELHO, 1997).

Os investimentos federais para o provimento cultural nos Estados Unidos e na França ocorrem segundo modelos com pouca ou forte intervenção estatal, respectivamente. Costa (2021) afirma que estes se polarizam em dois sentidos: ora o fluxo parte do Estado, ora o fluxo parte da iniciativa privada. Esses modelos servem de balizadores para o presente estudo, como categorias de análise, considerando que, no decorrer do século XX, nos dois momentos da abordagem desse estudo – no Estado de Bem-Estar social e no neoliberalismo – apresentam fluxos opostos.

Quanto à linha americana, a presença do Estado na gestão cultural não se faz de modo tão significativo. Evidencia-se em contrapartida certa ingerência da comunidade e da sociedade organizada, destacadamente, do setor da iniciativa privada¹⁴. Enquanto que, na linha francesa, o Estado ocupa um papel fundamental na gestão dos projetos culturais¹⁵. No modelo americano, as empresas privadas disponibilizam verbas de propaganda com um marketing agressivo para visibilidade de suas imagens para projetos culturais, a exemplos da manutenção de museus, orquestras e intervêm na conservação do patrimônio; no francês, ao contrário, há uma tradição da ingerência do poder público no provimento dos bens culturais.

Nos Estados Unidos, o engajamento privado para com atividades culturais ocupa um grande espaço, para os quais se destinam significativos recursos. Contrasta-se a ele o que ocorre na Alemanha, onde a contribuição com fundos caritativos ou de doação filantrópica – ou seja, fora o financiamento público – corresponde a um alto valor. Em 1994, nos Estados Unidos, foram destinados um total de 129,9 milhões; na Alemanha, o dinheiro privado correspondente para essas atividades, variaram entre 4 a 10 milhões de marcos.

O financiamento cultural com fundos privados para artes e cultura ocupa o 5º lugar, com uma contribuição de 9,7 milhões. Para a Alemanha, o financiamento cultural privado foi de 310

¹⁴Nos Estados Unidos, os programas de cunho culturais desenvolvidos organizações, como o *National Endowment for the Humanities* e a *Corporation for Public Broadcasting*, cuja soma dos investimentos muito ultrapassa a soma do Fundo Nacional para as Artes e, portanto, não pode ser desconsiderada (COSTA, 2021).

¹⁵Na França, os investimentos em programas de cunho cultural são expressivos, chegando a responder, juntos, por 45% do investimento total em 2010. Segundo dados dos “documentos de *Effort financier de L’État dans le domaine culturel*, [estes] englobam não apenas o orçamento do Ministério da Cultura e Comunicação, mas também o orçamento destinado à missão cultural nos demais ministérios, tais como o Ministério da Educação Nacional e o Ministério de Relações Exteriores” (COSTA, 2021).

milhões de marcos, dos quais, 190 milhões, são provenientes de pessoas privadas e 120 milhões, provenientes de empresas. Em comparação com os Estados Unidos, evidencia-se a diferença das fontes privadas no engajamento privado dos meios comuns de financiamento cultural privado para fins culturais. Enquanto nos Estados Unidos há uma prática de participação do setor privado no financiamento para cultura, na Alemanha a contribuição no setor privado é pífia, predominando mais o financiamento com recursos públicos.

O conceito de direcionamento das demandas do tipo *demand driven*, em contraposição ao do tipo *supply driven*, vem atrelado à mudança de paradigma do setor público (KRAAN; GRINTEN, 2004), em que se enfatiza a necessidade de promoção do provimento dos serviços públicos de forma que se introjete responsabilidade aos usuários. Ou seja, os beneficiários dos programas passam de simples receptores para atores ativos no processo em que eles serão também protagonistas. Para isso, devem partir deles a demanda pelas necessidades; compreendendo diversos setores tais como cultura, assistência de saúde, educação, suprimento d'água (BIRNER; ANDERSON, 2007).

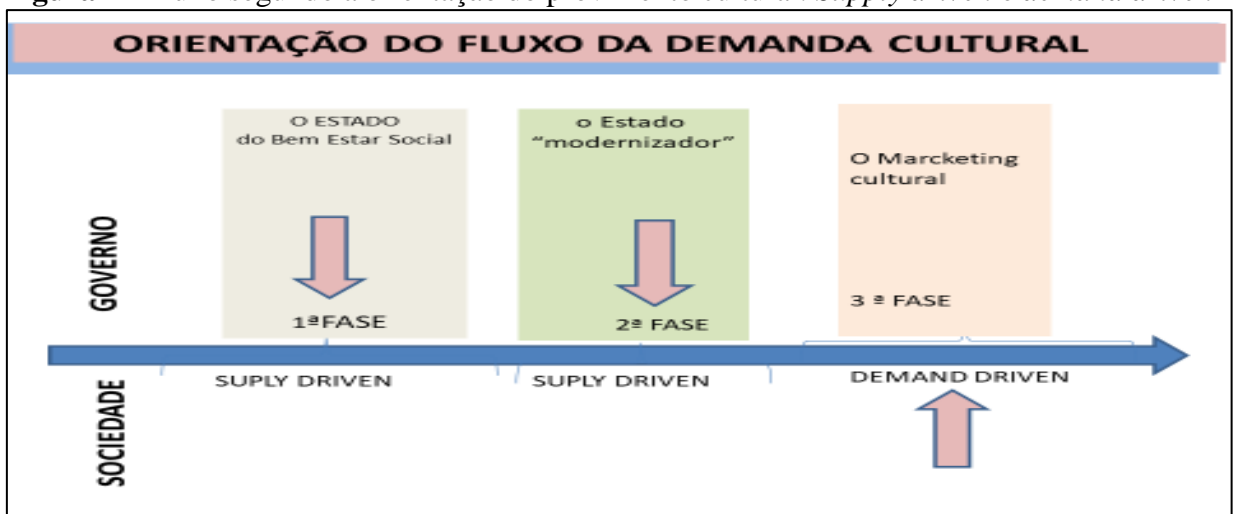
De usuários, eles passam ainda para atores coparticipantes dos projetos a eles destinados. No contexto do capitalismo tardio, a participação passa a acontecer com ingerência do mercado cada vez mais acentuada; em contraposição com o recolhimento do Estado, repercutindo, desse modo, na mudança do fluxo de provimento na área da cultura (BOTELHO, 2001). A partir do governo Collor, observou-se uma gradativa inversão desse sentido de suprir os bens e serviços de forma mais visível. Isto se deveu à ingerência do setor privado junto às políticas de provisão na área cultural concomitante à retirada de cena do poder público. Começaram a surgir os institutos culturais privados do setor financeiro. Exemplos destes os do Banco do Brasil, do Itaú, do Bradesco, do Real, do Santander, bem como os programas culturais de grandes empresas, como os da Petrobrás, da TIM, da Chesf, da Odebrecht (RUBIM, 2007).

Para Rubim (2007), a forte atuação no setor cultural exigia dessas empresas cada vez mais um aparelhamento na máquina administrativa para atender à demanda de projetos culturais, a exemplo da criação de um departamento de *marketing* cultural. Animava a esse movimento a produção mais eficaz da modalidade de propaganda empresarial. O sistema de parcerias acentuou-se com a criação das leis de incentivos à cultura e a inserção das grandes empresas, potentes incentivadoras de projetos culturais.

O papel do Estado nas políticas culturais começa, dessa maneira, a se reverter quanto à direção do encaminhamento dos projetos culturais, a respeito das demandas desses projetos. Segundo Kraan e Grinten (2004), quando antes a gestão cultural era direcionada no sentido de

o Estado prover a cultura – *supply driven* – agora se reverte, no sentido de que esse provimento ocorre a partir demanda – *demand driven*. Ou seja, o sentido de direcionamento do fluxo do provimento cultural, inicialmente governo-sociedade, invertia-se. É nesse último modelo em que se espera maior capilaridade e cobertura no território, devido à desburocratização, melhoria na qualidade dos projetos pelo aumento da competição entre agentes implementadores e maior participação da sociedade civil nas ações de intervenção.

Figura 1 - Fluxo segundo a orientação do provimento cultural: *Supply driven* e *demand driven*



Fonte: Elaboração do autor, baseado em Kraan e Grinten (2004) e em Fonseca (2005), Sant’Anna (2002).

O papel que o Estado desempenha nas políticas culturais é operacionalizado conforme a direção do encaminhamento projetos culturais, próprios de intervenção: quando o suprimento das demandas desses projetos parte do próprio governo ou da sociedade. Dessa forma, observam-se os dois direcionamentos: o sentido de o Estado prover a cultura, *supply driven*, e o sentido a partir demanda, *demand driven*. No segundo modelo, o Estado começa a operar como mercado; instaurando-se no setor público o que era reservado ao setor privado. Para isso, do âmbito privado devem partir a demanda das suas necessidades, compreendendo diversos setores tais como cultura, assistência de saúde, educação, suprimento d’água (BIRNER; ANDERSON, 2007, p.10).

Tendo apresentado os devidos embasamentos teóricos e os modelos de direcionamento de provimento cultural, passa-se ao processo metodológico da pesquisa relativa às políticas culturais no Brasil, analisando o provimento cultural inserido no contexto do neoliberalismo. Trata-se de apresentar a natureza da pesquisa, as fontes, a coleta e os tratamentos dos dados.

Como procedimentos metodológicos, a pesquisa investigou, como assinalado, os projetos culturais contemplados pelo mecanismo da Lei de Fomento à Cultura e já contemplados pelas empresas incentivadoras, ou seja, subvencionados pela fonte oficial de recursos de provimento da cultura – o do Programa Nacional de Cultura (Pronac). Ressalta-se que esse mecanismo se instalou a partir da década de 1990, na era do *marketing* cultural, portanto, no contexto do neoliberalismo, pelo que veio subsidiar elementos para análise sobre as novas relações Estado e mercado, segundo as diretrizes desse regime. Como fonte de dados obtidos, foram coletados a partir de duas instâncias: os dados secundários dos projetos culturais da LIC, na modalidade mecenato, e os colhidos diretamente daqueles envolvidos com os projetos culturais, mediante contatos nos encontros, em eventos pertinentes à área da cultura.

Os dados coletados sobre projetos contemplados e incentivados pelas empresas incentivadoras foram analisados, destacando-se projetos com características de entretenimentos¹⁶. As empresas incentivadoras foram organizadas quanto à sua natureza – se públicas ou privadas. Destaca-se a investigação sobre esses projetos de tipo entretenimento porquanto, justamente, são esses que veiculam maior visibilidade da marca da empresa incentivadora; relegando projetos de outra ordem, tais como os de intervenção do patrimônio cultural material ou imaterial, que não proporcionam a mesma visibilidade desejada da marca da empresa incentivadora¹⁷.

Quanto à pesquisa, o recorte temporal da experiência brasileira compreendeu o período entre 2003 a 2006, correspondente ao período do primeiro governo Lula, no qual se renunciava a adoção¹⁸ da forma de Estado social-liberal (FARIAS, 2018). Tal definição justifica-se considerando o compromisso inicial de governo com a socialdemocracia; contudo, também certa tendência desta ordem acabar por se estabelecer politicamente na área cultural no primeiro mandato do petista, no qual se modificou a concepção das políticas públicas de cultura em prol

¹⁶ Uma linha tênue distingue ‘cultura’ e ‘entretenimento’ pela limitação dos propósitos que a esse se impõe: o objetivo no entretenimento é diversão, de promover prazer sem que, contudo, haja referenciais culturais concretas (LHOSA, 2013). Sem essa distinção, a cultura está cada vez mais imersa na chamada “indústria cultural”, posicionamento questionável de como a arte se submeteu à condição de mercadoria (COSTA, 2021).

¹⁷ Distinguem-se os bens patrimoniais, seja de natureza material ou não, aqueles que foram efetivamente tombados por alguma esfera pública – federal, estadual ou municipal. Na esfera federal, os tombamentos são inscritos em um dos quatro livros de Tombo do Iphan, a saber: livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico – onde são inscritos os bens culturais em função do valor arqueológico; livro do Tombo Histórico – no qual se inscrevem os bens culturais em função do valor histórico, formado pelo conjunto dos bens móveis e imóveis; livro do Tombo das Belas Artes – no qual se reúnem as inscrições dos bens culturais em função do valor artístico; livro do Tombo das Artes Aplicadas – onde são inscritos os bens culturais em função do valor artístico, associado à função utilitária (IPHAN, 2022).

¹⁸ Na Carta ao povo brasileiro, documento da campanha 2002 do candidato à presidência da república, Luís Inácio Lula da Silva, já dava sinais de ceder ao Capital como indicador da adoção de políticas em prol do capital financeiro (SINGER, 2019).

de uma visão antropológica e mais ampla de cultura. A noção de cultura no sentido antropológico enfatiza as “visões de mundo, memórias, relações sociais e simbólicas, saberes e práticas; experiências diferenciadas nos grupos humanos – fundamentos das identidades sociais” (VIANNA, 2006, p. 2).

A coleta de dados dos projetos culturais contemplados pela LIC abrangeu uma série de 2002 a 2008 – extrapolando, portanto, alguns anos antes e depois do referido período de gestão do primeiro governo Lula, como referências comparativas. Os dados foram coletados em fontes secundárias dos projetos culturais do Programa Nacional de Cultura (Pronac), compreendendo mais de 15.000 projetos, ou seja, todo o universo, considerando os 4 anos de gestão. Foram analisadas as tipologias quanto à natureza desses projetos de natureza material ou imaterial, associada às empresas incentivadoras desses projetos, e quanto à natureza pública ou privada, financeira ou não.

Para a análise desses dados, como justificado no trecho introdutório desse trabalho, o estudo abrangeu um maior contexto socioeconômico da política cultural. Dessa forma, a abordagem recaiu no período compreendido desde o início da “indústria cultural”, no período em que se predominava o regime do Estado de Bem-Estar Social, na Europa ocidental, nas primeiras décadas do século XX, até a década de 1990, com a instalação do neoliberalismo. No entanto, por conta das referências comparativas, houve menções aos períodos antecedentes, justificada pela elucidação do objeto de estudo, tanto na parte teórica quanto às alusões das experiências pontuais não caracterizadas como de política cultural. Ou seja, desde o momento em que se caracteriza, como de fato, o início da política pública de provimento cultural¹⁹, ao período da instalação do neoliberalismo, com a maior inserção do mercado na cultura.

Assim, com o entendimento do fenômeno da política cultural dentro de uma panorâmica temporal mais abrangente, possibilita-se a elucidação das peculiaridades do fenômeno dessa década, quando o Estado adotava uma outra configuração de regime. Desse modo, esse período subsidia a análise teórica do quadro da trajetória das políticas públicas de provimento cultural; frisa-se o enfoque duplo – o da modernidade, de regime *Welfare State* nos países desenvolvidos,

¹⁹ Consideram-se como políticas culturais ações sistemáticas determinadas com metas e atores definidos (CALABRE, 2005), o que passou a ocorrer na primeira metade do século passado com experiências na Espanha, Inglaterra e, destacadamente, na França, com a criação do Ministério de Assuntos Culturais (FERNÁNDEZ, 2007a). Esse conceito de política cultural será abordado na delimitação do objeto em que se conceituam algumas categorias, próprias do objeto de estudo e, nos antecedentes, na trajetória das políticas culturais no Brasil.

em que se deu o advento da “indústria cultural”, e o do momento pós-modernidade²⁰, período em que se introduziu o sistema neoliberal.

Feita a ressalva do escopo da pesquisa de contemplar, sobretudo, o segundo período, justamente em que ocorreu a criação da lei de incentivo à cultura, passa-se às questões que nortearam a pesquisa: questões relativas às concentrações entre regiões e às naturezas dos projetos incentivados, que possibilitaram reflexões quanto à inferência das empresas privadas da definição dos projetos. A primeira questão aborda como o programa de provimento cultural estaria promovendo resultados de projetos culturais distribuídos de forma equitativamente entre as regiões. Neste contexto, tal distribuição vem atender ao preconizado na Constituição, no Capítulo II²¹, “Das Finanças Públicas” que toda iniciativa de provimento da União deve obedecer ao critério da proporcionalidade populacional por Região (BRASIL, 1988).

Outra questão relativa à tipologia dos projetos culturais reporta-se entre os projetos culturais relativos aos de natureza material e imaterial, em que se promovem resultados de forma equitativa. Entre os projetos culturais relativos aos de natureza material e imaterial destacam os de bens patrimoniais, que por serem tombados, encontram-se salvaguardados pelo Estado. Sobre tipos de entretenimento, Adorno (1963) os enquadra numa nova situação que já no período de pós-segunda-guerra calhou-se chamar “indústria cultural”, em que se engessavam produto cultural como objeto de consumo de massa.

Tomando como ilustração o Quadro 1 – Plano anual de atividades 2003 – projetos por incentivadoras e Estados, nele estão contemplados apenas o início de uma das páginas das informações disponibilizadas, elencando os projetos com valores captados superiores a dois milhões de reais e por ordem decrescentes, por valor captado no referido ano. Esclarece-se que essas duas dezenas de projetos foram definidas em detrimento dos demais pelo significativo valor percentual, para as conclusões relativas às distorções das definições dos projetos culturais pelas empresas incentivadoras.

As colunas das tabelas apresentam as seguintes informações, da esquerda para direita: a empresa incentivadora; o número do Projeto registrado no Pronac; o nome do Projeto, conforme apresentado pelo proponente produtor cultural; o Estado da federação da origem do Projeto; valor incentivado. As duas colunas subsequentes acrescentadas nessa análise correspondem à

²⁰ Por modernidade e pós-modernidade, entendem-se como os períodos sucessivos transcorridos no século XX, tendo como limiar a década de 1970, o que difere de modernismo e pós-modernismo, conceitos que são objetos de definição no capítulo 2.

²¹ Ver ANEXO B.

tipologia dos projetos (de natureza material ou imaterial) e se a empresa incentivadora é uma instituição bancária.

Quadro 1 - Plano anual de atividades 2003 – projetos por incentivadoras e Estados.

	A	B	C	D	E	F	G	H
1	Incentivador	Nº Projeto	Nome do Projeto	UF do	VI. Incentivo R\$		mate	banco
2	Banco Itaú S.A	024387	Plano Anual de Atividades 2003	SP	4.993.983,60		0	1
3	Petróleo Brasileiro S. A -	026677	Orquestra Sinfônica Petrobrás Pró Música-Temporada	RJ	4.969.868,25		0	
4	Banco do Brasil S.A	024488	Plano Anual de Atividades do Centro Cultural Banco d	RJ	4.307.941,01		0	1
5	Petróleo Brasileiro S. A -	024931	Patrocínio Grupo Corpo/2003	MG	3.842.000,00		0	
6	Petróleo Brasileiro S. A -	034023	Patrocínio Grupo Corpo 2004	MG	3.533.376,30		0	
7	Banco Itaú BBA S.A	024387	Plano Anual de Atividades 2003	SP	3.329.322,40		0	1
8	Cia. Itauleasing de Arrec	024387	Plano Anual de Atividades 2003	SP	3.329.322,40		0	
9	Gerdau S.A	013373	Museu Iberê Camargo	RS	3.230.000,00		0	
10	Petróleo Brasileiro S. A -	996496	RB 762	RJ	3.200.000,00		0	
11	Banco ABN AMRO REAL	035944	Museu de Congonhas: Centro de Referência do Barro	DF	3.000.000,00		1	1
12	Petróleo Brasileiro S. A -	003295	Projeto de Restauração do Conjunto Arquitetônico do	RJ	2.848.756,42		1	
13	Companhia Vale do Rio D	031755	Restauração do Palacete Pinho	PA	2.786.718,00		1	
14	Companhia Brasileira de	033770	Skol Hip Rock	RJ	2.696.305,71		0	
15	Petrobrás Distribuidora S	032130	Festival do Rio 2003	RJ	2.400.000,00		0	
16	Petrobrás Distribuidora S	026671	Companhia de Dança Deborah Colker - 2003	RJ	2.328.717,68		0	
17	Banco Boavista Interatlân	003227	TUCA - Reforma e Restauo.	SP	2.009.458,71		1	1
18	Empresa Brasileira de Co	012319	Estação da Língua Portuguesa	RJ	2.000.000,00		0	
19	Petróleo Brasileiro S. A -	012319	Estação da Língua Portuguesa	RJ	2.000.000,00		1	
20	Petróleo Brasileiro S. A -	030786	Reforma e Restauo do Antigo Prédio do Palace Hotel	SP	1.979.656,00		0	
21	Banco do Brasil S.A	024489	Plano Anual de Atividades do Centro Cultural Banco d	RJ	1.915.959,53		0	1
22	Companhia Brasileira de	030179	Skol Beats 2003	RJ	1.902.671,07		0	

Fonte: Elaboração pelo autor, adaptado do relatório do MinC.

Em sequência, tais análises dos projetos foram submetidas ao cruzamento de dados com as empresas incentivadoras, assim classificadas entre: públicas e privadas; entidades financeiras ou não. Essas, justamente, as que selecionaram os projetos aprovados pelo CNIC. Quanto aos projetos, pelos motivos expostos, a análise focou os de entretenimento, o que se pode verificar no Quadro, acima. Conforme demarcados com cores diferentes, nele estão discriminados, segundo a tipologia de empresas incentivadoras, a tipologia dos projetos, o que foram contabilizados com cruzamento de dados, a partir de codificação indicados nas colunas “G” e “H”, cujas análises constam no capítulo 5.

Além da fonte de dados desses projetos culturais do Pronac, este trabalho foi documentado com informações a partir de depoimentos de profissionais de alguma forma envolvidos com a área de política pública cultural. Entre eles, destacam-se os envolvidos na área de gestão de espaços culturais; de arte-educação; de curadoria; de produção cultural; de galeria; de ONGs; de instituições culturais; acadêmica. Alguns desses depoimentos aconteceram quando da ocasião de eventos em âmbito nacional e internacional, e que contribuíram para os questionamentos acima referidos. Dentre esses, destaco aqueles nos quais estive diretamente envolvido com apresentação de trabalhos: o III Encontro do Comitê de

Educação para América Latina e Caribe, III CECA, (agosto de 2004); o IV Encontro do Comitê de Educação para América Latina e Caribe, IV CECA, (agosto de 2005); o Fórum Nacional de Museus, onde aconteceu o lançamento do Sistema Brasileiro de Museus, em Salvador (dezembro de 2004); o Seminário Pontes de Culturas – Escolas em Movimento, no Rio de Janeiro (março de 2005), além dos encontros mensais, do Fórum de Museu de Pernambuco. Esses encontros, como fonte permanente de levantamento de questões, em muito contribuíram para trazer reflexões temáticas afeitas a este trabalho.

As informações colhidas junto a esses profissionais da área deram-se mediante diversas abordagens, seja por entrevistas formais, seja por depoimentos livres. Através delas, tiveram oportunidade de manifestarem-se sobre os mais diversos aspectos concernentes à política cultural: estrutura institucional; burocracia no processo de captação de recursos do Pronac; mecanismos de provimento cultural mediante aportes advindo de renúncia fiscal; distribuição regional dos recursos; elaboração de projetos culturais. As contribuições que provieram das mais variadas fontes, ao tempo em que elucidaram alguns pontos, provocaram, por sua vez um leque de questionamentos acerca do objeto de estudo, a saber, a distribuição dos bens e serviços culturais mediante mecanismos institucionais de forma equitativa relativa à natureza dos projetos e equitativa entre regiões.

No decorrer do trabalho, tais informações passaram a influir, de alguma forma, também na metodologia, ora sedimentando, ora, redirecionando-a; de forma que novos dados foram incorporados ao trabalho em decorrência do seguimento investigatório, a exemplo dos relativos à apresentação de projetos culturais pelos proponentes das diversas regiões. Ou seja, além das coletas previstas de dados mediante provimento de recursos por parte do setor público, surgiram outros advindos das instituições beneficiárias, principalmente de espaços culturais.

Para perseguir os objetivos da pesquisa, foram levantadas informações quanto às tendências sobre os projetos contemplados de natureza material e imaterial; quanto às tendências sobre concentração espacial das atividades de intervenção; quanto às tendências sobre tendências da atuação das empresas de acordo com a natureza, pública ou privada; quanto às tendências sobre as tendências sobre a atuação das empresas segundo a tipologia, financeira ou não; quanto às tendência da atuação das empresas de acordo com a tipologia, com ou sem fins lucrativos.

Para a sequência da pesquisa, foi fundamental o entendimento de que, no Pronac, o Ministério da Cultura concentrou sua política no incentivo à captação de recursos no mercado e na promoção das iniciativas ligadas ao chamado marketing cultural (ARRUDA, 2003). O

Pronac é composto de duas modalidades operativas: o Mecenato e o Fundo Nacional de Cultura (FNC). A Lei de Fomento e Incentivo à Cultura (LIC), comumente conhecida como Lei Rouanet, constitui-se como mecanismo principal do Mecenato.

Na Tabela 3 - Gastos Diretos do Governo Federal, pode-se observar que os valores correspondem a uma parcela insignificante em comparação com aqueles recursos oriundos do Mecenato. Os dados relativos à consolidação dos investimentos em cultura revelam que o Pronac, no seu mecanismo de provimento de incentivo à cultura – conhecida como a Lei Rouanet - foi o suporte do financiamento, uma vez que respondeu pelo maior volume dos investimentos, estando muito além dos recursos provenientes do orçamento.

Tabela 1 - Gastos diretos repassados MinC para o Iphan em comparação com o orçamento do governo federal de 2004 a 2008

ANO	IPHAN	MINC	MECENATO	GOVERNO FEDERAL
2004	102.175.911,6	266.114.189,71	477.684.632,51	732.430.151.665,43
2005	107.180.312,67	324.058.719,37	719.643.242,11	890.544.947.226,17
2006	153.535.751,00	407.523.430,84	833.877.587,46	937.826.907.236,56
2007	174.387.515,81	470.183.649,87	958.412.210,28	938.780.222.770,44
2008	206.895.641,83	407.523.430,84	-	937.826.907.236,56

Fonte: Elaboração pelo autor baseado nos dados do MinC.

O comportamento dos projetos culturais e das empresas incentivadoras foram objetos de investigação na pesquisa, mediante levantamento de dados. A análise destes ocorreu de acordo com as seguintes variáveis: natureza pública ou privada, financeira ou não, com ou sem fins lucrativos e quanto à concentração de projetos contemplados de natureza material e imaterial; e quanto à concentração regional dos projetos e das empresas.

Quanto aos dados do Pronac, todos os projetos culturais, da modalidade do mecenato, foram levantados diretamente junto ao MinC, ou seja, foram dados de fontes secundárias, à disposição nos escritórios dos respectivos órgãos coletadas as planilhas relativas ao mecenato desde 2000 a 2008. A obtenção dos dados para o desenvolvimento do trabalho deu-se mediante a coleta de dados secundários, oriundos das diversas fontes de recursos destinados aos projetos

de intervenção junto aos projetos do Pronac, pela CNIC²². O universo de pesquisa compreendeu mais de 17 mil projetos culturais, levando-se em conta o estrito período entre 2003 a 2006, os que foram contemplados pelo Mecenato e os que foram incentivados por empresas. Optou-se pela abrangência total desse universo, ou seja, com toda a população dos projetos que captaram recursos no período, a qual, como justificado, estende-se para uma série histórica de oito anos, compreendendo o período entre 2000 a 2008.

Quanto às variáveis, foram classificados os projetos culturais conforme as seguintes tipologias: a) entre os relativos ao patrimônio material e aos de natureza imaterial; b) segundo a natureza das empresas incentivadoras, pública ou privada e c) conforme a tipologia, financeira ou não. Os dados obtidos obedeceram a critérios estabelecidos, a seguir apresentados e devidamente justificados: quanto à magnitude financeira, projetos culturais contemplados pelo mecenato, sejam esses, específicos ou não, de intervenção junto aos projetos relativos a edificações, ou seja, de natureza material e os de natureza imaterial.

Exemplos de natureza material relativos à primeira classificação de projetos seriam restaurações das igrejas, fortes, museus. E como exemplos do segundo tipo, de projetos de natureza imaterial, citam-se shows, circuitos de danças e peças de teatro. A abrangência quanto aos projetos de natureza imaterial permite uma análise quanto à tendência de as empresas incentivadoras, ao optarem pelos que propiciem a divulgação de suas marcas. Desse modo, permite-se obter um painel de como se encontra o destino do patrimônio material diante da vasta gama de projetos.

Foi levantada a “relação das empresas incentivadoras, projetos incentivados e incentivos – discriminados por instituições financeiras, projetos junto a patrimônios” na série temporal de 2003 a 2006 (VER ANEXO E). Dessa série, foram estimados os projetos contemplados com mais de 2 milhões de reais em incentivo. Em 2003, registraram-se 19 projetos incentivados (de um total de 2.891 projetos), totalizando quase 55 milhões de reais, para, em 2006, com 35 projetos incentivados (de um total de 5.742 projetos), totalizando um montante de 438 milhões de reais incentivados.

O que significa que, nesse período, praticamente se duplicou a quantidade de projetos incentivados com mais de 2 milhões – alcançando quase a mesma proporção do aumento no total de projetos. Deve-se ressaltar o volume total de recursos alocados em projetos durante a

²² A Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC) é responsável pela aprovação final dos projetos que pretendem ingressar no Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), para receberem apoio por meio do mecanismo Mecenato, da Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313/91).

gestão do primeiro governo Lula: ao final da gestão, o valor disponibilizado já era oito vezes superior ao de seu início. Indica-se a procura cada vez maior por incentivos da LIC, convergindo para a concentração dos recursos para cultura mediante essa via de renúncia fiscal, recursos que, ainda que sendo públicos, acabam por ser manipulados pelo mercado.

Nessa mesma fonte, percebem-se outras duas evidências: primeiramente, as empresas do grupo Petrobrás e as de instituições financeiras sempre aparecem no ranking das cinco maiores incentivadoras de projetos. A outra evidência avalia o ranking dos dez maiores projetos nesse período, no qual figuram poucos projetos de natureza material: somente 10 ao todo (3 em 2003 e em 2006, e 1 em 2004). Tendência pouco alterada, considerando a ausência no ano de 2000 e a participação de um projeto em 2001.

Fez-se necessária a adequação de um teste de inferência destinado a verificar o grau de aumento do número de empresas incentivadoras no tempo, aqui representado por um intervalo de 8 anos – de 2000 a 2008 –, estendendo-se por mais dois anos, antes e depois ao referente período do governo Lula, correspondente ao período de 2003 a 2006. Para isso, pôde-se optar pela realização de regressões lineares temporais. Considerando a facilidade no tratamento dos dados do software *Statistical Package Social Science* (SPSS), na sua versão 16, identificou-se as tendências, recorrendo a testes anova.

O referido procedimento possui, inclusive, a sensibilidade de apontar a incidência do acaso (variabilidade contida na amostra) na dispersão dos dados analisados. A amostragem realizada baseia-se nos ramos de atividades nos quais estão inseridas as empresas a serem analisadas, abaixo alistadas segundo as seguintes modalidades: financeiras e não-financeiras; produtivas e não-Produtivas; públicas e privadas.

Aprovados pelo CNIC, tais projetos foram selecionados por cruzamentos com as empresas incentivadoras (públicas e privadas; entidades financeiras ou não). Pode-se esquematiza-los em planilhas cujos determinantes sejam: relação entre valores das empresas incentivadoras segundo natureza financeira ou não financeira por projetos de natureza material e não material; relação entre valores das empresas incentivadoras segundo natureza financeira ou não financeira por projetos de entretenimentos e os relativos à natureza material.

Há evidências quanto às tendências de concentração das empresas de acordo com a natureza pública ou privada, financeira ou não, com ou sem fins lucrativos e quanto à concentração de projetos contemplados de natureza material e imaterial, para além de quanto à concentração regional dos projetos e das empresas.

Outros dados foram buscados mediante orientação de variáveis cuja relação a seguir são alistadas, como as variáveis dependentes/independentes relativas às empresas incentivadoras: instituições públicas e privadas; financeiras ou não; com ou sem fins lucrativos; projetos incentivados; valores incentivados e às relativas aos projetos: de natureza material e imaterial, conforme apresentado no Quadro 2.

Quadro 2 - Variáveis relativas à pesquisa quanto às incentivadoras

EMPRESAS INCENTIVADORAS		
Variáveis independentes		
Tipologia	Instituição financeiras	Instituição não financeiras
Objetivo	Empresas com fins lucrativos	Empresas sem fins lucrativos
natureza	Pública	Privada
Nº de empresas	qtd	qtd
Valores incentivados	R\$	R\$

Fonte: elaboração pelo autor.

O Quadro 3 apresenta as variáveis dependentes: priorização para os projetos de natureza imaterial; distribuição desigual regionalizada dos projetos. Incremento das instituições financeiras. O Quadro 2 registra a importância da obtenção dos dados relativos à natureza dos projetos, das empresas incentivadoras e da localização por região.

Quadro 3 - Variáveis relativas à pesquisa quanto aos projetos

PROJETOS CULTURAIS		
Variáveis independentes		
natureza	imaterial	Imaterial
Quantidade de empresas	qtd	qtd
Valores incentivados	R\$	R\$

Fonte: elaboração pelo autor

Quadro 4 - Associação dos dados dos projetos com os objetivos

DADOS A SEREM OBTIDOS	VERIFICAÇÃO DE TENDÊNCIAS
Maiores incentivadoras por região	Identificar se há concentração dos projetos por Região induzido pelo mercado
Relação projetos de patrimônio material/imaterial do mecenato	Verificar tendência
Relação projetos de patrimônio material/imaterial do mecenato por região	Verificar tendência
Projetos por Incentivadoras	Tendência de projetos por incentivadora
Maiores incentivadoras	Potencial financeiro das incentivadoras

Fonte: elaboração pelo autor.

Os primeiros testes a serem utilizados foram os de análise de variância e regressão linear (software *Statistical Package Social Science*, na sua versão 16). Uma vez estabelecidas as diretrizes das informações coletadas, e tendo as bases de dados, procedeu-se à análise das informações contidas nas planilhas, necessárias para o cruzamento destes conforme indicados correspondentes à sua análise. Nelas se indicam a empresa e projeto cultural respectivamente incentivado, assim como seu valor. As análises são procedidas com os cruzamentos dos dados entre as tipologias das empresas com as dos projetos.

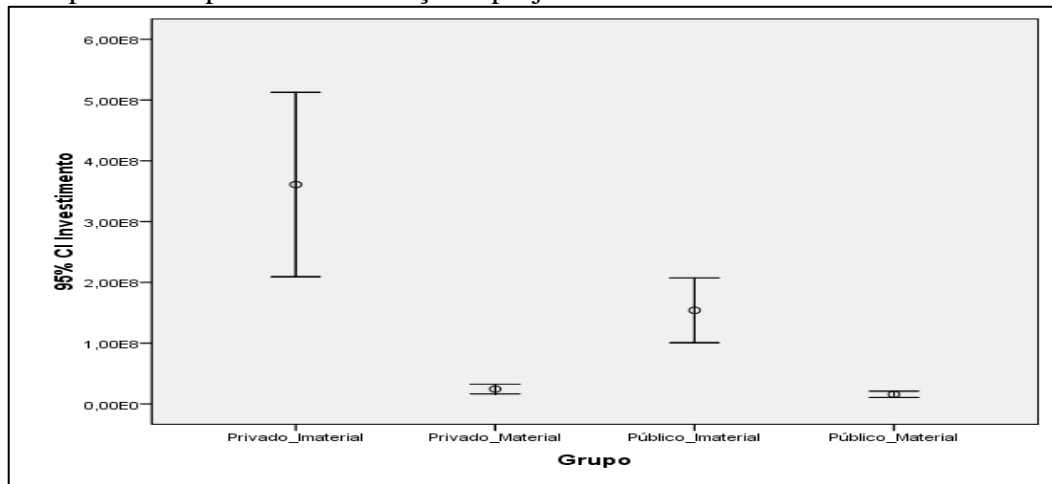
Para averiguação de algumas tendências, foram procedidas investigações quanto aos projetos de natureza material e imaterial e as empresas incentivadoras. Há ocorrência de investimentos médios anuais discrepantes em projetos de cunho Material e Imaterial por parte tanto da iniciativa privada quanto da iniciativa pública, conforme tabela abaixo. O quadro indica que há uma discrepante diferença de valores das médias anuais da sequência temporal de 2000 a 2007, entre os relativos aos valores provenientes de empresas incentivadores privados destinados aos projetos de natureza imaterial e aqueles relativos aos valores provenientes das empresas públicas destinados aos projetos de natureza material.

Para diagnosticar os contrastes entre as médias observadas aplica-se um Teste Assintótico de Inferência Estatística conhecido como Análise da Variância (anova). O procedimento de análise consiste em verificar se as diferenças observadas se devem ao acaso (variabilidade contida na amostra) ou ao fato de as diferenças serem realmente verdadeiras.

Vale ressaltar o cuidado com alguns pressupostos paramétricos necessários à realização do referido teste, tal como a suposição da normalidade da distribuição entre as distribuições amostrais.

Antes de lançar mão do teste de inferência proposto, procedeu-se uma análise prévia do comportamento dos dados estudados. Tal análise consiste na plotagem de um conjunto de intervalos com 95% de confiança e de um conjunto de *Box-Plot's*. Na primeira, verifica-se desde já a predisposição para as diferenças entre as médias analisadas, apesar da evidente sobreposição para os intervalos referentes aos investimentos médios anuais da iniciativa privada destinados aos Projetos Materiais e os investimentos médios anuais da iniciativa pública em Projetos, também, Materiais, conforme pode ser verificado na Figura 2 abaixo.

Figura 2 - Comportamento dos investimentos médios anuais das incentivadoras públicas e privadas em relação a projetos de natureza material e imaterial



Fonte: Baseado em dados levantados pelo autor junto ao IPHAN e ao MinC.

Partindo-se para o teste propriamente dito, podem-se observar diferenças bastante acentuadas entre as médias amostrais, em que o investimento médio anual da iniciativa privada em Projetos Imateriais é o maior de todos (R\$360.966.479,89). Por outro lado, apresentam-se como menor investimento médio anual, os dispêndios da iniciativa de empresas públicas em Projetos Materiais (R\$ 15.805.149,60). Mediante a realização do teste de inferência proposto, pode-se concluir, com risco inferior a 0,01%, que as diferenças observadas não se devem ao acaso, e sim ao fato de serem realmente diferentes.

Quadro 5 - Teste de inferência quanto ao incentivo de empresas privadas em projetos de natureza imaterial

Inv					
	Sum of Squares	df	Mean Square	F	Sig.
Between Groups	6,224E17	3	2,075E17	22,371	,000
Within Groups	2,597E17	28	9,273E15		
Total	8,820E17	31			

Fonte: Elaborado pelo autor baseado em dados junto ao MinC.

Neste caso, percebeu-se que se a conclusão fosse pela diferença incidisse na probabilidade de 99% de erro o que é demasiadamente elevada. Quanto às regressões lineares, parece também bastante evidente o aumento do número de empresas que se dispõem ao patrocínio de projetos materiais e imateriais. Contudo, apesar da aparente constatação, ainda assim faz-se necessária a adequação de um teste de inferência destinado a verificar não apenas o grau de aumento do número de empresas incentivadoras no tempo (aqui representado por um intervalo de anos que vai de 2000 a 2007) como também habilitar a fazer previsões futuras a respeito do quantitativo de empresas para os próximos anos.

Quadro 6 - Teste *post hoc* para significância entre incentivadoras públicas e privadas junto aos projetos de natureza material *Tukey HSD* Investimentos

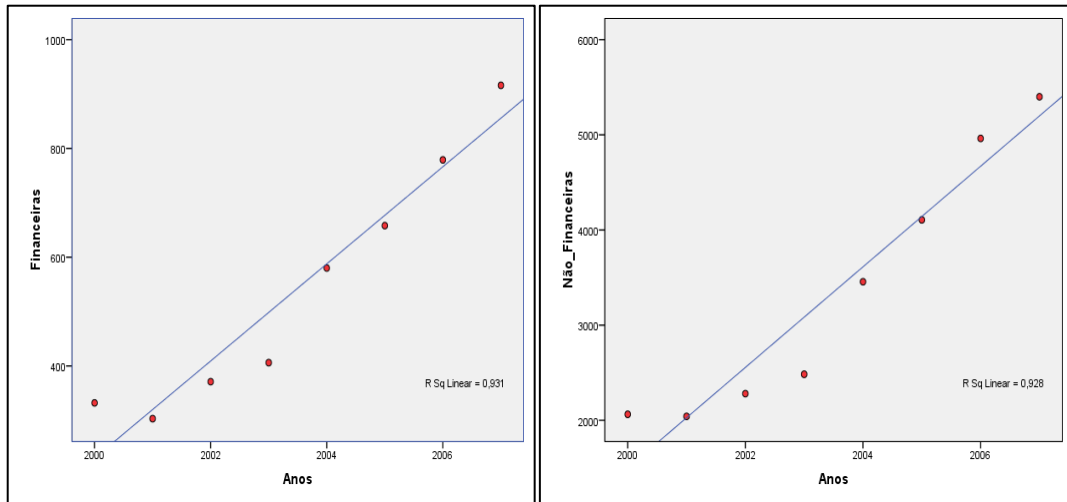
Grupo	N	Subset for alpha = 0.05		
		1	2	3
Público Material	8	1,5805E7		
Privado Material	8	2,4438E7	2,4438E7	
Público Imaterial	8		1,5398E8	
Privado Imaterial	8			3,6097E8
Sig.		,998	,055	1,000

Fonte: Elaborado pelo autor baseado em dados levantados junto ao MinC

Para isso, optou-se pela realização de Regressões Lineares Temporais. O referido procedimento possui a sensibilidade de apontar a incidência do acaso (variabilidade contida na amostra) na dispersão dos dados analisados. A amostragem realizada baseou-se nos ramos de

atividade no qual estão inseridas as empresas analisadas. Nesse caso, estão enumeradas as seguintes modalidades: financeiras e não-financeiras; produtivas e não-produtivas; públicas e privadas.

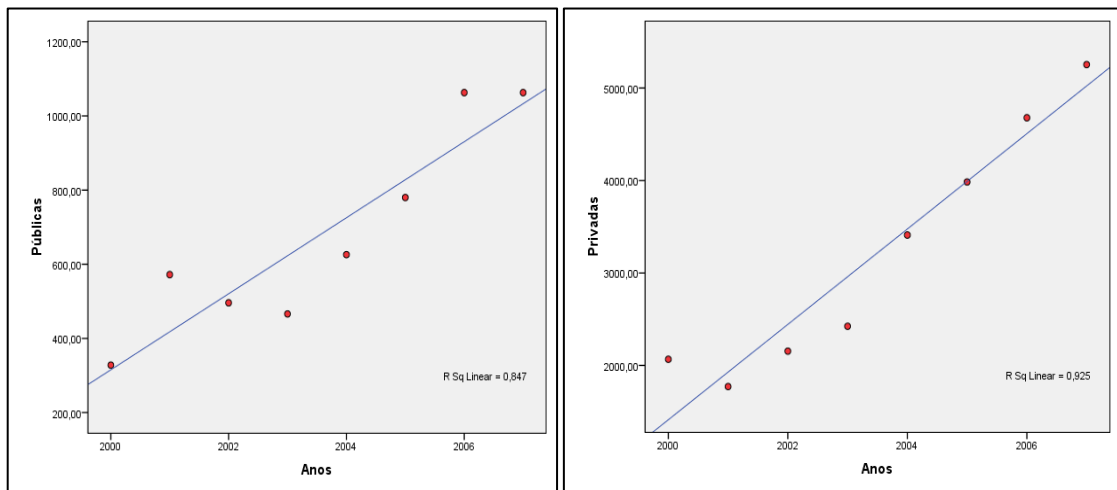
Gráficos 1 - Regressão linear das incentivadoras e tipologia de projetos



Fonte: Elaborado pelo autor baseado em dados levantados junto ao IPHAN e ao MinC.

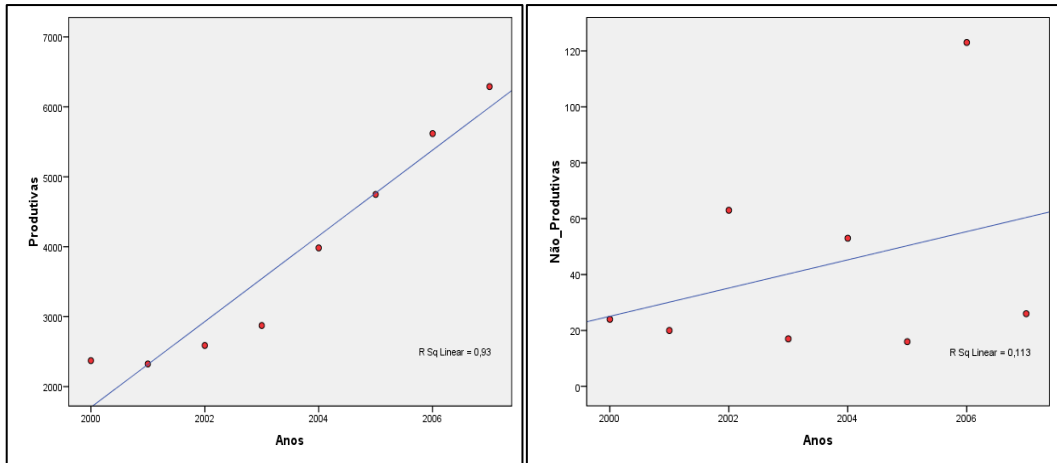
Uma vez aplicada a Regressão Linear Temporal, obtém-se a identificação de padrões de comportamentos bem definidos (ascendentes no tempo), conforme pode ser observado nos gráficos de dispersão plotados abaixo. A única exceção refere-se ao caso das empresas não-produtivas que apresentam elevada volatilidade em relação à sua respectiva reta de ajuste, portanto merecem atenção especial.

Gráficos 2 - Regressão linear das incentivadoras e tipologia de projetos



Fonte: Elaborado pelo autor baseado em dados levantados junto ao IPHAN e ao MinC.

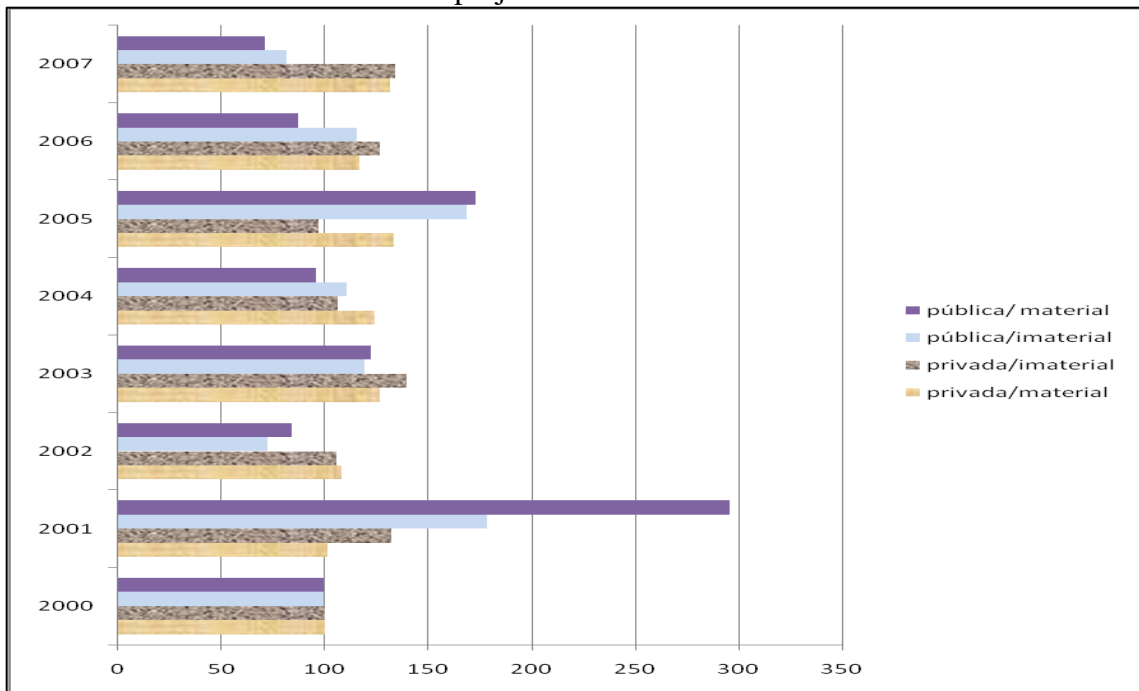
Gráficos 3 - Regressão linear das incentivadoras e tipologia de projeto



Fonte: Elaborado pelo autor baseado em dados levantados junto ao MinC.

Observando os gráficos acima de ‘Regressão linear das incentivadoras e tipologia de projeto’, em todos os casos foi possível observar que o tempo explica, a partir da aplicação da Lei de Incentivos à Cultura, 90% (Coeficiente de Determinação) da evolução do número de empresas, além de uma probabilidade inferior a 0,01% (exceto para as Não-Produtivas) de inconclusão relativa ao experimento (anexo), o que confirma a trajetória delineada pelos gráficos.

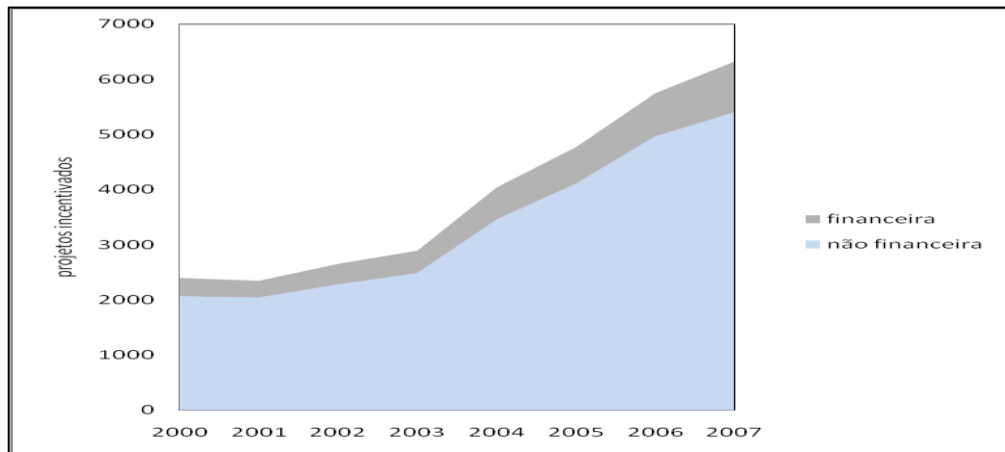
Gráfico 4 - Evolução do valor do incentivo por tipo de incentivadora e natureza dos projetos na modalidade mecenato



Fonte: Elaboração do autor baseado em levantamento realizado junto ao MinC.

Tão importante quanto às análises realizadas até aqui é a possibilidade de inferir sobre quantitativos futuros. Tal possibilidade consiste no fato da obtenção de uma equação linear produto da Regressão estimada. Uma vez regredidos os valores, podemos prever com razoável margem de segurança o número de empresas incentivadoras, em sua respectiva modalidade, para anos futuros, números índices 2000=100.

Gráfico 5 - Lei Rouanet mecenato. Projetos incentivados por tipo de instituição



Fonte: Elaborado pelo autor com levantamento realizado junto ao MinC.

Os resultados das Regressões Lineares Temporais mostraram-se conclusivos para todas as modalidades de empresas, exceto as sem fins lucrativos. O Gráfico 4, a respeito da evolução dos projetos da modalidade do mecenato por tipo de incentivadora e natureza dos projetos, sugere uma volatilidade das organizações públicas tendo em vista que é próprio desse setor público ser esparso, enquanto o setor privado é menos sujeito às oscilações.

O estudo contempla a abrangência da temática da mercantilização da cultura no neoliberalismo, inclusive no Brasil. Assim, nesse entendimento da imbricação da política pública geral e da política pública específica para o provimento da cultura, permitiram-se inferir correlações, observando dupla interrelação: entre o Estado e o mercado e entre o contexto político e o provimento cultural. Nessa configuração, para a exposição da tese, o conteúdo do está distribuído em quatro capítulos, afora Introdução e Considerações Finais, a seguir sumarizados.

No capítulo 2, são apresentados os conceitos relativos à cultura e aos bens culturais como mercadoria, sendo fruto do sistema que permeia entre o Estado e o mercado numa trajetória, estendendo-se conceitos às categorias próprias temporais a eles relativas, tais como modernidade e pós-modernidade, capitalismo tardio, além dos regimes capitalistas respectivos a cada momento.

No capítulo 3, contempla-se a política cultural nos dois momentos – o da modernidade e o do pós-modernidade, a cada um destinado uma seção. Na primeira seção, apresenta-se a “indústria cultural”, momento em que se diagnosticou a mercantilização da cultura pelos teóricos da Escola de Frankfurt, diferenciando o produto dessa com o produto de uma arte “pura”. Na segunda seção, expõe-se o neoliberalismo, quando ocorre a exacerbação do fenômeno da inserção do mercado na cultura, essa como manifestação inerente ao estágio do capitalismo tardio.

No capítulo 4, apresenta-se um painel da política cultural no Brasil, do contexto da política pública, seguida da política cultural implantadas nos períodos intervencionistas estatais, contemplando as experiências nas duas fases iniciais, quais sejam: “o momento fundador” e o “período militar”. São essas fases, justamente, as relativas aos períodos de governos autoritários marcadas por propósitos de narrativas de promoção da existência e enaltecimento de uma identidade nacional²³. Tal divisão obedece ao período da modernidade, que corresponde, desde as primeiras décadas do século XX até a década de 1970.

No capítulo 5, aborda-se a política cultural brasileira na pós-modernidade, desdobrado em duas seções. Primeiramente, traça-se um painel do contexto da política neoliberal, para em seguida, abordar especificamente, a política cultural no regime do neoliberalismo, no contexto da pós-modernidade. Trata-se, portanto, do contexto da política pública na terceira fase, a fase do *marketing* cultural, com destaque para o mecanismo de provimento cultural da LIC, em que a política cultural passa a ser, praticamente, dela dependente. Procura-se evidenciar que esse instrumento legal de fomento à cultura permite a penetração mais exacerbada do mercado, inclusive, direcionando e privilegiando a cultura de entretenimento, tais como shows e espetáculos, esses que veiculam com mais fluidez a marca da empresa que incentivou tais projetos.

²³ Identidade nacional corresponde ao atributo de valorização da unidade da nação brasileira, o que foi tão caro à Era Vargas, enquanto povo com culturas próprias, destacadamente no tocante à arquitetura colonial, barroca, às construções de pedra e cal.

No capítulo 6, trata-se da pesquisa sobre os projetos do Pronac, em que se expõe e se discute os resultados das distorções quanto à distribuição equitativa entre as tipologias de projetos e quanto à equidade na distribuição dos projetos entre regiões, ao se favorecer os projetos que promovem visibilidade da empresa, tendência que vem ao encontro dos ditames do mercado, no neoliberalismo.

Buscou-se, dessa forma, analisar o Pronac, efetivando uma pesquisa empírica documental e bibliográfica, qualitativa e quantitativa sobre os projetos culturais, contemplados no primeiro governo Lula. São abordados os elementos da pesquisa, metodologia, no que se tange à quantidade e diversidade dos dados, entremeando com as correlações nos meandros analíticos, envolvendo os projetos nas suas naturezas - material e imaterial e os do tipo de entretenimento, naquilo que promoveriam mais visibilidade às marcas da empresa.

Como assinalado, a ampliação adotada por um intervalo de nove anos – de 2000 a 2008, ou seja, abrangendo-se por mais dois anos, antecessores e sucessores, ao referido período recorte temporal desse trabalho – o que corresponde ao período do primeiro do governo Lula. Espera-se, com essa ampliação, favorecer análises comparativas significativas relativas ao período em foco, sob os reflexos do neoliberalismo em uma gestão de governo que se propunha pautar como prioridade o social.

2 CULTURA E BENS CULTURAIS COMO MERCADORIA

Ao discorrer sobre o comportamento da política cultural, de como ela se situa e é afetada pelo mercado, deve-se levar em conta a imbricação dos componentes da anatomia estrutural do fazer cultural, cujas atividades estão carregadas de distorções no conflituoso campo político (LAVAL, 2020b)²⁴. O presente trabalho considera de forma articulada elementos e categorias relacionadas à temática – “A política cultural entre o Estado e o mercado: a experiência brasileira de 2003 a 2006”, quais sejam: cultura; inserção do mercado na cultura e sua manifestação cultural - o pós-modernismo - no contexto do neoliberalismo; política cultural. Tais conceitos são inerentes e delimitadores do objeto como categorias teóricas, sob o quais está assentado o referido plano de exposição da tese, descritos adiante.

Para o entendimento da política cultural no âmbito das relações entre o Estado e o mercado e de como transcorreu na experiência brasileira, reflexões são dirigidas sobre como a política cultural passa a ser afetada por fatores econômicos e como a economia é, ela própria, influenciada pela cultura. Ao expor a mercantilização da cultura, inicialmente, a análise recai na trajetória panorâmica da política cultural a partir das primeiras décadas do século passado, sublinhando como a cultura se viu comprometida em diversos contextos históricos, atendendo a interesses meramente econômicos, o que incorre em distanciamento do que a cultura pode promover à sociedade, deixando de conferir alguns propósitos de ordem estéticos ou emancipatórios, a seguir comentados segundo seus preconizadores.

Como critério do que vem a ser as distorções produzidas pela mercantilização da cultura, são apresentados, ainda que de forma concisa, conceitos relativos à cultura, tanto os formulados no âmbito da reflexão filosófica e da estética²⁵ como os de natureza crítica, e produzidas no âmbito da tradição sociológica e com propósitos mais libertários e sociais. No primeiro caso, destaca-se a categoria autonomia da arte – a “finalidade sem fins” – conforme conceituada por Kant e, no segundo caso, entendida como instrumento de emancipação da humanidade, tal como

²⁴Laval (2020b) deteve-se à leitura de Bourdieu (VIEIRA, 2018) quanto à disputa sem trégua contra o avanço do neoliberalismo no campo político, imposto pela disseminação das ideias dominantes convergentes a um domínio do Estado, e exigindo dos indivíduos perpétua competitividade, instrumentalizada através de normas que os ponham sob uma lógica mercadológica. Sobre as teorias de Bourdieu, “campos” e “capital”, abordá-las-ei adiante no tocante ao neoliberalismo.

²⁵Kant (2012) preceituou que a apreciação estética está fora de qualquer interesse, cujo único propósito encontra-se no prazer estético.

foi preconizada por Marcuse²⁶ e Schiller²⁷. Quanto à cultura e conceitos afins, serão sumariamente tecidas considerações, a seguir, esperando com isso introduzir elementos balizadores da tese.

A cultura no seu sentido mais amplo é um componente da expressão de um povo e traduz na sua qualidade de vida como pano de fundo para o seu próprio desenvolvimento. Uma definição nessa linha antropológica é a definição genérica formulada por Edward Tylor²⁸, segundo o qual cultura é todo aquele complexo da totalidade de um povo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, a lei, os costumes e todos os outros hábitos e capacidades adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade (VIANA, 2006).

Ao exaustivamente estudar as sociedades primitivas, ainda no final do século XIX, Tylor entendeu que há elementos comuns à origem de todas; e do caráter universalista de seu crescimento, concluiu ter a cultura humana uma única e comum origem para os diferentes povos, visto convergirem suas práticas culturais ao longo de seu desenvolvimento. Ao considerar que essas se desenvolvem numa visão evolucionista, abraça a ideia de que as técnicas sejam aos poucos levadas ao demais membros até para fora dos seus clãs. Dessa forma, Tyler, considerado o “pai da antropologia sistemática”, admite o caráter expansionista e difusionista que caracterizará essa civilização.

A linha particularista da cultura, acerca do caráter universalizante das culturas primitivas, diferindo da universalista, não aceita essa concepção de cultura de totalidade de padrões apreendidos e desenvolvidos pelo indivíduo. Um de seus pioneiros, Franz Boas, advoga a concepção da existência de uma particularidade de cada povo²⁹. Além dessa divergência, ele rejeita a visão evolucionista das sociedades, ideia defendida por Tylor, em que essas atingem estágios de civilização. Esse posicionamento de Boas vai de encontro aos pensamentos da época do século XIX, no qual se entende o europeu como modelo erudito e que, por conta desse potencial adquirido, deveria levar aos outros povos a cultura desenvolvida. Essa postura leva

²⁶ Marcuse mantém vínculo com esta tradição filosófica embora esteja inserido na tradição crítica. Marcuse (1997) defendia que a emancipação individual e da humanidade se dá na medida em que seja suprimida essa dicotomia e desenvolve-se a cultura numa universalidade mais humana. Tais conceitos de cultura foram objetos de nossa introdução, ao tratar das categorias adotadas nesse trabalho.

²⁷ Friedrich Schiller, filósofo alemão do final do século XVIII, escreveu sobre a *A educação estética do homem* (inicialmente, como cartas ao seu ‘mecenas’), em que argumentava a importância do uso da arte para uma educação moral como solução para mudar males sociais.

²⁸ A noção de cultura no sentido antropológico enfatiza as “visões de mundo, memórias, relações sociais e simbólicas, saberes e práticas; experiências diferenciadas nos grupos humanos - fundamentos das identidades sociais” (Vianna, 2006, p. 2).

²⁹ A cultura particularista como preconizada por Franz Boas (1858-1942), propõe que a diferença fundamental entre os grupos humanos era de ordem cultural e não racial ou determinada pelo ambiente físico.

ao entendimento de que povos com essa cultura erudita deveriam servir de modelo civilizacional.

Consonante à acepção de cultura, enquanto manifestação natural de um povo, outro enfoque relativo à cultura se nos apresenta: a associação entre cultura e erudição³⁰. Ou seja, a cultura seria o que tradicionalmente se adquire com a instrução mediante uma instituição, uma academia, tais como universidades, cujo público distingue-se como “elitista” diante dos outros que não as frequentam.

Tal acepção tem origem na etimologia da palavra cultura, associada ao ‘cultivo’ dos campos agrícolas para crescimento do que se plantou. Essa acepção remete aos intelectuais nos meios artísticos e literários dos séculos XVIII e XIX, quando comumente se expressavam “as culturas das artes”, “a cultura literária”, “a cultura das ciências”, reportando-se ao campo específico em que foram cultivados tais conhecimentos. Sendo assim, a cultura estaria mais correlacionada à “soma dos saberes acumulados e transmitidos pela humanidade, considerada como totalidade, ao longo de sua história” (CUCHE, 2002, p.21). Essa mentalidade de cultura associada a uma soma de conhecimento – *summa sapientiae* – foi difundida mais amplamente, pelos iluministas, sintomaticamente influenciadores dos enciclopedistas.³¹

Após a terceira década do século XIX, no período romântico, com a redefinição dos Estados nações, a cultura tomou uma concepção nacionalista em que cada nação evocava para si um momento de exaltação de algum passado glorioso a ele associado. Havia o espírito de resgate simbólico na natureza e dos feitos de cada nação. Tal entendimento ocorreu em vários campos. Na arquitetura, pode-se registrar que cada nação resgatava o estilo arquitetônico tradicional que a simbolizasse, destacadamente, com o resgate da Idade Média, movimento denominado de neomedievalismo.

Assim aconteceu na Inglaterra, quando a rainha Vitória preconizou por decreto que os projetos arquitetônicos de prédios públicos de seu reino fossem no estilo do gótico Tudor. Exigência justificada pelo resgate do da dinastia Tudor proporcionado por tal estilo, sublinhando a evocação de um período tão caro de glórias para a Inglaterra. Como fruto disso, pode-se ilustrar o Parlamento de Londres, projeto de Charles Barry e August Pugin, um neomedievalista convicto e especialista nos estilos neorromânico e neogótico (PEVSNER,

³⁰ “Cultura como sinônimo de civilização, aos moldes de século XIX, que priorize o conhecimento, o letramento, as manifestações artísticas eruditas, a literatura universal, a música clássica, enfim toda uma herança europeia” (CALABRE, 2005, p 325).

³¹ Movimento filosófico cultural que buscava, a partir dos novos princípios da razão, catalogar numa obra todo o conhecimento humano, e que constava de nada menos que 35 volumes.

2002).

Na música, foi nesse mesmo espírito de evocação de narrativa de unidade nacionalista que compositores transpuseram para as partituras o engrandecimento do seu povo. Chopin compôs as *Polonaises*, instigando seus compatriotas; Liszt retomou as rapsódias húngaras, idealizadas nas pradarias de seu país; Brahms eternizou as danças germânicas; Grieg saudou as paisagens de sua gélida Noruega (CARPEAUX, 2001).

No espírito do romantismo, ainda, a cultura veio associada à civilização e à expansão do imperialismo colonial. Os países “colonizadores”, transpondo suas fronteiras, levavam para suas colônias a ideia de civilização. Aquilo que era entendido como cultura de conhecimento dos europeus ‘civilizados’, levavam aos ‘outros’, os incultos das américas, do África e Ásia. Com o passar dos tempos, com o início do século XX e alavancando-se após a primeira guerra mundial, começa um processo de mudança no olhar junto aos povos periféricos, com a valorização da cultura dos povos colonizados. No entanto, apesar dessa ‘revisão’, ainda assim, o *modus vivendi* dos colonizados, suas peculiaridades, são vistos como folclore, como cultura popular; aquilo que parece exótico aos olhos dos povos civilizados porque tomada e analisada sob o ponto de vista do colonizador.

No Brasil do século XIX, movido pela filosofia positivista e no qual se traçavam diretrizes culturais sob interferência europeia em vistas de alcançar o padrão “civilizado”, considerando a preocupação como proposta da estrutura educacional de uma nação, foram criadas instituições culturais, tais como bibliotecas, escolas de belas artes, museus, arquivos. Tal proposta desenvolvimentista vem de encontro de uma posição que difere de outra que busca a promoção de uma sociedade, e não propriamente de uma nação.

Para Marcuse (1975), a cultura deveria assumir uma conotação libertária de emancipação da separação entre dois modos de vida em que a humanidade se depara e que se opõem: o mundo idealista e o realista. Ainda que à primeira vista divirja da posição kantiana, uma análise mais detalhada desta a respeito dos conceitos de ‘apreciação de juízo de gosto ‘desinteressado’ e de caráter ‘universal’, permite observar como tal proposta também incorpora os propósitos de promoção e emancipação interior do ser humano, pois induz à elevação do espírito que vem libertar o homem das amarras terrenas.

Essa aproximação com certa perspectiva libertária passa a ser mais evidente partindo das próprias reflexões de Marcuse do princípio da existência de uma dicotomia entre esses mencionados dois “mundos”, existente numa sociedade burguesa, em que estão situados,

respectivamente, o mundo da “cultura” e o da “produção”. Melhor entendidos: no primeiro, sobressaem-se os valores “da alma”, os mais elevados, enquanto que, no segundo, desenvolvem-se as atividades realistas na esfera do trabalho, do suprimento das primeiras necessidades. Neste, não há tempo “vago” para o deleite, como no primeiro.

Esse é o mundo em que predomina a ordem do capital, que pela sua estrutura e objetivos se opõe à ordem idealista, cujo apreço pela beleza e felicidade seria o fim comum ao qual almeja a humanidade. A cultura, portanto, pela manifestação livre que se supõe que um povo tenha, espera-se que venha a ser, no entendimento de alguns teóricos que se alinham a Marcuse, um agente transformador da sociedade, considerando que a cultura está dentro de uma visão evolucionista da história (MARCUSE, 1997). Tal pensamento converge no mundo capitalista ao desenvolvimento descontrolado da tecnologia, condições repressivas das liberdades individuais, e com uma desvalorização da razão em favor da técnica, pela reificação que a sociedade industrial impunha.

Para encontrar o entendimento mais idealista da cultura, seria necessário o seu conceito despolitizado, distante da visão em que estava mergulhado o mundo, “contaminado”, fazendo com que a cultura se rendesse ao mundo e perdesse o seu papel contestador. Para tal, o autor sugere o resgate ao *modus* filosófico antigo, em busca de abstrações para superar a teia em que, inevitavelmente, a humanidade pós-revolução industrial está presa por conta das concepções “burguesas” inerentes ao contexto. Marcuse (1986) defende que, ao se emancipando a si mesmo pela arte, pela cultura no seu estado puro, o homem viria a se fortificar e, desse modo, promover a emancipação do *status quo* que o aprisiona. Assim, o homem e a cultura assumiriam seu papel contestador e revolucionário.

A essa postura, denominada de *cultura afirmativa*, edifica e liberta o indivíduo, valorizando dessa forma, o subjetivismo, a mudança da consciência, como tipo de revolução libertadora (FERNANDES, 2012). Sentido contrário a essa formação, leva o homem a se render à propaganda *ad nauseam*, típica mercadológica da produção cultural em que se associa a um produto e o fazem de modo repetitivo. Sinteticamente, os recursos midiáticos impõem ao substantivo, sempre os mesmos adjetivos a ponto de o primeiro absorver o segundo. A esse processo associa-se o ‘fetichismo da mercadoria’, um dos recursos adotados pela “indústria cultural”, conforme elucidado por Duarte (2010) ‘operadores da “indústria cultural” na visão crítica de Horkheimer e Adorno’ no seu livro “indústria cultural” – uma introdução’.

Nuna proposição de Immanuel Kant (1724-1804)³², que foi uma visão dominante até o advento do modernismo (GOMBRICH,1999), estabelece-se a autonomia dos juízos estéticos e remete a uma autonomia absoluta da arte que deve ser um produto apreciado sem interesses, ou seja, sem o desejo de possuí-la, ou nada que contribua para o conhecimento do objeto enquanto tal. A admiração por uma obra de arte nesse entendimento vem a ser de caráter o mais radicalmente subjetivo, apesar de ser ‘universal’. Essa universalidade, conforme conceitua Kant, é um atributo de que o sentimento que alguém tenha a partir da admiração de uma obra de arte seja expandido a toda humanidade, a todos os que venha apreciar tal obra, não restringindo a um indivíduo. Ao tempo em que a subjetividade desaponta tão somente com o propósito do sentimento de um êxtase estético assumido por alguém, a universalidade generalisa tal êxtase à humanidade. Quanto ao conceito kantiano de uma arte que tem por conformidade a fins ‘sem fins’ significa que

[...] na apreciação de uma obra de arte existe um sentimento desinteressado no êxtase estético, estabelece o princípio que esse sentimento, tão subjetivo, não é de ordem cognoscível, ou seja, que para tal experimentação, é dispensável ao apreciador quaisquer conhecimentos sobre a obra, seja ela uma música, uma pintura, uma escultura, um espetáculo teatral. De fato, como preconiza o filósofo, para a fruição de tal sentimento sobre uma pintura, não importaria conhecer que técnica o artista utilizou para a realização da obra, ou em qual o estilo a obra se enquadra, tão menos se precisa conhecer de quem foi a autoria ou de qualquer outra informação sobre tal obra (DUARTE, 2012, p.12).

Na era da “indústria cultural”, diverso dessa máxima kantiana a respeito da apreciação de uma produção artística, o produtor repassa tantas informações de modo que o receptor seja de imediato um consumidor, ao dispensar o seu juízo sobre o produto, a ponto de

[...] induzir o consumidor a aderir a essa mercadoria como um bem necessário. Tal indução encontra explicação no chamado fetichismo das mercadorias culturais, apresentado por Adorno e Horkheimer, recorrendo ao significado de fetichismo de marx. Para Marx, o fetichismo da mercadoria surge como um fenômeno social e psicológico onde as mercadorias aparentam ter vontade independente de seus produtores (DUARTE, 2010, p.102).

Com o advento da segunda revolução industrial, com a expansão do capitalismo industrial, a cultura tomou outro rumo, e mais acentuadamente, após a segunda guerra mundial, com a inserção do mercado na produção industrial. Foi nesse contexto em que pensadores críticos da escola de Frankfurt, comungando das mesmas ideias, com algumas variantes de

³² Embora as indagações filosóficas sobre a arte remontem à Antiguidade clássica, a Modernidade europeia, especialmente a partir do século XVIII, foi responsável por um novo e importante impulso nesse campo, legando à posteridade, inclusive, o termo “estética” – cunhado por Baumgarten em 1750 (cf. ed. bras.: Von Baumgarten,1993), que é hoje correntemente utilizado.

posições, como Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer e, posteriormente, Herbert Marcuse, desenvolveram reflexões relativas às consequências da cultura no processo da industrialização. Foi com Adorno em colaboração com Horkheimer, na “Dialética do Esclarecimento” (2014), que se torna cientificamente pública, em 1947, a categoria de “indústria cultural”.

No pós-guerra, já se cristalizava a cultura como mercadoria de consumo. Os teóricos esclareceram que preferiram utilizar o termo ‘indústria’ para diferenciar da cultura como a da pura manifestação de um povo, o que hoje seria mais aproximado do que se denomina de ‘cultura popular’. Observa-se que, na época, o termo mais utilizado como cultura no seu sentido mais amplo era o “cultura de massas”, do qual fizeram questão dela se distinguir. Isso porque essa cultura entendida no sentido mais amplo, em seu ‘estado puro’, abrange um modo de vida de um povo, incluindo seus fazeres e saberes, como advoga Adorno (2014). Ou seja, a distorção do uso da manifestação genuína da cultura reduzindo-a a produto cultural era inadmissível para quem a concebe, repete-se, numa sociedade idealmente pura, sem que esteja comprometida com estruturas de mercado.

Assim, estava consolidado no contexto da “indústria cultural” um novo elemento que se apresenta - a do produto cultural como objeto de consumo massificado e que está imbricada com a indústria de entretenimento, mas que se apresentava como manifestação cultural. Era essa a posição de Adorno, numa postura mais inflexível, que não admitia sequer a ideia de que uma política cultural estivesse sob o controle de uma administração pública.

[...] os teóricos de Frankfurt, assim como alguns autores atuais alinhados com o pensamento frankfurtiano, enfatizam o caráter de doutrinação político-ideológica da “indústria cultural” e falam, sobretudo, de seu serviço em favor da manutenção do *status quo* e de uma economia baseada no consumo (SIMÕES; VIEIRA, 2005, p. 16).

Adorno (2006) denunciava que, em qualquer contexto funcional, estaria se cristalizando aquela cultura, como manifestação cultural natural, o que incorreria, portanto, em ser prejudicial à sociedade. Tal fato, depara-se com um conflito entre o entendimento do que vem a ser o produto cultural em contraponto com as manifestações puras culturais. O primeiro é entendido como aquele produto que não é feito por aqueles que o usufruem, mas idealizado por outros que o fabricam seguindo uma lógica mercadológica. O segundo, é o resultado de saberes e fazeres próprios de cada povo que mantém seu caráter e sua lógica predominantemente lúdica que emana do próprio povo que a nutre e a usufrui.

Expostas essas generalizações sobre cultura e adentrando pelas definições particularizadas, são apresentadas algumas conceituações de ‘política cultural’ conforme o enfoque e a abrangência. Na conceitual dicotomia proposta por Norberto Bobbio (2001), ele distingue entre ‘política cultural’ e ‘política da cultura’. Enquanto a primeira, ele considera como a planificação da cultura feita pelos políticos, em que a cultura figura como instrumento para alcançar fins políticos; na segunda conceituação, ele entende como a política dos homens de cultura, voltada para garantir as condições de desenvolvimento da cultura e o exercício dos direitos culturais. Com isso, não se exclui a possibilidade, como se verá no caso brasileiro, de que uma esteja dissociada da outra, situação que ocorre quando ‘os homens de cultura’ são requisitados pelos governantes para elaboração dos documentos relativos à cultura, valendo-se, assim, os políticos, desses intelectuais para legitimarem suas intervenções.

A definição das Organizações das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), ressalta a política cultural como ferramenta pública que busca atender às necessidades culturais da população através do uso eficiente de recursos humanos e materiais (UNESCO,1969). Já Canclini, confere à política pública uma ampliação de atuação, envolvendo atores públicos, privados e da sociedade civil, como um conjunto de intervenções “*a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de lapoblación y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social*” (2001, p.78). Para tanto, pressupõe o autor que para a preservação e difusão da cultura, que haja um entendimento a nível transnacional dos processos simbólicos e materiais na atualidade.

Quanto às concepções de políticas culturais, destacam-se duas vertentes, cada uma apontando particularidades, mesmo considerando as diversas acepções de cultura, observam-se que alguns pontos são recorrentes. Conforme levantamento feito por Reis (2003), podem-se alistar quatro pontos para que tal intervenção se configure como uma política cultural: a multiplicidade de atores e agentes envolvidos; o caráter administrativo-burocrático; as necessidades culturais e a intervenção cultural. Acrescentem-se a essa listagem, objetivos duradouros e metas bem definidas por Calabre (2005), o que está em consonância com Rubim (2007) quando alista que as políticas culturais numa noção abrangente e sistemática devem englobar:

[...] noções de política e de cultura; formulações e ações; objetivos e metas; atores; públicos; instrumentos, meios e recursos humanos, materiais, legais e financeiros; interfaces com áreas afins; além de possuir um caráter sistemático e envolver diferentes momentos da cultura: criação, invenção e inovação; difusão, divulgação e transmissão; circulação, intercâmbios, trocas e cooperação; análise, crítica, estudo,

investigação, pesquisa e reflexão; fruição e consumo; conservação e preservação; organização, legislação, gestão e produção (RUBIM, 2007, p.32).

Dentro dessa conceituação de política cultural, insere-se a cultura do ‘entretenimento’. Uma linha tênue distingue cultura e ‘entretenimento’ pela limitação dos propósitos que a esse se impõe: o objetivo no entretenimento é a diversão, de promover prazer sem que, contudo, haja referenciais culturais concretos (LHOSA, 2013). Sem essa distinção, a cultura está cada vez mais imersa na chamada “indústria cultural”, porquanto esse posicionamento questionável de como a arte se submeteu à condição de mercadoria (COSTA, 2021).

No início das primeiras décadas do século XX, o entretenimento era, ainda, aqueles resquícios dos tempos medievais, tais como quermesses, atrações típicas de feiras, como pequenas apresentações, “concretizados com as artes populares” (DUARTE, 2010, p.18). Com o advento do mundo industrializado decorrente da segunda Revolução Industrial, a partir das primeiras décadas do século XX, sobreveio a necessidade de ocupar uma maior quantidade de tempo livre da classe trabalhadora nos países mais industrializados, destacadamente, a partir das lutas do estabelecimento dos movimentos operários.

As primeiras manifestações desse período, inicialmente na Inglaterra, depois na França, Alemanha e nos Estados Unidos, foram os estabelecimentos do tipo *music hall*, frequentados pela classe operária, para a qual era dirigido pela ocupação do chamado tempo livre. Essa foi a gênese do entretenimento que aos poucos tomou conformidade de uma cultura de massas. E essa passagem deu-se com o advento do ramo cinematográfico, que rapidamente se desenvolveu com as novas tecnologias e com as grandes corporações do som e da imagem promovendo a concentração do capital em poucas empresas do ramo (DUARTE, 2010).

Quanto ao campo de atuação da cultura, Rubim (2017) destaca que alguns autores advogam a ideia de que, com a imersão da “indústria cultural”, está-se evidenciando a existência de um novo campo, próprio da cultura, ou seja, a compreensão de que há uma ‘atomização da cultura’ como campo singular, envolvendo todo o processo de formulação e implantação das políticas públicas. Nessa linha, Simões e Vieira (2005), apoiado em Marques (1995), destaca que a cultura assume seu espaço, quando considera que

[...] nas sociedades contemporâneas, as atividades culturais, ao se tornarem elemento constitutivo de uma determinada etapa civilizacional, ganharam um espaço político próprio, exigindo a criação de estruturas administrativas específicas e, conseqüentemente, acabaram adquirindo características, papéis e significados distintos ao longo do tempo (SIMÕES; VIEIRA, 2005, p.12).

Essa situação vem repercutir em outro fator, segundo Ismael (2002): o da economia local. Considerando que a cultura, além de possuir o valor em si mesma, de expressar o modo de vida de um povo, a cultura também pode ser observada por sua capacidade geradora de renda e de empregos, com significativa contribuição do Produto Interno Bruto (PIB). Ou seja, a cultura, ao tempo em que envolve a produção simbólica de um povo, também surge como objeto potencializador e incrementador setorial da economia. Sobre a dupla importância de os poderes públicos financiarem a cultura, assim comenta Ismael (2002):

A dinamização da cultura justifica-se pelos valores internos da produção simbólica, e também como recurso na construção de identidades coletivas: a cultura conta histórias sobre a gênese e o desenvolvimento das sociedades e serve de identidade e de referência para o reconhecimento intersubjetivo dos grupos e das pessoas. Por outro lado, as indústrias culturais (que hoje são bastante extensas e abrangem todas as áreas de produção e de circulação cultural) são geradoras de renda e de empregos (ISMAEL, 2002, p.23).

Na Constituição Federal do Brasil, preconiza-se o dever do Estado em assegurar a cultura ao cidadão, incentivando as diversas manifestações culturais. Conforme definido no Art. 215 “cabe ao Estado garantir 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”. E ainda, no § 1.º e no § 2.º, expressa que o Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional (1988). A cultura no Brasil será objeto a ser tratado adiante, quando serão expostas as experiências a trajetória das políticas culturais no Brasil, mostrando-se que a cultura está associada mais aos interesses do poder público³³.

Tendo feitas as apresentações das acepções das categorias, algumas adotadas nesse trabalho e sobre as quais pesam críticas, elas constituem parte integrante das justificativas desse estudo. Assim, adotou-se a o conceito de cultura como aquela aliada à produção cultural, longe de ser aquela mais antropológica, preconizada por Tylor ou Boas. Como já definida, essa acepção é mais “consistente”, porquanto atua no ambiente cultural de um povo, nos seus hábitos e costumes e crenças generalizados, frutos do que o homem produz, como bem simbólico, material e imaterial Também, não se adota o conceito como entende Marcuse (1997), a cultura com potencial revolucionário.

³³ Tema do capítulo 4 versa sobre a trajetória da política cultural no Brasil. No primeiro momento, denominado de ‘a fase heroica’, que constitui o momento fundador da política cultural na era Vargas, na década de 1930, a narrativa era de uma nação que se construía a partir de elementos de unidade com o passado histórico; o segundo momento - a fase dos militares, a proposta era de transparecer uma renovação da política cultural como uma ‘fase moderna’ para um Brasil do milagre econômico.

A cultura é fomentada por políticas públicas dirigidas a eventos e elementos culturais, de produção elaborada com a intenção explícita de atingir um público, mediante os meios específicos de expressão as linhas de ações de financiamento de projetos. Ou seja, adotou-se aqui, as políticas dirigidas para provimento cultural com mecanismos ou esquema organizacional e que, para tal, recorrem a canais que venham propiciar tal objetivo; aquelas que se referem à planificação realizadas pelo poder público, conforme uma das acepções levantadas na dicotomia de Bobbio (2001), a de “política cultural” e não, a de “política da cultura”. Enfim, numa dimensão mais específica de provimento de cultura, refere-se àquela que atua junto aos circuitos organizados culturais; da política cultural de intervenção que atua mais em entretenimento.

A interpretação canônica na tradição filosófica ocidental foi objeto de forte crítica e reformulação por autores como Adorno e outros associados à Escola de Frankfurt, malgrado também se possa observar elementos ‘kantianos’ nesta reflexão. Mas a contribuição da Escola de Frankfurt foi no sentido de explorar os nexos entre cultura e capitalismo. Dessa forma, deve-se distinguir uma segunda abordagem, ou segundo caso, cuja ideia força é a de “indústria cultural”³⁴.

A discussão da inserção do mercado na cultura advém de um processo que emerge historicamente já desde o início do século XX, de modo que o ponto de partida dessa abordagem recai no conceito de “indústria cultural”, tal como elaborado por Theodor W. Adorno (1903-1969), que foi um dos pontos de inflexão na área de produção artística. A partir de então, a cultura tomou outros rumos para o neoliberalismo, em que houve a exacerbação desse fenômeno, o que sugere que, para entendimento do processo do envolvimento do mercado na cultura, vê-se imperativo retomar a conotação de “indústria cultural”, desde quando das primeiras décadas do século passado. Nessa ocasião, a produção de bens e serviços culturais vinha assumindo cada vez mais posição de destaque nas políticas públicas no regime em que o Estado amplia sua esfera de atuação, intervindo na provisão de bens e serviços essenciais, tais como saúde, educação básica, aposentadoria como no acesso ao entretenimento cultural (DUARTE, 2010)³⁵, conforme atribuições programáticas do *Welfare State*.

³⁴ O autor cunhou esse novo conceito referindo-se ao contexto de como o produto fabril assumia uma conotação tão diversa de um outro produto – o artístico, tal como vinha sendo entendido durante dois séculos, segundo outros juízos filosóficos preconizado por Immanuel Kant. Esse tema será objeto no início do primeiro capítulo, na seção que trata da passagem da autonomia da arte, assim conceituada por Kant, ao conceito de produto fabril.

³⁵ Sobre a origem da indústria cultural, Rodrigo Duarte (2010) explorou uma seção, no capítulo 2 – ‘A crítica à indústria cultural no contexto da Dialética do Esclarecimento’, no seu livro a ‘Indústria Cultural, uma introdução’.

Para Adorno (2006), o setor cultural, especificamente, o de entretenimento³⁶, configurava-se como um dos motivadores de desenvolvimento social e econômico pelo que a cultura assumia função decisiva na economia no ‘capitalismo cultural’ (ADORNO, 2006). Estes autores identificaram uma inflexão histórica importante ao diagnosticar o papel da cultura que começava a tomar outros rumos pelo

[...] surgimento de algo totalmente novo no cenário da produção de construtos estéticos, a saber, aquilo que ficou conhecido como “cultura de massas”. Nela, os padrões aceitos durante quase dois séculos da “arte autônoma” caem por terra, na medida em que, desde o início esses construtos eram fruto de produção realizada sob medida para o consumo das multidões – principalmente operárias – que superlotavam as metrópoles europeias e norte-americanas, nas primeiras décadas do século XX. Com isso, a espontaneidade que caracterizara a arte propriamente dita não existia mais, embora esses construtos devessem parecer os mais espontâneos possíveis para satisfazer a demanda por entretenimento das massas urbanas dos países mais industrializados da época (DUARTE, 2012, p. 77-78).

Como pioneiro na análise dessa nova modalidade de penetração do capital, o autor identificou tal tendência como “a busca de novas possibilidades de valorização do capital nos países economicamente mais desenvolvidos” (ADORNO, 2006, p.1). O contexto histórico ao que se referia era marcado por grande expansão industrial e emergência da sociedade de consumo de massa. A grande transformação ocorrida no período pós-Revolução Industrial, adentrando no século XX, foi tributária, assim, do novo ritmo da produção e consumo de bens, incluindo os bens supérfluos.

[...] não passou despercebido, mesmo ainda no período europeu do seu trabalho filosófico, o quanto o entretenimento havia se tornado central na vida das massas urbanas compostas principalmente de trabalhadores fabris, funcionários, pequenos comerciantes etc [...] do cinema e da indústria fonográfica baseada principalmente na venda de música ‘popular, consolidados na Europa. Além disso, o sistema de radiodifusão se preparava, nesse continente, para dar o salto ao rádio comercial, tal como o conheceu hoje (ADORNO, 2006, p. 41).

A nova modalidade de arte para entretenimento de multidões foi denominada pelos autores, inicialmente, de “cultura de massas”³⁷, termo que mereceu alteração para “indústria cultural” para não se confundir com a arte do povo, conforme o próprio Adorno justifica.

³⁶ A indústria de entretenimento caracteriza-se pelo propósito de um divertimento passageiro, como será exposto no bloco de diversos conceitos de cultura, nesse texto introdutório.

³⁷ Como o próprio Adorno informou numa conferência radiofônica pronunciada na *Internationalen Rundfunkuniversität des Hessischen Rundfunk de Frankfurt*, de 28 de Março a 4 de Abril de 1963 : “[...] a expressão ‘indústria cultural’ foi empregada pela primeira vez na Dialética do esclarecimento⁽¹⁾, que Horkheimer e eu publicamos em 1947, em Amsterdam” (1963, p.1).

Adorno, Benjamin e Max Horkheimer (2006), como pesquisadores ativos do Instituto de Pesquisas Sociais (IPS), no seio da Universidade de Frankfurt, identificaram como o “capitalismo monopolista” expandia a oferta de entretenimento cultural para a grande massa urbana formada pelo operariado e camadas médias, que nesse movimento se afastaria dos movimentos sociais, e cuja alienação favorece ao *status quo* capitalista, conforme Duarte assinala os argumentos dos pesquisadores da “indústria cultural”:

[...] a mercadoria cultural, cujo horizonte se limita à satisfação da demanda das massas por entretenimento, proporcionando grande lucratividade aos seus investidores, ao mesmo tempo em que se coloca à disposição do capitalismo tardio para ajudar a garantir a manutenção de sua ordem injusta e excludente (DUARTE 2010, p.66).

A cultura passou a ser considerada como negócio, com seus fins comerciais, realizada por meio sistemático de programada exploração de bens culturais para obtenção de objetivos lucrativos a ponto de Adorno afirmar que “o predomínio da economia não é nenhuma [sic] invariante” (2009, p.163). Por essa posição, observa-se que o domínio do econômico passou a ser mais abrangente adentrando como nunca na esfera da cultura, “[...] que sob a “indústria cultural”, ao longo do século XX, perde sua autonomia para passar a ser feita como se fosse uma mercadoria qualquer, [...] para ser trocada no mercado pela melhor oferta que se conseguir” (FLECK, 2015, p.100).

Tal entrelaçamento favoreceu o surgimento de um novo campo – o da “economia da cultura”, que se desenvolveu cada vez mais no século XX e vem se agigantando no século XXI e “colocou a cultura como relevante ativo, sendo uma das áreas econômicas mais dinâmicas e promissoras na atualidade” (RUBIM, 2017, p. 27)³⁸. Nessa concordância, advoga-se que a cultura estava “cada vez mais permeada por um conceito de produto ou sendo considerada como mercado em expansão do qual surgirão novas formas de comércio e de emprego” (SIMÕES; VIEIRA, 2005, p. 10). De fato, a cultura, mediante análises administrativas e econômicas como demanda empresarial, afigurava-se como:

³⁸ Antônio Rubim, tecendo comentários sobre a expansão da cultura no cenário internacional por ocasião do XVI congresso internacional- FoMercó, realizado na Universidade Federal da Bahia, atribui tal fenômeno, em parte, à “economia criativa, que ganhou visibilidade nos anos 90 do século XX, inicialmente na Austrália e na Grã Bretanha, amplificou mais ainda o lugar da cultura na economia contemporânea”. No leque das causas, inclui “a globalização, que caracterizou o final do século XX e inícios do século atual, potencializou a inscrição da cultura na agenda internacional, dado que ela incitou ampla discussão sobre seus impactos, agendando debates sobre mundialização, homogeneização e diversidade culturais. (LESSA, 2012). A velocidade da circulação das informações e a ampliação potencial de troca de ideias redefinem o lugar ocupado pela cultura no mundo atual (RIBEIRO, 2011, p.23). O global e o local passaram a ser arenas de intensas disputas, inclusive culturais, como ocorreu na Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais. (RUBIM, 2017, p.27).

[...] um segmento cada vez mais importante para o desenvolvimento integrado das sociedades e para o crescimento econômico propriamente dito, comparecendo nesse novo cenário tanto como importante elemento produtor e empregador nas áreas de bens e serviços, quanto como setor capaz de qualificar a nova mão-de-obra requerida no mundo contemporâneo (BALABAN, 1998, p.2).

A crescente influência da cultura na sociedade expandiu-se em todos os campos e fez surgir uma rede internacional em que se verificaram conquistas para o setor. Conforme elenca Rubim (2017), desde o pós-guerra, década de 1945, foram criados diversos organismos multilaterais dedicados à cultura, entre os quais se destacam a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), em 1946³⁹ e a Organização dos Estados Ibero-Americanos (OEI), em 1949. É nessa esteira de pioneirismo em que apareceram os primeiros estudos dedicados à cultura nas relações internacionais que se assinala ser a dimensão cultural parte constitutiva da política externa dos Estados (MCMURRY; LEE, 1947).

Diante da efervescência cultural, suscitaram-se agendas culturais nas políticas internacionais que elevavam “a cultura a nível supranacional como pode ser mensurado mediante organizações criadas e documentos internacionais produzidos, ressaltando-se a Declaração Universal dos Direitos do Homem (1948) que preconiza ser a cultura um direito a ser preservado” (RUBIM, 217, p.28)⁴⁰.

Outras conquistas, seguidamente, advieram no transcorrer na segunda metade do século XX até a recomendação da Organização das Nações Unidas (ONU), no Relatório de Desenvolvimento Humano em que se estabeleceu o acesso à cultura como um importante indicador na avaliação da qualidade de vida das sociedades (ONU, 2004). Como repercussão dessa onda internacional nas políticas, para nível nacional, ressalta-se o pioneirismo da França com a criação de um ministério exclusivo para cultura, em 1959⁴¹. No Brasil, a Constituição de 1988, no seu artigo 215 “estabelece que o Estado deve garantir a todos o pleno exercício dos

³⁹ Rubim vem destacando o papel relevante da Unesco na internacionalização e na ocupação cultural do cenário mundial, em trabalho conjunto com a Universidade Nacional de Colômbia, a de San Martin e a Federal da Bahia (2009). Em outra ocasião, retomou o tema apresentando outros autores que destacaram a importância dos “[...] debates, encontros, estudos e legislações colocaram em cena temáticas como: identidades culturais nacionais, patrimônio cultural, políticas culturais, cultura e desenvolvimento e diversidade cultural (BOLÁN, 2006, p.77-109). Entre 1971 e 2005, por exemplo, ela gerou por volta de 10 convenções e declarações sobre assuntos culturais (MONTIEL, 2005, p.102).

⁴⁰ Na Declaração Universal dos Direitos Humanos, no Artigo 27, relativo ao direito à cultura, estabelece que “todos os seres humanos têm o direito de participar livremente na vida cultural da comunidade, de beneficiar das artes e de participar no processo científico e dos seus benefícios” e que “todos os seres humanos têm direito à proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de qualquer produção científica, literária ou artística da qual seja autor”.

⁴¹ Essa experiência francesa, com a instalação de um órgão específico para a cultura, fez da França o berço das políticas culturais e o primeiro país a criar um ministério exclusivo para o setor, o *Ministère des Affaires Culturelles*, criado em 1959. (VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2016; NIVON BOLAN, 2006).

direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiar e incentivar a valorização e a difusão das manifestações culturais” (BRASIL, 1988). Ressalta-se que, no mesmo artigo, prevê a criação de um Plano Nacional de Cultural visando o desenvolvimento cultural e a integração do poder público⁴².

Pela posição em que se vinha incrementando esse segmento, houve o despertar pelo interesse pela cultura, também, por parte do setor privado. Após o exemplo supracitado da França, outros países criaram órgãos culturais e o poder público, cada vez mais, organizou a rede gerencial do campo da cultura, e enquanto essa tendência se desenvolvia, observou-se que o setor privado, igualmente, manifestou crescente interesse pela cultura:

[...] seja por meio do poder coercitivo que exerce, seja por meio da dependência de financiamento e legislações de incentivo que proporciona, incrementaram-se regulamentações com procedimentos ao encontro dos interesses do mercado pela incorporação da lógica gerencialista e de mercado pelo campo da cultura, [...] atribuindo ao mercado um papel que originalmente era seu (SIMÕES; VIEIRA, 2005, p.10).

Esse fenômeno sinaliza a crescente penetração do capitalismo nas atividades culturais conforme referido, evidenciando ser a cultura peça fundamental do processo de autovalorização do capital global (ADORNO, 2006). Assim percebendo, a cultura assume papel relevante e inerente à reprodução do capitalismo e leva-se à compreensão de que a sustentação do modo de produção capitalista perpassa pela reprodução cultural o que, na visão de críticos, tal imbricação corresponde a um fenômeno distintivo na contemporaneidade no estágio atual do capitalismo.

Nesse entendimento, em que Jameson se alinha (2007), a cultura assume um papel na reprodução do sistema capitalista, considerando que o ambiente em que se insere a cultura na pós-modernidade faz parte da lógica cultural da atual fase do capitalismo que é o neoliberalismo, surgindo como elemento constitutivo do modo de vida contemporâneo, ao qual a economia e a política estão imbricadas. Frederic Jameson, em concordância com a caracterização do capitalismo de Ernest Mandel, que o neoliberalismo se enquadra em um terceiro estágio, entende que “qualquer ponto de vista a respeito do pós-modernismo na cultura

⁴² Art. 215. 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. § 1º - O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional. § 2º - A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais. § 3º - A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à: Emenda Constitucional 48, de 10/08/2005 (D.O. 11/08/2005. Acrescenta o § 3º). I - Defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; II - produção, promoção e difusão de bens culturais; III - formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões; IV - democratização do acesso aos bens de cultura; V - valorização da diversidade étnica e regional.

é, ao mesmo tempo, necessariamente, uma posição política, implícita ou explícita, com respeito à natureza do capitalismo multinacional em nossos dias” (2007, p. 29).

A culminância do fenômeno da inserção do mercado na cultura tomou outros rumos na atualidade, na área de produção artística, com o novo conceito de produto cultural que se intensificou no último quartel do século XX, no período do pós-modernismo, conforme denuncia Jameson (2007). O autor prefere entender essa consonância como parte inerente a uma lógica da “nova produção cultural a partir da hipótese de uma modificação geral da própria cultura, no bojo de uma reestruturação do capitalismo tardio como sistema” (2007, p. 87). Numa investida contra o neoliberalismo, Bourdieu coloca-se em defesa dos benefícios conquistados pelo Estado de Bem-Estar Social, entre os quais se citam a seguridade e assistência social (SOUZA, 1999). Em caminho oposto, o neoliberalismo avança com a confluência de posturas por parte de vários segmentos, introduzindo um

conjunto de medidas sociais e políticas tomadas por coligações (compostas pelos mercados financeiros, pelas grandes empresas multinacionais, pelo Banco Mundial (BIRD), pelo Fundo Monetário Internacional (FMI), pela Organização Mundial do Comércio (OMC), pelas grandes empresas de consultoria *think tanks*, pelos jornalistas e intelectuais, pelos partidos de direita), que querem substituir aquele pelas forças “cegas” do mercado”. (BOURDIEU, 1989, apud VIEIRA; MARQUES, 2018, p. 321).

Nessa linha, Jameson (2007) enquadra a cultura na pós-modernidade, bem como todo o processo de produção cultural, desde os seus produtos aos mecanismos de provimento cultural, como estruturados em consonância com uma política cultural do capitalismo, numa lógica que promoveu a exacerbação do fenômeno da mercantilização da cultura. Esse autor procura demonstrar que as fases do capitalismo⁴³ exprimem um padrão cultural nas quais perpassam e que a fase atual, inaugurada nas últimas décadas do século XX – a do pós-modernismo, encontra na cultura sua expressão máxima porquanto exalta o consumo mediante estímulos midiáticos, que conformaram a lógica cultural do pós-modernismo.

No Brasil, a inserção do mercado, seguindo essa tendência, após a década de 1980, quando o poder público mudou os modos de financiamento no setor cultural, passou a ser incentivado pelo setor privado, atraído pelo que se beneficia de facilidades possibilitadas por mecanismos burocráticos⁴⁴. O que ocorreu é que, nos governos que se sucederam à

⁴³ Para Jameson, o Realismo foi o estilo cultural do capitalismo de mercado; o Modernismo, o estilo do capitalismo monopolista, e o Pós-modernismo é o estilo da atual fase do capitalismo, caracterizada pela financeirização da economia.

⁴⁴ A descrição dos mecanismos de fomento à cultura é objeto da seção no quarto capítulo - 4.2.2, tratando das leis de incentivo à cultura no Brasil.

redemocratização, após a Constituição de 1988, apesar do fortalecimento da estrutura operacional para o provimento cultural mediante a criação de órgãos⁴⁵, introduziu-se:

[...] uma ruptura radical nos modos, até então vigentes, de financiar a cultura. Em vez, de financiamento direto, agora o próprio Estado propunha que os recursos fossem buscados pretensamente no mercado, só que o dinheiro em boa medida era público, decorrente do mecanismo de renúncia fiscal (RUBIM, 2007, p.27).

De fato, esse cenário pautado numa reestruturação capitalista globalista vem reproduzindo no Brasil com novos padrões de intervenção pública, porquanto o principal instrumento de provimento de cultura passou a ser o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), do Ministério da Cultura (MinC), regulamentado pela Lei de Incentivo e Fomento à Cultura (LIC), para captar, canalizar recursos e efetivar os projetos culturais.

Foi mediante a Lei Sarney⁴⁶ que se iniciou essa modalidade de financiamento, possibilitando o mercado a incentivar projetos culturais com recursos oriundos mediante isenções fiscais do Imposto de Renda devido. Esse mecanismo, na estrutura da referida lei, efetivamente, favorece às empresas privadas que dela tira proveito, uma vez que os projetos⁴⁷ proporcionam a empresa visibilidade às suas marcas, adicionando-se, ainda, a essas empresas, a feição de promotoras culturais.

Neste contexto, com tal distintivo, a cultura assume um relevante papel inerente à reprodução do capitalismo de forma que a compreensão da sustentação do modo de produção capitalista perpassa, efetivamente, pelo entendimento da reprodução cultural (JAMESON, 2007). A abordagem sobre a cultura no atual estágio do capitalismo tardio, que assume a forma material do neoliberalismo (LAVAL, 2020)⁴⁸, especificamente, sobre a política cultural, ao vislumbrar o papel do Estado, e na busca de extrair inferências em âmbito mais abrangente, deve considerar de forma ampla a configuração dos componentes e os nexos entre o Estado, o mercado e os produtos da política cultural.

⁴⁵ Foi no governo Sarney (1985-1990) a criação do Ministério da Cultura (MinC), em 15 de março de 1985. Entre outros órgãos criados no seu governo, citam-se: Secretarias de Apoio à Produção Cultural (1986); Fundação Nacional de Artes Cênicas (1987); Fundação do Cinema Brasileiro (1987); Fundação Nacional Pró-Leitura, reunindo a Biblioteca Nacional e o Instituto Nacional do Livro (1987) e Fundação Palmares (1988).

⁴⁶ A Lei Sarney, 7.505 foi criada em 1986, por Sarney, enquanto presidente, após várias tentativas quando Senador (197 e 1973) e, posteriormente, foi eliminada pelo governo Collor, em 1990, que a substituiu pela Lei Rouanet (ver seção 4.2.2). Foi a primeira que recorreu à renúncia fiscal, permitindo abater do Imposto de Renda doações (100%), patrocínios (80%) e investimentos (50%) em cultura.

⁴⁷ Na formulação da LIC de então, em um dos últimos estágios do processo de acesso ao financiamento do projeto cultural deposita nas mãos da iniciativa privada a definição do projeto a ser contemplado, cabendo-lhe, portanto, propiciar aquele projeto que lhe promova dividendos de *marketing*.

⁴⁸ Christian Laval (2020) examinou o pioneirismo de Foucault em identificar elementos do neoliberalismo já na década de 1970.

Essa tese desponta no campo das relações entre o Estado e o mercado, mantendo relação com a lógica que move o provimento cultural no contexto neoliberal em que predomina os ditames do mercado. Assim entendendo, a política cultural com uma dinâmica diferenciada no tempo e no espaço, evolui dado um certo tipo de intervenção do Estado no provimento cultural, e no contexto do neoliberalismo, incorre na lógica do sistema, repercutindo como reprodução do fenômeno, no Brasil, numa gestão de um governo social liberal.

Trata-se de um governo que levantou a bandeira da socialdemocracia com conteúdo programático de conseguir se diferenciar, propondo mudanças de se distanciar dos privilégios do mercado e, portanto, da ingerência do capital no provimento público na área cultural. Mas cedendo aos ditames do mercado, mostrou-se como social-liberal, conforme demonstraram os dados da pesquisa. O recorte temporal da pesquisa, portanto, é o do primeiro governo Lula, que ocorreu no período entre os anos 2003 a 2006, por ter iniciado como uma nova proposta de cultura mais antropológica⁴⁹, que seria diversa das gestões anteriores.

Diante da amplitude de abordagem da contextualização do fenômeno da mercantilização política cultural e do cenário que se projeta da trajetória dela decorrente, alguns conceitos são, igualmente, abrangentes a ela concernentes, apresentando controvérsias quanto à legitimidade e entendimento sobre eles, devendo-se serem definidos para esclarecimentos de categorias significativas empregadas nesse trabalho. Primeiramente, é apresentada a “pós-modernidade”, o período em que se encontra inserido o objeto de estudo, e a manifestação cultural nesse período que é o pós-modernismo, (MANDEL, 1985), bem como a forma de Estado do “neoliberalismo” (DARDOT; LAVAL, 2016) àquele associado (JAMESON, 2007), regime capitalista no terceiro estágio do “capitalismo tardio”. Ainda, serão conceituados os diferentes entendimentos quanto à cultura, bem como categorias conceituais a elas relativas tais como “política cultural” (UNESCO, 1996; BOBBIO, 2001; CANCLINI, 2005), seguida de “indústria cultural” (ADORNO, 2014), “produto cultural” e “entretenimento” (RUBIM, 2017). Por fim, os direcionamentos do provimento cultural segundo os modos de gestão cultural.

Por pós-modernidade, como o termo sugere, numa acepção simplista, seria definida, superficialmente, apenas baseado pelo alinhamento temporal, como período subsequente ao da modernidade, situando-se assim, a partir da segunda metade do século passado. Assim, nessa acepção, a pós-modernidade, equivocadamente, segundo Frederic Jameson, seria entendida

⁴⁹ A noção de cultura no sentido antropológico enfatiza as “visões de mundo, memórias, relações sociais e simbólicas, saberes e práticas; experiências diferenciadas nos grupos humanos - fundamentos das identidades sociais” (Vianna, 2006, p. 2).

como a condição daquilo que vem após a modernidade, ou contra tudo o que tenha feito parte do modernismo (2007).

No entanto, numa acepção adotada por Jameson (2007), na linha da economia, a pós-modernidade vem associada ao desenvolvimento do capitalismo, situando-a na divisão do capitalismo de Mandel (1985), correspondente à fase do capitalismo tardio⁵⁰. Partindo da formulação desse autor, sobre os rumos do atual estágio do sistema capitalista, batizado de globalização pelo discurso oficial, Jameson entende que, sucedendo os estágios de capitalismo de mercado e do capitalismo monopolista, o capitalismo multinacional marca a apoteose do sistema e a expansão global da forma mercadoria. (MANDEL, 1985).

Trazendo alguns elementos dessa fase, temos que o início aconteceu com o esgotamento do modelo do Bem-Estar Social e que essa saturação adveio em busca de alternativas para essa crise e, como saídas, o modelo adotado foi o neoliberalismo (FARIAS, 2013). O modernismo e o pós-modernismo, por sua vez, correspondem, respectivamente, às manifestações culturais de cada um desses períodos. No entanto, o que parecia se enquadrar como um estilo arquitetônico, tal como se enquadra o modernismo (PERSVNER, 2010), o neoliberalismo surge tão intrinsicamente imbricado ao “capitalismo tardio” que a ele se associa mais como um modo de vida. Portanto, uma linha tênue diferencia do que é a pós-modernidade, correspondente ao período em que se situa o neoliberalismo, enquanto que, o pós-modernismo é a manifestação cultural do regime neoliberalismo (JAMESON, 2007).

Assim, Frederic Jameson (2007) argumenta que a pós-modernidade deve ser entendida como o período em que o pós-modernismo passa a ser um modo de vida nessa fase do “capitalismo tardio” (JAMESON, 2007). Um modo de vida moldado pela cultura massificada, e como tal, padronizado em todos os cantos por se encontrar inserido no contexto do mundo globalizado com um capital mundializado e capital financeirizado. O pós-modernismo, portanto, é o resultado da absorção da esfera cultural pela economia capitalista, sendo mais que um estilo, mas a própria forma de funcionamento da produção cultural, tal como Jameson o concebe, no seu livro, “Pós-modernismo: a lógica cultural no capitalismo tardio” (2007). A essa inerência, situa Vargas (1997), o pós-modernismo surge pela própria dinâmica do capital, como

[...] dominante cultural da lógica do capitalismo tardio, tentando demonstrar que o cultural (pós-modernista) é que é a lógica desse novo estágio. Ou seja, o pós-modernismo não é a dominante cultural de uma ordem social nova (pós-industrial,

⁵⁰ Mandel (1985) apresenta uma divisão em três fases: o ‘capitalismo de mercado’, entre 1700 e 1850, com o crescimento do capital industrial; ‘o capitalismo monopolista’, até a década de 1960, quando se dá o esgotamento de reconstrução pós-guerra e a fase atual, a terceira, a que se denomina do capitalismo tardio’.

no caso); ao contrário, é a transformação do próprio capitalismo que possibilita o surgimento de uma nova dinâmica cultural. (VARGAS, 1997, p. 205).

As relações entre o Estado e mercado diretamente, devem ser relacionadas com a lógica que move o provimento cultural no contexto neoliberal e que favorece a inserção do mercado. Ainda há uma lacuna a estudos que tratem quanto ao enfoque sobre campos conflituosos da política cultural e analisando sobre uma gestão governamental. Em que pese à veiculação de que se trata o social com justiça, especificamente, do provimento público para o setor cultural, absorvendo a concepção do fenômeno inerente ao sistema. Entendendo como a política cultural perpassa por fases distintas, evoluindo no primeiro momento de uma primazia da intervenção do Estado para, no segundo momento, no neoliberalismo, para a primazia do mercado, repercute como reprodução do fenômeno no caso brasileiro, cujas consequências no provimento cultural, mediante a Lei de Incentivo à Cultura (LIC), incorrem distorções na concentração dos projetos entre regiões e segundo os interesses do marketing das empresas.

Alguns trabalhos acadêmicos de tese teceram críticas nesse sentido à gestão governamental do governo em foco, ora tratando de cultura de um outro programa, na visão de Paixão (2013)⁵¹, ora tratando de análise de educação profissional, de acordo com Lauletta (2019)⁵².

Tantos trabalhos foram desenvolvidos na área cultural, apontando-se desde pesquisas que documentam os números da cultura, dados estatísticos em relação à economia da cultura, como a Fundação João Pinheiro, de Minas Gerais à trabalhos de teorias políticas públicas. Há trabalhos que delimita conceitos sobre cultura (BOTELHO, 2001) ou evidenciam o potencial multiplicador para o desenvolvimento do povo (ISMAEL, 2002; SANTOS, 1982). Outros trabalhos analisam a cultura como uma mercadoria de consumo - objeto de marketing empresarial (MICELI, 1998; MOISÉS, 2007; RUBIM, 2005) ou que se detém em cima a política de financiamento do setor cultural dos projetos culturais, da Lei de Incentivo à Cultura (NASCIMENTO, 2008; MOISÉS, 2007; RUBIM, 2004). Ainda, podem-se citar outros trabalhos que tangenciam a cultura com o campo social como o de Botelho (2001), o da ciência política de Melo (1998) e Arruda (2003) ou mesmo o patrimonial a exemplos dos estudos de Fonseca (2005), o de Guimaraens (2002) e o de Sant'Anna (2002).

⁵¹ Como o próprio autor afirma, “[...] apesar dos discursos contrários, acabaram por aprofundar a dependência da área cultural as orientações mercadológicas, principalmente a partir da criação do Programa Cultura Viva em 2004” (PAIXÃO, 2013, p. 3).

⁵² Nessa tese, a autora demonstra que “[...] no ciclo dos governos petistas, a partir de 2003 a 2016, vai-se desenhando políticas sociais com viés ideológico que regulam a reprodução ampliada do capital” (LAULETTE, 2019, p. 9).

Sobre os dados quantitativos de projetos incentivados e seus valores, o Ministério da Cultura divulga relatórios diversos (BRASIL, 2006), os quais foram referenciados, comparativamente, com os dados coletados na pesquisa. Especificamente, a produção acadêmica de Theodor Adorno, e sobre ele, é vasta, incluindo “indústria cultural”, contando quase uma centena de trabalhos em duas décadas, conforme registrado por Duarte (2012)⁵³.

A despeito dessa vasta produção acadêmica no campo da política cultural, abordando sobre diversos aspectos do comportamento da produção cultural, como os supracitados, esse estudo focou na análise da dependência da cultura pelo setor privado, mesmo em contexto político administrativo adverso, como o da gestão governamental com propósitos de justiça social. Apresenta uma peculiaridade, a de concentrar análise da ingerência do mercado no Estado em uma gestão pública com posições antagônicas ao desenvolvimento desse fenômeno da mercantilização da cultura, da inserção do mercado na área cultural, no capitalismo tardio.

Diante disso, as inquietações me levaram a questionamentos tanto teórico como da práxis, além do que uma análise sobre tal tema se esforçou em estabelecer o diálogo da análise teórica com pesquisa empírica relativa aos projetos culturais submetidos ao mecanismo de provimento cultural.

O percurso metodológico desse trabalho é amparado nas reflexões teóricas fundamentadas e em análises bibliográficas que recaem sobre dois momentos significativos da política cultural: em um primeiro momento, no período do modernismo, quando do contexto do modernismo em que na Europa Ocidental se desenvolveu o sistema do *Welfare State* e, em um segundo momento, quando da exacerbação do fenômeno da mercantilização cultural, no neoliberalismo. Quanto aos autores que discutem sobre o fenômeno da inserção do mercado na cultura, o processo de transformação como mercadoria, a partir das reflexões da Escola de Frankfurt, com a noção de “indústria cultural” e ‘teoria crítica’, destacam-se Adorno e Horkheimer (2006) e Duarte (2010). Ao tratar a respeito do Estado neoliberal, da globalização e da exacerbação do fenômeno da inserção do mercado no neoliberalismo, destacam-se Farias (2013), Farias (2001), Mandel (1985), Laval (2020)⁵⁴, Jameson (2007), Dardot e Laval (2016).

⁵³ [...]1/3 de teses de doutorado e 2/3 de dissertações de mestrado) havia sido defendida no Brasil desde o início da década de 1990. Desse montante, algumas dezenas tinham sido publicadas sem forma de livro, adquirindo, assim maior capacidade de circulação e, portanto, de divulgação das ideias desse autor. Outro número expressivo: quase duas centenas de artigos havia sido publicada em periódicos desde então, sendo que, a exemplo dos outros trabalhos acadêmicos realizados, uma parte expressiva deles ou abordava a estética de Adorno, num sentido mais amplo, ou se destinava diretamente à discussão do tema da indústria cultural, sob os pontos de vista mais diversos: filosófico, sociológico, pedagógico, etc. (DUARTE, 2012. 86).

⁵⁴ Christian Laval (2020), examinou o pioneirismo de Foucault em identificar elementos do neoliberalismo na já na década de 1970.

Sobre o pós-modernismo como lógica cultural do capitalismo tardio, a referência principal é Jameson (2007), Laval (2020, 2020 b); Bourdieu (1989, 2011); sobre a teoria do Agir Comunicativo, Habermas (2012).

Quanto a autores que tratam da trajetória da política cultural brasileira, abrangendo as três fases – a do intervencionismo estatal da era Vargas e do período dos governos militares e a do *marketing* cultural – as duas primeiras fases, destacam-se Calabre (2005); Rubim (2008); Sant’Anna (2002); Sant’Anna (2002) e Fonseca (2005); Guimaraens (2002). Sobre a política cultural no neoliberalismo, introduzindo o neoliberalismo no Brasil, destacam-se Costa, (2001), Rubim, (2007) e Duarte, (2010); e apresentando a Lei de Incentivo à Cultura (2008), Moisés (2007) e Rubim (2005).

Diante das problemáticas consequências desse fenômeno da inserção do mercado na cultura, as interpretações das teorias e conceitos a elas associadas são diversos. Apesar das diferentes posições, há a confluência de que estaria a política cultural sendo afetada pela alteração do capitalismo nos dois momentos assinalados, fenômeno que é objeto de análise mediante interpretações sob vários pontos de vista, desde o marxismo, aos conflitos nas reflexões de Bourdieu no campo político, apontados por Laval (2020 b) à Teoria do Agir Comunicativo de Habermas, essa em que se insere o subjetivo na esfera pública, posições sobre as quais são tecidas considerações a seguir.

Quanto à “indústria cultural” e produto cultural como mercadoria, a abordagem foi tomada como base a Teoria Crítica da Escola de Frankfurt, destacadamente, apoiado em Theodor Adorno, exposto no seu trabalho “A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas”, (HORKHEIMER; ADORNO, 1985) bem como nas linhas de estudos subsequentes. Analisando o processo de industrialização e comercialização da cultura, os teóricos de Frankfurt, Adorno e Horkheimer (2002) afirmavam que a máquina capitalista de reprodução e distribuição da cultura estaria apagando aos poucos tanto a arte erudita quanto a arte popular e estariam assim, a serviço dos interesses capitalistas.

Nesse processo de transformação das atividades produtivas, desenvolve-se um processo desenvolve-se um outro, a ele relacionado, o de relações sociais, e nisso, apagam-se as qualificações subjetivas, alienando o homem porquanto na automatização que se sujeita cada vez mais ao aspecto quantitativo e inanimado dos objetos produtivos. É o processo de ‘reificação’, como forma particular de alienação inerente ao modo de produção capitalista (MARX, 2010) por tratar-se, portanto, daquilo que é correlato à produção de mercadorias. Dessa forma, quanto ao marxismo, enquadra-se a cultura como parte da superestrutura,

porquanto é integrante da ideologia, e como tal, estaria sendo moldada pelo setor econômico que é integrante do setor produtivo, componente da infraestrutura (MARX, 2019).

A cultura, no transcorrer do século XX, como “indústria cultural”, instrumentalizada pelos meios de comunicação cada vez mais avançadas tecnologia se tornam instrumentos de manipulação, quando estes servem à ideologia dominante (BOURDIEU, 2011, p.7).

Na abordagem correlata à produção, o conceito de manipulação remete a outro conceito, ao do ‘fetichismo da mercadoria’. Esse é entendido como processo de produção se autonomia com relação à vontade do ser humano, transparecendo que as mercadorias aparentam ter vontade independente de seus produtores (MARX, 2019). Na “indústria cultural”, o produto, é previamente ‘estudado’ para impor ideias para o consumidor, o que se percebe tratar-se de uma relação que subjaz entre pessoas, portanto, um fenômeno social e psicológico. Disso, decorre o entendimento que em uma produção industrial da mercadoria, depara-se com a possibilidade de alienação. Com isso, verifica-se que se distancia daquele conceito de ser a arte de caráter desinteressado em outros fins, que não são outros se não o da manifestação estética (DUARTE, 2010).

Esse conceito foi alargado pelos teóricos da escola de Frankfurt, neste contexto Adorno, (2006), promovendo crítica à instrumentalização, ao mecanicismo da técnica e à lógica cultural mercadológica da sociedade capitalista que mediante o progresso técnico, persegue outro fim que não o lucro. Os autores da escola de Frankfurt defendem a ideia de que, por ser a cultura manifestação da sociedade em estado puro, não deveria ela estar envolvida em qualquer contexto funcional, devendo-se resguardá-la assim, na sua operacionalização. Nessa linha, dando seguimento aos teóricos fundadores da escola de Frankfurt, Habermas critica os ditames do mercado no neoliberalismo, enfatizando o caráter de doutrinação político-ideológica do seguimento da “indústria cultural”, sobretudo, de seu serviço em favor da manutenção do status quo e de uma economia baseada no consumo.

Quanto à análise de Bourdieu ao neoliberalismo, ele constrói sua concepção contra o regime dentro de seu modelo de compreensão explicativo de sociedade recorrendo ao conceito de ‘campos’ conflituosos presentes no entendimento deste poderoso movimento dominante – o neoliberalismo. Conforme sua concepção de campo, definido como um local de disputa e luta entre os diferentes agentes, especificamente, o neoliberalismo, insere-se no campo político, e o conflito se dá entre o Estado intervencionista e o neoliberal o que para o sociólogo se encontram em posições opostas de disputas de poder, entendendo, de um lado fica os ‘profanos’, e de outro, “o da concorrência entre duas propostas diametralmente opostas: uma que defende a

civilização e outra que está ao lado das forças da globalização e do mercado”. (BOURDIEU, 1998, apud VIEIRA; MARQUES, 2018, p. 325).

A sua preocupação é em desvendar a dominação e o poder que se encontra no arcabouço teórico que ele construiu durante sua vida acadêmica, cujo desenvolvimento das disputas está delimitado em ‘campos’ sendo cada um desses campos, os agentes nele inseridos, são detentores de competências e habilidades, os quais são conceituados, por sua vez, por Bourdieu, segundo o que denomina de ‘capital social’. Daí, serem variados os campos, seja o político, o econômico, o social e o cultural. Destaca-se o capital social, entendido como Bourdieu (1989) considera, dentro do “campo político”, que as forças em disputa no jogo convergem para a luta pelo domínio por parte do Estado, por estar em posição mais favorável, porquanto esse é possuidor de “uma espécie de “metacapital”, com poder sobre os outros tipos de capital e sobre seus detentores” (BOURDIEU, 1996, p.48, apud VIEIRA; MARQUES, 2018, p. 325):

[...] o Estado não é completamente neutro, completamente independente dos dominantes, mas tem uma autonomia tanto maior quanto mais antigo ele for, quanto mais forte, quanto mais conquistas sociais importantes tiverem registrado em suas estruturas etc.

Dessa forma, dotado de instrumentos que o promovam, o neoliberalismo necessita do Estado para disseminar as ideias como naturalizadas, “criando” um *habitus* impondo de tal modo que se caracteriza com uma violência simbólica para os dominados, como uma inevitabilidade histórica. Portanto, é importante registrar que os poderes públicos impõem pelos seus instrumentos a visão neoliberal que se irradia como uma visão naturalizada da humanidade.

A consolidação da guinada neoliberal precisava de fato da alavanca política do envolvimento do Estado com ações normativas. Assim, na visão geral de Bourdieu, cabe ao Estado canalizar os instrumentos de intervenção, destacadamente, no campo cultural para regulamentar o funcionamento da máquina voltada para o comportamento dos agentes individuais. A presença do Estado como instrumento utilizado pelos agentes presentes no campo político e econômico na aplicação ou resistência a essas políticas.

[...] da do que concentra um conjunto de recursos materiais e simbólicos, o Estado tem a capacidade de regular o funcionamento dos diferentes campos, seja por meio de intervenções financeiras (como, no campo econômico, os auxílios públicos a investimentos ou, no campo cultural, os apoios a tal ou qual forma de ensino), seja através de intervenções jurídicas (como as diversas regulamentações do funcionamento de organizações ou do comportamento dos agentes individuais) (ibid., p. 324).

O Estado detém grande poder de executar a conversão da sociedade aos ditames do mercado, ou, se prefere, pelo monopólio do uso legítimo dos recursos políticos objetivados, direito, exército, polícia, finanças públicas, visto que:

[...] o poder dos agentes e dos mecanismos que dominam atualmente o mundo econômico e social repousa em uma concentração extraordinária de todos os tipos de capital, econômico, político, militar, cultural, científico, tecnológico, fundamento de uma dominação simbólica sem precedente que se exerce, sobretudo através do domínio das mídias, elas próprias manipuladas não raro à sua revelia, pelas grandes agências internacionais e pela lógica da concorrência que as opõe (ibid., p. 322).

Na sua teoria, Bourdieu interpreta que as forças que propugnam em favor do neoliberalismo, recorrendo a violência simbólica, tornam palatável a cooptação das massas as políticas de mercado, ‘por uma ampla coligação de forças conservadoras e liberais com um poder colossal’ de canalização de imposição da instrumentalização técnica e produtivas. Nesse campo político, há constante luta simbólica entre duas forças entre dois grupos de agentes, carregados de um conjunto de força, que o autor os conceituou como os ‘profissionais’ e os ‘profanos’.

Enquanto os ‘profissionais’ buscam impor as ideias neoliberais, os ‘profanos’ querem manter as conquistas advindas das lutas sociais, como o universalismo, o igualitarismo, o internacionalismo, e a solidariedade. Nesta luta dentro deste campo político, cabe a esses disseminar instrumentos e pensamentos contra a dominação simbólica das forças de mercado (ibid., p. 321).

Quanto à posição de Habermas, ele defende um certo equilíbrio, não aceitando nem o Estado mínimo, em que se insere o neoliberalismo, nem o intervencionismo irrestrito do Estado, concebendo a ideia de uma regulação indireta no que tange às funções do Estado de Bem-estar Social. Ou seja, nem a retomada do *laissez-faire* econômico, nem a tecnocracia, da burocratização e do paternalismo de bem-estar, característicos das administrações social-democratas. A ideia de regulação indireta, com isso, aponta para a importância basilar do Estado de bem-estar social no que tange à intervenção econômica e à integração social, mas pressupõe a necessidade de focos de democracia de base como forma de evitar-se a tecnocracia, a burocratização e o paternalismo de bem-estar, que solapariam muito da efetividade da democratização política do poder nas sociedades contemporâneas conforme exposto no Encontro de filosofia política contemporânea (HABERMAS, 2001).

De acordo com Habermas (2014), o poder econômico a nível global, como assim dimensiona Bourdieu, promove uma violência sobre as decisões de cada país, fazendo esse ser

absorvido sobre o outro fazendo o que se chamou de desnacionalização da economia, com a consolidação de um mercado mundial:

[...] marcado por relações assimétricas de poder econômico-político e por fluxos internacionais de capital financeiro-produtivo, destruiu as capacidades interventoras e prejudicou as funções compensatórias enfeixadas pelo Estado-nação. O "keynesianismo em um só país", talhado sob medida para economias nacionais, já não funciona em uma economia global, o que implica que a esfera econômica nacional foi subsumida pela esfera econômica internacional - com todas as consequências sociopolíticas daí advinentes. Na verdade, hoje, por causa da globalização econômica, [...] tornam-se indiferenciados, para os Estados soberanos, os limites constitutivos entre política interna e política externa (HABERMAS, 2001, p. 196).

Habermas tem consciência das mazelas do capitalismo e do mecanismo compensatório que as sociedades industriais desenvolvidas tentaram compensar as disfunções do sistema ao adotarem o Estado de Bem-estar, que busca proporcionar à população condições de educação, saúde, habitação e trabalho. E dessa forma, promovendo à população segurança social e oportunidades de promoção pessoal, esse programa estatal pretende garantir, ao mesmo tempo, “a forma privada de revalorização do capital” (HABERMAS, 2012, p. 70).

Tal regulação dá-se ao âmbito de cada nação, devendo cada país desenvolver seu controle. No entanto, com o advento do neoliberalismo, que se estende além das forças internas nacionais, com a gerencia mais globalizadas, e para neutralizar os tentáculos mercadológicos, e os consequentes problemas sociopolíticos dele originados e reproduzidos pela globalização econômica, Habermas, propõe uma extensão supranacional de instituições políticas democráticas. Assim entendendo que faria forças contra o sistema e que o “[...] problema candente de uma ordem econômica mundial justa coloca-se, pois, em primeira linha, como uma questão política” (HABERMAS, 2003, p. 219).

Em relação à Habermas, sobre a Teoria Agir Comunicativo (TAC), o que ele desenvolve nesse livro⁵⁵ é traçar uma distinção que existe entre uma forma de racionalidade instrumental que não é apenas aquele diagnóstico ultra pessimista de Adorno, da primeira geração da Teoria Crítica da Escola de Frankfurt, que generalizada em tudo a dominação, reduzindo o modelo da racionalidade apenas a esse da racionalidade instrumental. Ele ampliando a análise, identifica que essa racionalidade instrumental ela orienta o sistema que são essas esferas da modernidade sobre tudo essa da política e do mercado: uma orientada pelo poder e a outra pelo dinheiro. E que há uma racionalidade instrumental própria para essas esferas.

⁵⁵ Teoria do Agir Comunicativo: sobre a crítica da razão funcionalista (HABERMAS, 2012).

O problema disso é quando esse modelo de racionalidade instrumental ele passa a colonizar todas as esferas das relações sociais, nela estando aí incluída a cultura. Nesse entendimento, para o presente trabalho importa dizer que o mercado, com a sua racionalidade instrumental, passa também a ampliar seus ditames aqui para a esfera da cultura, essa que deveria ser sede de uma esfera de resistência da racionalidade instrumental e nisso há uma relação com a “indústria cultural”.

Quanto à cultura no contexto neoliberal, como pós-modernismo, será referenciada em Frederic Jameson, no conceito entendido como uma consequência lógica cultural do capitalismo tardio (JAMESON, 2007), bem como outras reflexões sobre o pós-moderno (2006). O autor entende o fenômeno do neoliberalismo como a lógica de que se trata do processo de mundialização do capital, de um capitalismo tardio, na qual menciona Mandel (1985), tendo a pós-modernidade como a sua manifestação cultural. Rejeita a concepção de linearidade e estágios estilísticos, essa considerada como metamorfoses culturais inseridas no processo de produção capitalista que o legitimam.

Ou seja, advoga a ideia de que a sociedade contemporânea não inaugura um novo momento histórico, mas que corresponde a mais uma modalidade do velho sistema capitalista, e que possui na expressão cultural no chamado pós-modernismo como instrumento do funcionamento do capital na sua fase de expansão nas as reflexões é embasado sobre a lógica cultural na pós-modernidade no capitalismo tardio, na linha de Frederic Jameson (2007).

É no contexto marcado pelo individualismo e pelo consumismo que a cultura se constitui como elemento determinante do modo de vida contemporâneo e, dentro dessa lógica cultural expressa pelo pós-modernismo, incorre-se na contribuição para a consolidação do regime de acumulação flexível e fortalecimento do capitalismo em sua fase de financeirização. Jameson tanto enfatiza o papel da cultura na reprodução do capitalismo como também, na compreensão de que a reprodução cultural encontra lógica na sustentação da produção capitalista, de uma cultura de massa sem o qual um sistema econômico não consegue continuar a se implantar e expandir, considerando que produção de cultura equivale a dizer produção da vida cotidiana (JAMESON, 2007).

3 A POLÍTICA CULTURAL NO CAPITALISMO

Este capítulo compreende a abordagem sobre a política cultural entre o Estado e o mercado nos dois momentos correspondentes ao modernismo e ao pós-modernismo. Em cada um destes momentos, contempla-se a forma de Estado de Bem Estar Social e neoliberal. Trata-se do contexto nos regimes capitalistas que transcorreram na modernidade e na pós-modernidade e como se transcorreu apropriação do capital na área da cultura.

Tal abordagem traz elementos significativos como substrato teórico cujo pano de fundo de respaldo para o estudo da política cultural no Brasil – a saber, desde a “indústria cultural” – para melhor situar o fenômeno da inserção do mercado cultural. Com esta exposição, numa trajetória, levantaram-se evidências de que a inserção do mercado se deu numa evolução de que ocorreu de forma exacerbada no segundo contexto – o do neoliberalismo.

Apresenta-se a modernidade, ocasião em surge a produção e o consumo de massa, início da “indústria cultural”, em plena época caracterizada pelo fordismo. Aborda-se, em seguida, a ascensão do neoliberalismo, quando o capital se expande em área e em objetos e os valores humanos passam a ser regidos exacerbadamente pelas leis de mercado. Uma trajetória da inserção da cultura no regime neoliberal, com o surgimento do pós-modernismo, um fenômeno inerente ao regime ao se tornar um negócio, sistematizado pela propaganda dos bens culturais.

3.1 A política cultural no Welfare State

Nessa seção, a política pública, bem como a cultura, é apresentada no período da modernidade, compreendendo a política e sua interrelação com o setor cultural inserida no regime de então, o Estado de Bem-Estar Social, conhecido por sua denominação em inglês, *Welfare State*. Nesta exposição, correspondente ao modernismo, evidencia-se a primazia da intervenção do Estado como principal protagonista no provimento cultural, apesar de que nesse primeiro momento instala-se a semente da inserção do mercado na produção cultural pela iniciativa privada.

Apresenta-se o Estado de Bem-Estar Social como correspondente ao Estado provedor de bens e serviços essenciais à comunidade. São feitas considerações sobre o surgimento da “indústria cultural”, em que se sinaliza o ponto de inflexão de um produto artístico quando ocorre o surgimento da inserção do mercado nesse campo. Ainda, nessa última seção terão duas abordagens, destacando como o produto dessa “indústria cultural”, caracterizada como produto

mercantil, distancia-se de uma produção artística, ou seja, tratava-se de uma abordagem sobre a autonomia da arte como produção artística e uma outra, sobre a produção cultural que se caracterizou como destinada ao consumo da multidão.

A tipologia do Estado Bem-Estar Social como provedor bens e serviços, e como se procedeu o provimento cultural nesse regime, é abordada a seguir. Como anunciado, o entendimento da relação Estado, cultura e mercado encontra nesse período um ponto de inflexão, ou seja, uma mudança de entendimento do produto cultural, importância para o objeto de estudo desse trabalho.

O Estado do Bem-Estar Social caracteriza-se com Estado assistencial que garante padrões mínimos de educação, saúde, habitação, renda e seguridade social a todos os cidadãos, ou seja, os serviços assistenciais, considerando-os como de caráter público, apesar de se perceber peculiaridades em cada aplicação⁵⁶, bem como alterações estratégicas na sua trajetória. Como observa Souza, inicialmente

[...] os Estados Unidos viram o desenvolvimento do Welfare State nas décadas posteriores a 30 como resultado da crença na necessidade de regulação da economia capitalista difundida especialmente após a Grande Depressão e consolidada no período posterior à Segunda Guerra Mundial [...] (SOUZA, 1999, p.2).

Com o transcorrer das duas décadas, após a Guerra, o contexto social e político diante das novas demandas capitalistas, em decorrência desses novos contextos impingiram aos países industrializados da Europa e aos Estados Unidos, “[...] uma série de mudanças nas funções do Estado e do mercado. O *Welfare State*, que havia surgido como um instrumento de controle político das classes capitalistas sobre as classes trabalhadoras, incentivava simultaneamente a acumulação capitalista” (idem).

O fato desses serviços serem reconhecidos como direitos sociais dos cidadãos, como direitos universais é que vem a se constituir como condição que o distingue como um Estado de Bem-Estar Social de outros tipos de Estado assistencial. O *Welfare State* é de fato um modelo de Estado fundado nos direitos sociais universais dos cidadãos. Ou seja, a intervenção estatal na economia e nas condições sociais com o objetivo de melhorar os padrões de qualidade

⁵⁶ Cada país implementou o *Welfare State* a seu modo: alguns no modelo da socialdemocracia, como os países nórdicos, e outros mais liberais, como EUA e Canadá. De modo geral, o *Welfare State* da social-democracia, implementado na Escandinávia, tende a cobrar tributos mais altos e garantir benefícios universais. Já os modelos liberais cobram menos impostos e garantem padrões mínimos de qualidade de vida (SOUZA, 1999).

de vida da população, como o foi na era Vargas, por si só, não o qualifica como Estado de Bem-Estar Social.

O Estado de Bem-Estar Social é um tipo de organização política, econômica e sociocultural que coloca o Estado como agente da promoção social e regulador da economia. Surge com a proposta do Estado assegurar à população alguns direitos em vistas do bem-estar desta; proposta essa que difere do regime anterior, o liberalismo⁵⁷, dotado de uma visão de livre-mercado que predominou fins do século XIX, adentrando pelo século XX.

O Estado de Bem-Estar Social teve como um de seus idealizadores Keynes (1883-1946), o qual preconizou uma intervenção estatal na economia de forma planifica da que a qualifica como economia de Estado. Tal posicionamento intervencionista do Estado difere da economia de mercado anterior que predominou a presença do livre intercâmbio comercial, devendo ao Estado apenas possibilitar condições para que atividades do mercado transcorram seu curso natural; atitude que assume como pressuposto a emancipação da economia, dado que os agentes econômicos são movidos por um impulso de crescimento econômico.

O surgimento desse regime intervencionista deve-se a vários fatores que levaram a um realinhamento do papel do Estado para esse novo contexto que eclodiu nas primeiras décadas do século XX, mas as suas origens advêm do século XIX, como resposta às reivindicações socialistas do movimento operário que denunciavam as péssimas condições de vida dos trabalhadores. A origem do Estado-Providência é, pois, historicamente, anterior às ideias intervencionistas de Keynes, mas deve-se a ele o crédito de sistematizar uma legitimação dessas medidas sociais na esfera de teoria econômica em favor das despesas públicas.

Como mencionado, anteriormente ao regime do Bem-Estar Social, predominava o regime liberal em que se desenvolvia consonante à atividade produtiva, denominada de atividade extensiva⁵⁸, caracterizada pela expansão da industrialização promovida pela revolução industrial.

⁵⁷ O liberalismo econômico é uma doutrina surgida no século XVIII e seu principal representante é o escocês Adam Smith (1723 -1790) que defende a não-intervenção do Estado na economia, a livre-concorrência, do câmbio-livre e da propriedade privada, prerrogativas da liberdade individual. O autor concebe a ideia de que a livre iniciativa conseguiria criar uma ordem espontânea, obedecendo a uma determinada ordem, como se houvesse uma ‘mão invisível’, conforme sua própria expressão usada em seu famoso livro A Riqueza das Nações, onde defende seus argumentos a respeito do liberalismo.

⁵⁸ De acordo com a Teoria da Regulação, o critério de periodização dos estágios históricos do capitalismo baseia-se no conteúdo da mais-valia relativa. Enquanto o capitalismo transformou o processo de trabalho sem remodelar o modo de consumo, o regime de acumulação foi *extensivo*, pois predominou a ‘mais-valia absoluta’, ou seja, a apropriação direta do valor excedente por meio do prolongamento da jornada de trabalho. No regime de acumulação intensiva, além de uma mudança no processo de trabalho, ocorreu também uma alteração das condições de existência dos assalariados devido ao modo de consumo, passando a predominar a ‘mais-valia

No entanto, esse regime sofreu nas primeiras décadas do século XX um impacto devido às transformações político-econômicas do capitalismo ocorridas, agravada com a Grande Depressão de 1929, a partir da qual, para se recuperar dessa crise, promoveram-se transformações no modo de regulamentação social e política. Estabeleceu-se uma nova política de controle e gerenciamento do trabalho que se intensificou com a consolidação do fordismo - modelo de produção industrial com alta produtividade e com redução do tempo de produção que possibilitou uma produção em larga escala. Surge propício para o momento após a segunda revolução industrial, com inovações tecnológicas em resposta ao aumento da demanda por mercadorias⁵⁹.

O regime de acumulação fordista perdurou até a década de 1970, mas foi após a Segunda Guerra que se intensificou como modo de regulamentação social e política do capitalismo. Enquanto o regime anterior, o liberalismo, era sustentado pelo regime de atividade extensiva, agora, o Estado de Bem-Estar Social regulava-se em consonância com o regime de acumulação intensiva do capital. Com essa concepção de Estado, as mazelas excurrentes das sociedades industriais, deveriam então ser reparados pelo Estado. Tal posicionamento gerou contraposições por parte dos liberais e entre os argumentos, cita-se, por exemplo, que os riscos imprevistos são um elemento construtivo da vida social, e que as responsabilidades dos danos deveriam ser individuais. Porém, as responsabilidades passaram a ser sociais e não mediante a política social, fazer crescer a igualdade política, que se inicia com a igualdade civil. Como crítica à benevolência desse regime de provimento pelo Estado, esse nada mais seria do que um prolongamento e uma extensão do Estado protetor clássico.

relativa'. Há a redução do tempo de trabalho socialmente necessário com a introdução de tecnologias que elevam a produtividade na produção, bem como o barateamento da reprodução da força de trabalho - dos bens necessários para sobrevivência do trabalhador, como alimentação e vestuário - por meio do consumo massificado.

⁵⁹O Fordismo é um princípio organizador do trabalho desenvolvido por Henry Ford em 1908, sendo um desdobramento do Taylorismo. No Fordismo, manteve-se o mecanismo de produção e a organização da gerência utilizada do sistema anterior, porém foi adicionada a esteira rolante, estabelecendo um ritmo de trabalho mais dinâmico. Habermas sobre a crise do Estado de bem-estar, por isso não se pode passar de indicações sobre essa nova abordagem. No início da década de 1980, com a Teoria da ação comunicativa, Habermas constrói um marco teórico mais preciso para justificar a passagem do paradigma da produção para o da comunicação. Com isso a "própria ideia de sujeito (e 364 Idem, p.438. 365 Cf. Idem, p.441. 130 portanto de destinatário) da teoria crítica parece deixar de fazer sentido, pois com a passagem da ação para a comunicação, o que era subjetividade passa a ser intersubjetividade"366. Na Teoria da ação comunicativa as patologias da Modernidade podem ser atribuídas "à invasão da racionalidade econômica e burocrática em esferas do mundo da vida, às quais essas formas de racionalidade não são adequadas e, por isso, levam a perdas de liberdade e de sentido" 367. a filosofia de fabricação também se baseava na produção industrial em massa e visava alcançar maior produtividade através da padronização da fabricação. Este objetivo era alcançado através da divisão do trabalho em tarefas menores, onde cada funcionário é responsável por uma etapa minimização de custos e aumento da produtividade faz com que os preços dos produtos caíam, porém, esse método acaba por desqualificar os funcionários.

Apesar das críticas sobre esse regime, a proposta de um Estado provedor encontrou eco nos Estados Unidos quando da grande depressão econômica com a quebra da bolsa em 1929, e com ela, os alicerces do liberalismo. Realmente, o momento era propício por conta fatores que se evidenciaram e contribuíram para a crise do liberalismo, situação que concorreu para que os Estados Unidos que se encontravam em uma economia favorecida e superaquecida pela Europa que se afundava com os dispêndios com a reestruturação do pós-guerra.

Contudo, já nos anos de 1930, os países europeus já tinham se recuperado da Primeira Guerra Mundial, o que levou a economia estadunidense ao colapso de superprodução. Como resposta a essa crise, o presidente Roosevelt lança, em 1933, o programa de recuperação econômica para os Estados Unidos, o *New Deal*, que consistiu, basicamente, em investimentos maciços em obras públicas, destruição dos estoques de gêneros agrícolas e na diminuição da jornada de trabalho. Com esse argumento de intervenção do Estado, como pano de fundo, os reforçou-se a implementação desse modelo nos países europeus, com repercussão na América Latina, inclusive, com alguma tentativa intervencionista no Brasil⁶⁰.

O período keynesiano prosseguiu após a Segunda Guerra Mundial até meados dos anos 1960 revestido de um caráter de legitimada. Depois, suas políticas contribuíram para sustentar o crescimento das economias capitalistas ao tempo em que garantia algumas conquistas sociais dos trabalhadores. Sem dúvida, esse período representou uma mudança ideológica considerável em relação à atividade econômica estatal porquanto o Estado deixou de ser um parasita, que entravava a iniciativa individual e a liberdade do mercado, para se transformar num agente econômico particular, cujas atividades permeiam toda a economia. O que de fato surgiu com êxito dessas políticas na década de 1960 quando se observou o pleno emprego, criação de benefícios, emancipação de alguns direitos sociais/trabalhistas, inclusive com uma gradativa redução da jornada de trabalho.

A partir daí, declinou-se o regime e sofre o peso da crise econômica dos anos da década de 1970. O esgotamento do regime como provedor deve-se grande parte por conta do déficit estatal o que gerou desequilíbrio nas finanças estatais e, como tal, causou distúrbios econômicos. No entanto, ao contrário do que diz o diagnóstico conservador, o *deficit* do Estado-Providência é consequência da crise econômica por um motivo muito simples: com a crise, ao

⁶⁰ No Brasil, o intervencionismo estatal como o foi na era Vargas não constituiu, de fato, como Estado de Bem-Estar Social, já ressaltado no início do capítulo pois, a intervenção na economia e em alguns setores sociais com o objetivo de melhorar os padrões de qualidade de vida da população, por si só, não o qualifica como tal, carecendo de uma totalidade de condições atitudes estatais como a adoção universal de direitos do cidadão.

mesmo tempo em que aumentam o desemprego e a necessidade de assistência, diminuem as contribuições sociais.

Para a ortodoxia liberal, a crise financeira do Estado-Providência não é consequência, mas causa da crise econômica e o sistema de proteção social se enfraquece, justamente, no momento em que se torna mais necessário, atribuindo a crise a um acréscimo de gastos do Estado, o que implica um excesso de moeda, causa da inflação⁶¹.

A retomada do ideário liberal, que se dá a partir do final da década de 1970, origina-se, portanto, da crise em que se encontraram os países capitalistas da Europa e Estados Unidos, replicando reflexos para os demais países periféricos. Para os advogados dos regimes liberais, tanto os “neos”, como para os antigos, a crise econômica tem sua causa num excesso de intervenção governamental que se efetivou durante um longo período de domínio das ideias keynesianas. As novas correntes liberais tentam ressuscitar velhas ideias que defendem um mercado livre de quaisquer entraves por parte do Estado ou dos sindicatos como mecanismo regulador da economia e gerador do bem-estar social. A solução proposta é simples: menos Estado e mais mercado (CORAZZA; BREITBACH, 1987, 145).

3.1.1 A “indústria cultural” que emerge no Estado de Bem-Estar Social: da autonomia da arte ‘kantiana’ à produção sob medida para o consumo das massas

Nessa seção, aborda-se como ocorreu a alteração de uma produção artística, passando a se configurar como um produto de consumo, mudança decorrente do surgimento da “indústria cultural”, na primeira metade do século XX. Com isso, busca-se o entendimento das diferenças porquanto estão inter-relacionadas com a inserção do mercado na cultura. Para tal, essa seção está dividida em duas partes. Inicialmente, são feitas algumas considerações acerca da arte dotada de sua autonomia, conforme conceituação kantiana para, em seguida, uma exposição sobre a produção realizada como consumo de massa, diferenciando produção artística, da outra, agora, tomada como um produto cultural, tal como um produto industrial.

A manifestação cultural pela arte sempre foi enquadrada até o século XVIII como uma manifestação humana sob regras estabelecidas de forma que a ela lhe conferia uma autonomia.

⁶¹ Habermas, numa outra interpretação com nova abordagem sobre a crise do Estado de bem-estar, tomando como base a Teoria da ação comunicativa, desenvolvida início da década de 1980. Habermas constrói um marco teórico mais preciso para justificar a passagem do paradigma da produção para o da comunicação.

Aqui exposta duas particularidades. A de que arte é dotada de um campo que lhe é próprio, e a do prazer estético. Quanto à primeira, a cada manifestação artística, a ela atribui-lhe uma inerente essência. Assim, a pintura tem como essência, a cor; a escultura, a forma; a música, o som; a arquitetura, o espaço (COUTINHO, 2010). Quanto à segunda, conforme acepção de Kant (DUARTE, 2012), ela se manifesta subjetivamente pelos sentimentos que cada um possui. Sobre essa segunda particularidade, são tecidas considerações porquanto importa para esse trabalho distinguir e caracterizar o produto que surge da “indústria cultural”, objeto desse estudo.

A obra de arte, conforme entendida por Kant, apesar de que se pode apreendê-la mediante nossa faculdade de julgar subjetivamente, tal juízo é considerado como de ordem universal. Ainda, tal sentimento interior, dá-se independentemente do domínio do conhecimento sobre a obra de arte, ou seja, o êxtase estético decorrente da apreciação de uma obra de arte não é de ordem cognoscível. Para ilustrar tal conceito, imagine-se que numa visita ao Louvre, ao se deparar diante da Virgem dos Rochedos, o transeunte espectador seja tomado por um êxtase *estético*, mesmo que ele desconheça quaisquer informações sobre essa obra.

Tal fruição subjetiva sobre uma produção artística corresponde a um sentimento ‘puro’ que é desprovido de alguma ingerência externa. Segundo o conceito kantiano, esse atributo da obra de arte, em nada mudaria o sentimento do visitante do Louvre, ou da *National Gallery* (onde tem a outra versão desse quadro), caso viesse ao seu conhecimento diversas informações sobre a referida pintura. Em nada mudaria se soubesse que a autoria é de Leonardo da Vinci, se a técnica usada se trata de óleo sobre tela ou se o estilo é renascentista. Esse atributo conferido a uma produção artística de autonomia da arte não ocorre com o produto da “indústria cultural”. Se os defensores da “indústria cultural” respondem que aquilo que ela fornece não tem nada a ver com a arte, também está é ideológica, pois pretende declinar a responsabilidade precisamente daquilo sobre o que se trabalha.

A associação de um sentimento a uma obra de arte, simplesmente, não configura um fetiche. Veja-se o conceito platônico de beleza. Platão já preconizava que as condições internas podiam ser expressas pelas aparências externas, e as questões morais e éticas estavam intrinsecamente relacionadas à arte. Em 'A República', esse filósofo grego exaltou a combinação de um homem quando dotado de beleza moral em sua alma com a beleza externa da forma, defendendo que a força do Bem se refugiou na natureza do Belo, ou seja, que a virtude e a beleza (em grego, termos sintetizados numa palavra, *kalokagathia*), são inseparáveis.

Tal conceito, relativo à matéria visível mesmo carregando mensagens subjacentes, está

distante do de fetiche preconizado por Marx. O fenômeno da fetichização da mercadoria se dá quando se incorpora um valor simbólico irreal à mercadoria, não correspondente à determinada quantidade de trabalho materializado na manufatura da mercadoria, ganhando vida própria (MARX, 2010). E tal conceito é recorrente e fundamental para se adentrar no produto cultural, enquanto produção da cultura sob medida para o consumo das massas, que ao manipular o produto, incorpora-lhe valores de uso demandantes pela massa.

A mercadoria enquanto produto cultural deixa de ter a sua utilidade real e passa a ter acrescido valores por incorporar a ela uma certa transcendência. Assim, tanto na concepção platônica como conceito marxista, subjaz outros valores ao objeto, sendo que, enquanto no primeiro, os valores são imanentes e não subjetivos ou artificiais, no fetiche, incorporam-se valores para se acrescentar aos valores de troca na comercialização da mercadoria.

Como já discutido na Introdução do presente trabalho, a produção realizada para o consumo das massas, para o consumidor, nas palavras de Adorno, foi empregada pela expressão “indústria cultural” pela primeira vez na Dialética do Esclarecimento, juntamente com Horkheimer numa publicação em 1947, em Amsterdam⁶². E justifica essa terminologia: “em nossos esboços se falava em ‘cultura de massas’. Substituímos esta expressão por “indústria cultural”, para desligá-la desde o início do sentido cômodo dado por seus defensores: o de que se trata de algo como uma cultura que brota espontaneamente das próprias massas, da forma que assumiria, atualmente, a arte popular. Dela a “indústria cultural” se diferencia de modo mais extremo (ADORNO, 2020, p.2).

Marcuse (1997) comenta que, entre essas formas de controle, temos uma produção de bens supérfluo cada vez maior, para redirecionar as necessidades de prazer e satisfação da população (VASCONCELOS, 2006). Como forma de alienação, como um dos processos do controle, temos o fetichismo que induz à aquisição desses bens supérfluos. Somos tentados a adquirir os produtos, pois a eles estão associadas ideias. E em sentido inverso, as ideias estão sendo levadas pelos produtos pois, estão associados ao processo de ‘reificação’. Como a etimologia sugere (do latim, *res* = coisa) trata-se de transformar ideias em coisas concretas. Segundo o texto ‘Técnica, corpo e coisificação: notas de trabalho sobre o tema da técnica em Theodor W. Adorno’ o homem é aos poucos embrutecido com a técnica, e levado a fazer atividades sem pensar. A mídia pensa pelo consumidor. E em grande medida, esse processo

⁶² Originalmente este ensaio "*résumé über Kulturindustrie*" foi uma conferência radiofônica pronunciada por Adorno na *international em rund funkuniversität des hessischen rund funk de frankfurt*, de 28 de março a 4 de abril de 1963, depois incluído no livro *ohne leitbild*.

vem pela “indústria cultural” quando

[...] esta é tendencialmente acantonada com ou sem a vontade consciente dos seus promotores. Que podem ser tanto órgãos executivos como detentores de poder. E que, no plano econômico, estão ou estavam a busca de novas possibilidades de valorização do capital nos países economicamente mais desenvolvidos (ADORNO, 2020, p.3).

A produção cultural transformou-se no setor mais avançado da produção econômica. Neste sentido, o conceito de “indústria cultural” não visa apenas mostrar as mutações pelas quais a cultura passou na sociedade industrial, mas também como a cultura transformou-se em peça fundamental do processo de autovalorização do Capital. Conforme acentua estudo sobre a relevância da “indústria cultural”, Rodrigo Duarte, afirma que, à sua maneira, Adorno já indicava a mutação do capitalismo em “capitalismo cultural, ou seja, capitalismo onde a cultura desempenha papel econômico decisivo” (2012, p. 77).

Os movimentos feitos pela filosofia do final do século XIX e início do século XX foram no sentido de relativizar a concepção mais radical de autonomia da arte que se desenvolveu a partir do Renascimento e teve sua resposta filosófica mais completa, como se sugeriu acima, com a Crítica da faculdade do juízo de Kant. Walter Benjamin (1982) levantou uma alteração quando abordou no famoso ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, uma diferenciação mais precisa entre a cultura tradicional e sua versão industrializada. Seus colegas do IPS, da escola de Frankfurt, clarearam a distinção entre a arte e o produto industrializado.

Max Horkheimer e Theodor Adorno, introduziram o termo “indústria cultural” na sua obra publicada em 1947, “A Dialética do esclarecimento”. Nela, os autores, apesar de continuarem acreditando que ainda haveria espaço para a existência de “arte autônoma”, procuram dar conta filosófica do surgimento de algo totalmente novo no cenário da produção de construtos estéticos, a saber, aquilo que ficou conhecido como “cultura de massa”.

A “indústria cultural” valeu-se de mecanismo para manipular os ‘consumidores’ o que foi denominada de ‘operadores da “indústria cultural”, sem, contudo, tenha sido assim denominado expressamente pelos autores na Dialética do Esclarecimento (DUARTE, 2013). São eles: *manipulação retroativa, usurpação do esquematismo, domesticação do estilo, despotencialização do trágico e fetichismo da mercadoria cultural*. Estes perfazem cinco referências básicas que explicitam, com bastante clareza e objetividade, as estratégias da “indústria cultural” quais são explicados a seguir.

O primeiro operador, que pode ser denominado de *manipulação retroativa*, procura

incutir a ideia da intencionalidade da demanda necessária ao público como que produtos culturais são criados para atender às demandas de lazer das massas. No sentido inverso, manipulam a massa, criando produtos culturais que lhes correspondem, análogo à pesquisa de mercado, de modo que ao público lhe parecesse como esse fosse seu desejo. Numa síntese de oferta, os produtores recorrem a modelos padronizados de produto cultural e de clichês. Corresponder, minimamente, às expectativas dos consumidores (expectativas previamente enxovalhadas pela própria “indústria cultural”) enquanto impõe padrões de consumo, de comportamento moral e político comprometidos com a perpetuação do *status quo* (DUARTE, 2010).

O segundo operador remete ao que Kant desenvolve na sua *Crítica da Razão Pura* sob o conceito de ‘*esquematismo*’⁶³, em que denunciava que a indústria cultural usurpava a capacidade de o sujeito de interpretar os dados identificados pelos sentidos. Ao usurpar essa prerrogativa subjetiva, a própria indústria toma o trabalho das faculdades do sujeito com um planejamento antecipado, uma classificação prévia dos dados apresentados. Dessa forma, esse trabalho poupado impõe o esquematismo da produção e contribui para a passividade e a estagnação. O que significa uma antecipação estandardizada e simplória, até a quase absoluta previsibilidade, das possibilidades interpretativas de seus produtos;

O terceiro operador, *a domesticação do estilo*, correlato produtivo daquela ‘usurpação do esquematismo’ receptivo, reproduz a desproporção real existente entre todo (mundo administrado) e parte (indivíduo) no interior dos produtos da “indústria cultural” pela sobreposição artificial, estereotipada, por isso violentamente coercitiva, de clichês investidos de universalidade. (DUARTE, 2010). Dessa forma, os conteúdos eram resultado de uma tradução estereotipada, o que não ocorre em uma obra de arte com os detalhes nela observados. Tornar palatável, domesticável a produção cultural, vem ao encontro dos objetivos dos promotores da “indústria cultural” a domesticação do estilo.

O quarto operador, *a despotencialização do trágico*, consistia na retirada do potencial de uma catarse genuína em simples entretenimento. Aquilo que se encontrava na tragédia, como em Aristóteles, passa, agora, com o entretenimento a substituí-la, de modo simplificado e sem

⁶³ O esquematismo kantiano é a atividade responsável por uma espécie de harmonia preestabelecida entre o real e o nosso poder de conhecer. Tal como foi definido por Kant na *Crítica da Razão Pura*, o processo de conhecimento tem como ponto de partida a intuição, pois ela diz respeito diretamente ao modo como o pensamento se refere aos objetos. Tal intuição somente acontece na medida em que os objetos nos são dados. A sensibilidade, objeto de estudo da estética transcendental, é a capacidade de obter representações mediante o modo como somos afetados por objetos.

os sentimentos que incitam subjetivamente para que ocorressem tal catarse. Agora, com a “indústria cultural”, é a diversão que passa a realizar a purificação das paixões tal como Aristóteles já atribuía à tragédia. Com a *despotencialização do trágico*, a “indústria cultural” interdita ao sujeito qualquer possibilidade de individuação, de resistência afirmativa, experiência e expressão do sofrimento.

O quinto operador, o *fetichismo da mercadoria cultural*, refere-se, propriamente, à substituição de um valor de uso pelo valor de troca, ou seja:

É a apatia na cultura travestida por um suposto “valor-de-uso”. Se Marx (2011) acreditava que as mercadorias eram destinadas a satisfazer necessidades, temos nesse caso a crise do “valor-de-uso”, porque o elemento que reside na mercadoria cultural é o logro a favor do lucro. O “valor-de-troca”, relação social abstrata, atingiu tão profundamente as manifestações vitais da sociedade, entranhou-se de maneira tão indelével nas almas dos cidadãos, que não se sabe mais quando algo é usado efetivamente. O “valor-de-troca”, com a decadência do “valor-de-uso” no âmbito da cultura, tomou-se ficticiamente o único “valor-de-uso” disponível. (DUARTE, 2013, p. 33).

A exposição acima desses elementos manipuladores, em número de “cinco operadores” da “indústria cultural”, apesar de terem sido identificados nas primeiras décadas do século XX, são ainda encontrados na produção cultural, destacadamente, nos projetos culturais preferidos pelos departamentos de *marketing* cultural⁶⁴ das empresas, o que “curiosamente, constata-se que ‘Com essa exposição, pontua-se uma nota que difere no que concerne ao provimento cultural que não seja diretamente estatal.

Espera-se que se tenha elucidado que a Política cultural no período correspondente à modernidade, o Estado tenha sido destacadamente o provedor malgrado o setor cultural na “indústria cultural” um ponto de inflexão, quando o mercado começa a se inserir na cultura. Portanto, essa é uma sinalização da inserção do mercado, sem, contudo, seja a tônica do mercado, porquanto, nesse período, ocorre a primazia da intervenção do Estado no provimento cultural, como nos bens e serviços, o que lhe vale, adequadamente, a denominação de Estado Providência.

Quanto ao regime abordado em seguida, o neoliberalismo, nele sim, apontam-se novos rumos no direcionamento da intervenção do provimento cultural, não mais com a primazia do Estado, o que é objeto da seção seguinte.

⁶⁴ Rodrigo Duarte, no seu livro intitulado “Indústria Cultural, uma introdução” (2010), destinou o capítulo 6 para trazer à luz atual, como ainda no Brasil, ele identifica esses cinco operadores.

3.2 A política cultural no neoliberalismo

Na seção anterior, foi apresentada a política cultural no período do modernismo, despontando ao final desse regime o início da inserção do capital privado no novo sistema. Nessa seção, busca-se o entendimento sobre a política nesse novo sistema - o do neoliberalismo, focando a evolução da política cultural com interação e crescente influência do mercado nesse período da pós-modernidade que vem despontar a partir do último quartel do século XX. Serão discutidas abordagens sobre dois temas – o da forma de Estado, procurando evidenciar a política ditada pelo mercado e sobre o pós-modernismo, como a manifestação cultural no capitalismo tardio. Um refinamento conceitual se faz necessário, retomando de modo sintético, considerações feitas no capítulo introdutório sobre o capitalismo tardio, o neoliberalismo, e a pós-modernidade.

Como se pode conferir, os conceitos estão tão entrelaçados que não se pode definir um sem interagir com o outro – o neoliberalismo, pós-modernidade e pós-modernismo. A partir do século passado, duas grandes transformações ocorreram, quais sejam: a da reestruturação produtiva e a da globalização, inserida essa na internacionalização do capital, sendo que o ‘capitalismo tardio’ entrou na sua fase ‘pós-moderna’, na qual afirma Jameson (2007) e no ‘neoliberalismo’ conforme afirma Laval (2020), três conceitos interligados e tão afeitos ao objeto desse trabalho, sobre os quais serão tecidas considerações.

Como defendido por Mandel (1985) em sua tese de 1975, e depois publicada em livro como “Capitalismo Tardio”, o neoliberalismo enquadra-se na terceira e última fase ou estágio do capitalismo. As duas fases anteriores estão associadas à expansão industrial conforme o autor classifica: quanto à primeira fase do capitalismo de mercado, ocorreu entre 1700 e 1850, quando do crescimento do capital industrial e acontece no âmbito dos mercados domésticos. Seguiu-se a segunda fase caracterizada como capitalismo monopolista, adentrando pelo século XX, até a reconstrução pós-guerra, marcada pelo desenvolvimento dos mercados internacionais e pela exploração dos territórios coloniais.

Essa terceira fase do capitalismo tardio teve como elementos distintivos a expansão das grandes corporações, após o surgimento da “indústria cultural” e, posteriormente, a ideologia neoliberal, contexto em que ocorre a intensificação da submissão do Estado ao mercado, a globalização dos mercados e do trabalho, o consumo de massa e a intensificação dos fluxos internacionais.

Observando-se tais cenários, aponta-se que a partir das primeiras décadas do século XX, apesar da forte participação do Estado na cultura desse período, bem própria do Estado provedor, já se iniciava, concomitantemente, uma inserção do mercado na área cultural, conforme assinalado na seção anterior. De fato, nesse contexto, enquanto que se inaugurava a nova forma de política pública cultural, a do Estado de Bem Estar Social, na Europa ocidental também se desenvolvia o processo em que cada vez mais se vinham incorporando lógicas mercantis, passando a racionalizar as formas de gestão com mecanismos de inserção do mercado (DUARTE, 2010).

Sobre essa aproximação, já nos primórdios dessa tendência, é sintomático que os teóricos da Escola de Frankfurt tenham denominado de indústria culturais por associá-la a uma produção empresarial (ADORNO, 2006). No período em que se sucede caracterizado pelo advento do capitalismo tardio, esse fenômeno exacerba-se ao se estabelecer uma maior interação entre produção cultural e mercado, considerando que o capitalismo se reestrutura com novas políticas na contemporaneidade com a dinâmica que lhe é própria, com a transformação social e histórica (FARIAS, 2013; FARIAS, 2018). Assim, a “indústria cultural”, não estando fora dessas transformações, incorpora-se a esse processo construído historicamente de forma que assume outras conotações nas últimas décadas do século XX, agora sob a forma do neoliberalismo.

A posição adotada por Adorno, no entanto, é a de preferir denominar de “capitalismo tardio” à “sociedade industrial” da produção (ADORNO, 2006). Nesse contexto da contemporaneidade, a ampliação do capital é conceituada por Mandel (1985), como foi assinalado, como a ‘mundialização do capital’, de cujas consequências os países periféricos são partes integrantes. Por conta desse processo, esses países periféricos sofrem as influências em todas as áreas de atuação, inclusive nas políticas culturais. Inserida nesse contexto, a cultura como mercadoria significa que os bens culturais são bens de consumo. O desdobramento dessa linha de pensamento, desse foco, objeto dos estudos da primeira geração da Escola de Frankfurt, encontrou eco em Frederic Jameson (2007).

Jameson (2007), como crítico da cultura na fase do capitalismo tardio, denuncia que a cultura está à serviço de uma expansão do capitalismo nos idos pós-guerra. Jameson entende que, a partir da década de 1970, quando se adentra nessa fase atual do capitalismo, as democracias capitalistas, inseridas num contexto em que se observavam os efeitos perversos da conjugação da lei do mercado com a democracia não distributiva, promoveram mudanças no modelo de administração estatal e no padrão de gestão das políticas públicas.

Ao Estado, diante de um fracasso enquanto regulador social impôs-se transformações

no plano político e institucional de modo que, à tradicional forma de governar de concepções keynesianas, a partir da década de 1970, procura-se adaptar alternativa para satisfazer às necessidades humanas às que o Estado já não está em condições de correspondê-la (FARIAS, 2013).

A proposta dos defensores da instalação do neoliberalismo acusa o Estado de dispêndios excessivos na área social e advogam o argumento liberal de que o funcionamento do mercado seria a alternativa viável contra a crise que se avoluma. Para Suzanne de Brunhoff (1985), essas críticas são infundadas na realidade, apenas deflagradas pelos liberais para justificar a regulação econômica pelo livre mercado, e que dá outra forma, o Estado não estaria promovendo as adequadas condições de reprodução do capital.

Segundo destaca Laval (2020)⁶⁵, dois notáveis pensadores, um filósofo e outro sociólogo, tanto Foucault quanto Bourdieu, procuraram caracterizar o neoliberalismo de forma combativa. Foucault, precocemente, na década de 1970, já identificava elementos novos de uma nova era⁶⁶. Posteriormente, Bourdieu, no final da década de 1980 e início da de 1990, levou a questão neoliberal a sério, tentando mobilizar o conjunto de seu capital científico para tratar o assunto. O autor recorreu a Foucault e Bourdieu sobre a questão neoliberal (2020), apontando as reconfiguração e modulações das relações sociais dos processos socioeconômicos das mutações do poder. Salientou as reflexões de Bourdieu sobre os modos subjetivação e formas de comportamento, e dimensões normativas que vieram acelerar a guinada neoliberal para a lógica produtiva da empresa.

Nessa sessão elencou-se alguns teóricos que posicionam que a política cultural no neoliberalismo está submissa aos ditames do mercado e em seguida, como se processa tal interação.

3.2.1 O neoliberalismo: a política ditada pelo mercado

Nessa seção, é apresentada a política do neoliberalismo como se processa a interação com o mercado, expondo a conexão com a pós-modernidade e pós-modernismo, objeto de estudo desse trabalho. O neoliberalismo emerge a uma crise generalizada nos países centrais na

⁶⁵ Foucault havia previsto a impoção do liberalismo alemão – o ‘ordoliberalismo’ para a política francesa.

⁶⁶ Bourdieu trabalhou a crítica ao neoliberalismo o que representa, para ele, uma invasão do campo econômico em outros campos políticos, sociais e culturais. ou seja, a extensão das disposições específicas da economia capitalista é continuada, acelerada e, sobretudo, ampliada a todos os outros campos.

década de 1970, devido aos custos impostos ao *Welfare State* aliados à desaceleração do crescimento e queda nas taxas de lucros (FARIAS, 2000). Diante dessa crise, o capitalismo se reedifica sob novas formas atestando não seressa uma crise do capitalismo, mas uma crise estrutural do capital, pela sua durabilidade e amplitude pelo seu caráter universal (MÉSZÁROS, 2011)

Segundo Christian Laval (2020), a identificação dos primeiros ‘sintomas’ desse novo tempo teve em Foucault o pioneirismo na análise do que viera a ser denominado neoliberalismo. Para Bourdieu (2001), o neoliberalismo é um projeto político que busca converter os principais postulados econômicos neoclássicos em uma realidade efetiva que converta o Estado social, construído no final da Segunda Guerra Mundial, às forças da “mão invisível” do mercado e isto é uma ação política de um amplo arco de forças dentro do campo político.

Na visão de Dardot e Laval (2013), o advento do neoliberalismo surge com conotações diferentes dos recentes s modelos econômicos passados, tanto o do *Welfare State*, e o do liberalismo. De fato, o neoliberalismo apesar de surgir no contexto da “falência” *Welfare State*, longe de se configurar como o resgate ao Estado mínimo ou ao liberalismo originário, assume a regulação administrativa em vários campos de atividade, conforme identificam Pierre Dardot e Christian Laval (2013). Portanto, o neoliberalismo dele vale-se com os instrumentos de política pública herdados da gestão social-democrática e keynesiana, para adentrar em todos os campos. Assim, o neoliberalismo tem como programa funcionar para além mercado, com expansão e fortalecimento da “lógica de mercado” fora da esfera mercantil por meio da imposição de um padrão de relações sociais em todos os níveis. Dessa lógica, soube herdar do sistema do qual veio substituir, o Estado “social” e “educador” difusor de normas e formas de organização burocráticas em mais diversos setores, inclusive na produção de bens e serviços.

A expansão do neoliberalismo veio além com práticas eficazes que operasse, desde o início, em termos de a iteração de comportamentos sociais. Assim entendem os autores, o neoliberalismo como extensão da lógica do mercado por meio da transformação do Estado, caracterizado como o conjunto de discursos, práticas, dispositivos, que determinam um novo governo dos homens segundo o princípio universal da concorrência (DARDOT; LAVAL, 2013). Conforme os autores, como estratégia mais abrangente, essa nova forma do capitalismo, propõe reconstruir não apenas as instituições e as políticas econômicas, mas também uma subjetividade das pessoas para torná-las mais adaptadas, e mais adequadas ao capitalismo globalizado, propósitos que se remetem aos operadores da “indústria cultural” (DUARTE,

2014). Nisso, o neoliberalismo constitui-se uma nova forma de governança e de intervenção que, para sua implantação, conforme formulações de Michael Foucault (LAVAL, 2020) depende de uma ação estatal abrangente. E dentro dessa linha, com base nesse modelo de relação social, que o neoliberalismo transfere a lógica de mercado, para a área cultural, no pós-modernismo (JAMESON, 2007).

Assumindo o conceito tal como preconizado por Jameson, e já definido, para melhor situar a pós-modernidade na trajetória do capitalismo, a seguir, passa-se a expor as fases do capitalismo que o antecederam, quais sejam os dois “estágios” do capitalismo - o ‘estágio extensivo’ e o estágio intensivo’ e, a partir da exposição, buscar o entendimento da fase atual à qual o pós-modernidade se encontra inserida. Isto porque, após a crise desse último, emergem a doutrina neoliberal na qual a pós-modernidade se encontra inserida – o estágio do capital “globalizado”, ou “financeirizado”. Segue a caracterização da periodização de cada um dos três estágios do capitalismo (MANDEL, 1985).

Entende-se como estágios do capitalismo a periodização em que se desenvolveu um determinado modo de produção, sob as condições próprias em que se dá a reprodução da relação social predominante. No caso do capitalismo, caracteriza-se como desenvolvimento no conceito mais abrangente, com o trabalho assalariado e a correspondente à mercantilização da produção. Sob essas duas categorias são definidos os estágios de desenvolvimento do capital como “estágio extensivo” e “estágio intensivo”.

Dessa forma, surge a sociedade capitalista nesse primeiro estágio de desenvolvimento do sistema econômico capitalista. O surgimento do liberalismo veio em decorrência desse primeiro ‘estágio extensivo’ do capitalismo. Alguns fatores foram preponderantes nessa mudança, em decorrência da dissolução do sistema feudal, tais como a eliminação das terras comunais, processo denominado “cercamentos” com a sua transformação em propriedades. Em decorrência disso, surge o aumento extensivo da produção num sistema de assalariamento da força de trabalho. Em contrapartida, surge o enaltecimento da liberdade individual, livremente de sua propriedade. A forma ideológica desse estágio extensivo é o “liberalismo”, em que ocorre a inserção evolutiva do mercado (MANDEL, 1985).

O segundo estágio do capitalismo é o “estágio intensivo”. Surge com o progresso das técnicas de produção, exigindo um maior nível de subsistência da força de trabalho, necessária para permitir a operação das técnicas de produção. Associa-se esse estágio ao aumento da produtividade do trabalho. Tal alteração de estágio surge em decorrência da saturação espaço para a extensão da produção de mercadorias.

Nesse segundo estágio, a expansão da produção de mercadorias, restringiu-se ao aumento da produtividade do trabalho, que por sua vez dependeu do progresso das técnicas de produção. É marcado pelo desenvolvimento imperialista dos mercados internacionais e pela exploração dos territórios coloniais. Esse estágio perdurou até ocorrer uma crise de superprodução cuja exaustão se deu com o ‘boom’ da reconstrução do pós-guerra, nos meados de 1960. Então, da ideologia liberal, passa-se para esse estágio do capitalismo com a forma ideológica da social democracia do Estado do Bem-Estar Social, de inspiração keynesiana (DRAIBE; HENRIQUE, 1980)

Alguns elementos dessa segunda fase da globalização – o do capital industrial, veio embasar as a formação da atual fase do capital – o capital financeiro por conta da ocorrência das revoluções tecnológicas e informacionais, que demarcaram a fase atual desse fenômeno, que hoje atinge as mais diversas escalas, do local ao mundial, o surgimento de um novo sistema econômico mundial (MANDEL, 1985).

Desde o final da Segunda Guerra Mundial, já estavam dados os pré-requisitos tecnológicos básicos para o novo estágio do capitalismo tardio. O capital já sinalizava ajustes na segunda metade do século XX, no terceiro estágio do capitalismo assim como as pré-condições lançadas pela reorganização das relações internacionais. E nesse contexto surge a pós-modernidade. Teve início, aproximadamente, na década de 1960, quando se dá o esgotamento do 'boom' de reconstrução pós-guerra. Era o marco do fim de uma segunda etapa caracterizada com o capitalismo monopolista.

O processo de desindustrialização nos países de capitalismo avançado e o crescimento progressivo do setor de serviços na década de 1980; no âmbito da tecnologia, informação e comunicação ao fortalecimento do mercado mundial e das empresas multinacionais em escala global, com o aumento significativo do peso do capital financeiro na economia,

A pós-modernidade surge com a tese do ‘fim da modernidade’, quando se considera o esgotamento completo do projeto moderno em vários aspectos - o econômico, o político, além de outras manifestações no campo da ciência, filosófico e cultural.

[...] A modernidade econômica está morta, porque sua base era a industrialização, que hoje foi substituída por uma sociedade informatizada que se funda na hegemonia do setor terciário, o que significa que transitamos para um sistema pós-industrial; a modernidade política está morta, porque se baseava num sistema representativo e no jogo dos partidos, que deixaram de fazer sentido num espaço público dominado pela ação dos movimentos micrológicos [...] pela ação de um poder que não está mais localizado no Estado, e sim numa rede capilar de disciplinas, que saturam os interstícios mais minúsculos da vida cotidiana [...] (ROUANET 1998, p.20).

É justamente nesse terceiro estágio do capitalismo, na contemporaneidade, em que se insere o mencionado capitalismo tardio (MANDEL, 1985). Como ressaltado acima, essa fase atual surge com a saturação da segunda e mais desenvolvida fase do capitalismo - o estágio intensivo, e ocorre como consequência da conjugação dos seguintes fatores: a expansão da intervenção de Estado; elevado padrão de produtividade em decorrência do desenvolvimento tecnológico e a redução da força de trabalho empregada na indústria. É a atual fase do neoliberalismo.

3.2.2 A pós-modernismo: a manifestação cultural no capitalismo tardio

A pós-modernidade é entendida no sentido amplo como a condição daquilo que vem após a modernidade, ou contra tudo o que tenha feito parte dele. Situando-a na divisão do capitalismo de Mandel, corresponde à fase do capitalismo tardio, conforme mencionado no final da seção anterior (MANDEL, 1985).

Trazendo alguns elementos dessa fase, temos que o início aconteceu com o esgotamento do modelo do Bem-Estar Social e que essa saturação adveio em busca de alternativas para essa crise e, como saídas, o modelo adotado foi o neoliberalismo. O pós-modernismo, por sua vez, corresponde a manifestação cultural do neoliberalismo, no qual Frederic Jameson (2007) se valeu para a exposição do seu principal argumento: o de que o pós-modernismo é a extensão cultural do capitalismo tardio.

De fato, os registros na história das artes ajudam a elucidar como transformações ocorridas na humanidade, de certa magnitude, repercutem nos estilos, e a alteração da fase do modelo corresponde, igualmente, aos estilos correspondentes – modernismo e pós-modernismo, cujas considerações serão abordadas a seguir.

O pós-modernismo como proposta fluida e abrangente caracteriza-se também pela aceitação dos conceitos precedentes nas diversas manifestações estilísticas, seja na literatura, nas artes plásticas, na arquitetura, fato demasiadamente explorado por Jameson no seu livro sobre pós-modernismo “A Lógica Cultural no Capitalismo Tardio” (2007)⁶⁷.

⁶⁷ Frederic Jameson publicou extensamente sobre o fenômeno do pós-moderno na década de 1980, e esse livro “Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio” fornece uma visão enciclopédica da cena cultural contemporânea, defendendo que o pós-modernismo corresponde a mais um estágio do sistema capitalista, sendo a cultura sua expressão natural. Para tal, argumenta, discutindo teoria crítica, recorrendo à arquitetura, artes plásticas, cinema, evidenciando o caráter fluido e abrangente do pós-modernismo. (2007).

Para ilustração dessa abrangência, uma visão panorâmica destaca as particularidades estilísticas que se observam nas artes, ressaltando a peculiaridade de que na pós-modernidade resgata os estilos anteriores e, inclusive, não rejeita o estilo da modernidade que o antecedeu, considerações sobre as quais são feitas a seguir.

A história das artes testemunha, na sua trajetória, que na sequência dos estilos, um vem carregado de rejeição ao anterior, ou no mínimo, cheio de contrastes, de modo que o estilo sucedâneo passa a adotar elementos próprios de uma corrente diferente da do estilo anterior. Ou seja, um estilo de uma corrente organicista, dotado de composições livres, é antecedido por outro, com características contrárias, o da corrente racionalista, com composições regradadas, elementos geométricos e relações matemáticas.

Na trajetória da história das artes, constata-se que, sendo um estilo mais dinâmico, com feição de, instabilidade e desequilíbrio, o outro é de conotação mais estática e em desequilíbrio, de forma que, na sucessão, ocorre uma alternância – ora um estilo é de característica orgânica, o outro é mais racional. Ilustrando essa teoria com dois estilos com tais atributos, temos o barroco e o renascimento, e constatamos que organicidade do barroco contrasta com racionalidade do renascimento, conforme se pode observa analisando suas obras.

A exemplo dessas duas configurações, de organicidade e racionalidade, tomamos duas esculturas de um mesmo tema, David. O dramático e realista David de Bernini contrasta com a serenidade e o idealismo do David de Michelangelo. Sinteticamente, recorrendo às correspondentes representações antropomórficas do grego clássico, pode-se afirmar que o primeiro é mais dionisíaco, o outro, mais apolíneo, respectivamente, enquadrando-os como organicista e racionalista (COUTINHO, 2002).

O que interessa nessa ilustração é que, mais uma vez, destaca-se que, ao recorrer a essa teoria da história das artes, busca-se o entendimento da postura abrangente do pós-modernismo em acomodar-se às teorias diversas, ao contrário do estilo anterior, o modernismo, esse que não admitia em seus preceitos recorrer aos estilos precedentes, como se pode observar adiante.

O modernismo surge como algo novo que não resgata o passado, e dele pode prescindir, isso englobando o passado recente e o remoto. Na arquitetura, de fato, não há registros de elementos clássicos, muito menos medievais. Para os modernistas, tudo é novo, devendo obedecer aos ditames da era industrial que vem exigir pressa e menos custo para atender às novas exigências de um mundo que demanda o atendimento a uma sociedade industrial (FAZIO, 2011).

No modernismo, nada de ornamentos, decorações, que exigem tempo e incorrem em custos. Ao encontro desse argumento, de que o modernismo está associado com um novo padrão, sem recorrer aos adornos do passado, ilustrativo desse novo padrão arquitetônico, recorrem-se a duas expressões: uma é a conhecida expressão que o arquiteto modernista, Mies van der Rohe, costumava citar: “o menos é mais”. Com isso, queria o arquiteto alemão aplicar na arquitetura o novo padrão da eficiência, menor custo e rapidez da construção, imperativo dos novos tempos, alinhados com uma revolução que se avizinha- a “indústria cultural”.

O outro exemplo, sintomático desses novos tempos, é o título de um artigo, que resultou em livro, mais parecendo um manifesto radical do arquiteto austríaco, Adolf Loos: “Ornamento e Crime” (2010). Em tudo, inclusive na ‘produção’ arquitetônica, deve-se corresponder ao atributo da máquina - da repetição e divisão da produção impetrada com o modelo de eficiência do taylorismo, e do pretencioso mais eficiente modelo fordista, agora com a esteira nele introduzida na produção em série. Impregnado com tudo isso, o arquiteto modernista, Le Corbusier sentencia que “a casa é a máquina de morar” (FAZIO, 2011).

Após a década de 1960, o modernismo começa a ser superado por outro estilo, o pós-modernismo. Novos tempos que pedem novos padrões estilísticos se afiguram no capitalismo tardio, no contexto da chamada pós-modernidade. Há uma tênue distinção ente o conceito de pós-modernismo e pós-modernidade. Enquanto o pós-modernismo é a manifestação cultural como extensão do terceiro estágio do capitalismo, o capitalismo tardio. Por pós-modernidade, esse é mais entendido como o período em que o pós-modernismo se encontra inserido - o contexto do mundo globalizado, de um capital ‘mundializado’, capital ‘financeirizado’. O estilo pós-moderno, como assinalado, distingue-se do moderno, pela sua abrangência, absorvendo as mais variadas tendências, inclusive aceitando e recorrendo às do passado. A máxima é: ‘nada é novo’, parece sintetizar esse caldeirão em que tudo cabe, diferentemente do modernismo, cuja sentença era ‘o novo era o que vale’, renegando adotar algum elemento do passado.

Enquanto o lema do modernismo era o da ‘tábua rasa’, que se entende como uma mesa limpa de tudo o que era de elementos estilísticos do passado, para que nela, apenas seja posta elementos ‘novos’. Daí que, para o pós-modernismo, tudo é efêmero, mutável, passageiro, fluido, volátil, cuja interpretação de Jameson (2007) sobre esse novo comportamento reside no caráter midiático que começa a tomar conta de todas as áreas, inclusive na da cultura. Como ilustração dessas características do pós-modernismo, o autor se vale da arquitetura que na sua aparência, mas parece um cartaz de propaganda. Razão porque considera que na arquitetura

torna-se mais eloquente esse novo estilo, pela sua visibilidade, estratégia que é própria para narrativas midiáticas⁶⁸.

O próprio título do livro em que Robert Venturi expõe as ideias argumentando as aparências das obras do estilo transparece esse caráter midiático: “Aprendendo com Las Vegas” (2003). E não é por menos que esse livro é referência recorrente nos textos de Jameson (2007): a forma plástica na arquitetura dos prédios já deve revelar o seu funcionamento, considerando que hoje já não há tempo, tudo passa rapidamente e o visual tem poder de transmitir mensagens tão rápidas.

De fato, a arquitetura pós-modernista recorre e resgata elementos da arquitetura do passado, sejam eles clássicos, medievais, renascentistas, segundo Venturi (2004), a eles incorporando uma narrativa simbólica, transmitida pela plástica arquitetônica. A própria casa que Robert Venturi projetou para sua mãe, mais parece uma fachada de uma igreja românica. A sede da Sony projetada por Philip Johnson tem a forma de um armário no seu encabeçamento; as obras de Mario Botta, Paolo Portoghesi, Stirling, Scarpa, Philippe Johnson, entre outros, mas parecem que surgiram de outras épocas, ora da antiguidade clássica, ora da idade média (FAZIO, 2011).

Ressalta-se que, nesse ‘caldeirão’ do pós-modernismo, até mesmo cabem elementos do próprio modernismo, estilo do qual se contrapõe pelo desprezo que esse tem pelo passado, mas o incorpora por princípio de adoção de total abertura. De forma que, conforme registrado, nem mesmo o modernismo está de fora do repertório do pós-modernismo.

Os elementos decorativos do passado voltam a serem adotados, tais como as colunas Greco-clássicas das ordens dóricas, jônicas; as abóbadas de berço e os pórticos monumentais do romano ou as abóbadas de arestas, do românico. A adoção desses elementos do passado veio de encontro ao repúdio do modernismo aos estilos do passado até porque esse também optava pela limpeza de adornos. Como crítica a esses postulados modernista, parodiando o arquiteto Mies van der Rohe, que advogava o minimalismo, sintetizado com a sentença - “o menos é mais”, Robert Venturi (2004), ironicamente, critica o modernismo, alfinetando com outra sentença - “o menos é tedioso”. Agora, tudo volta a ser usado, resgatado, mesmo de forma estilizadas, sendo as construções reflexos da ‘bricolagem’ desses elementos, a exemplo dos prédios dos shopping centers, que em todos os países, são do estilo pós-modernista.

⁶⁸ Robert Venturi, um dos precursores do pós-modernistas na arquitetura, escreveu livros significativos para expor as novas ideias sobre o pós-modernismo (2003; 2004).

Jameson (2007) considera o pós-modernismo uma revolução cultural e, por isso, importa que haja uma alteração no comportamento em todos aqueles imersos no sistema. Na sua interpretação, a pós-modernidade está tão imersa no mundo midiático, portanto, sujeita às leis do consumismo, que no estágio do capitalismo tardio em seu caráter multinacional vem repercutir em todas as áreas, principalmente, na da cultura. A cultura, ao passar da modernidade para a pós-modernidade, passa a ser inerente ao sistema, de modo que as pessoas nele inseridas devem ser reprogramadas midiaticamente para absorver e alimentar o consumismo.

Jameson (2007) entende como Mandel, conforme esse expõe em “O capitalismo Tardio” (1985), que o capitalismo se sucede entre estágios – o estágio de capitalismo de mercado, o do capitalismo monopolista, e o atual estágio, o capitalismo multinacional. E sendo que esse atual, denominado de globalização pelo discurso oficial, marca a apoteose do sistema e a expansão global da forma mercadoria.

Assim respaldado, Jameson (2007) ambiciona fazer uma abordagem totalizante de sua interpretação sobre a cultura no atual estágio do capitalismo – o capitalismo tardio. Numa tentativa de interpretar a época carregada do efêmero e do fragmentário, que leia o específico no geral e nas manifestações artísticas, extraia as figurações da estrutura socioeconômica que nos descentra do funcionamento do capital desmistificando seu movimento continuado. Portanto, para Jameson, o pós-modernismo não é uma manifestação estilística, mas a maneira apropriada do capitalismo tardio de produção da cultura.

Do que foi exposto, traz-se elementos que evidenciam que a política cultural varia no tempo de modo que no século XX, passou por fases distintas, conforme configurado na trajetória apresentadas no modernismo quando houve uma significativa intervenção do Estado, inserindo-se para o novo contexto da pós-modernidade, ocasião em que o protagonismo do mercado se mostrou dominante.

Neste capítulo, abordou-se aspectos gerais da política cultural, em momentos diferentes, os quais subsidiarão o caso singular de política cultural no Brasil contemplando, igualmente, o modernismo e o pós-modernismo.

4 A POLÍTICA CULTURAL NO BRASIL NO MODERNISMO

Neste quarto capítulo, apresenta-se o caso singular de política cultural no Brasil, correspondente aos dois momentos significativos do século XX, tal como sequenciado no capítulo anterior – o modernismo e o pós-modernismo. A estrutura de exposição segue, primeiramente, com uma abordagem do aspecto político após o que se passa a expor o aspecto específico da política de provimento cultural. O que no capítulo anterior se focava um aspecto mais abrangente, agora, trata-se do caso singular da experiência da política cultural no Brasil. Nesse capítulo, expõe-se o painel da trajetória da política cultural desde a era Vargas aos governos militares; em sequência, aborda-se ‘a mercantilização da cultura no Brasil’, momento em que se instala o neoliberalismo.

Com essa sequência expositiva, evidenciou-se, como a política cultural no Brasil, evoluiu de uma primazia da intervenção do Estado, no primeiro momento, na modernidade, para a primazia do mercado, no contexto da pós-modernidade. O que se dará, mediante a análise da experiência brasileira na forma de Estado social-liberal na primeira gestão do governo Lula, no período correspondente entre os anos 2003 a 2006.

Destaca-se que a exposição das experiências brasileiras da política pública, seguida da política cultural que transcorreram na trajetória⁶⁹, desde os anos da era Vargas e dos governos militares. Ou seja, desde quando se inicia a política cultural⁷⁰ (FONSECA, 2005) até o advento do neoliberalismo.

Duas observações sobre o referido painel. A primeira é quanto ao período abordado que, extrapolando o recorte temporal desse objeto de estudo, pontua algumas intervenções no período monárquico. Espera-se com isso evidenciar certo caráter patrimonialista que não congrega as condições para se considerar como parte de uma efetiva política cultural. A segunda é que se permite fazer algumas menções à área administrativa, considerando a proximidade que algumas intervenções nessa área organizacional se puseram próximas à área cultural.

⁶⁹ Para Rubim (2007), para alguns períodos proliferam estudos, enquanto outros se encontram carente de investigações. Além disto, até hoje, não foram desenvolvidas tentativas mais sistemáticas e rigorosas de compreender toda sua trajetória histórica. As tentativas de Márcio de Souza (2000) e José Álvaro Moises (2001) não podem ser consideradas exitosas nesta perspectiva.

⁷⁰ É consenso de a academia ser o marco inicial das políticas culturais deu-se com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN, mediante o Decreto 25, em 1937.

4.1 Política pública nos períodos intervencionistas no Brasil

Nesta seção, é apresentado o comportamento da política pública no Brasil, as correlações que se estabelecem entre Estado e setor privado e as decorrências dessas práticas de gestão administrativa no domínio da Cultura. O provimento de bens culturais é objeto das práticas de políticas públicas, sendo essas, atributo do Estado que, ao lado da sociedade e, do setor privado, compõem os segmentos que atuam no seu cenário.

Embasado no princípio da distribuição dos bens e serviços públicos para a sociedade, o Estado assume um papel preponderante na ordenação e contradições das políticas, e que, mais apropriadamente, em regimes capitalistas, assumem um papel mediador dessas contradições (FARIAS, 2013). Inicialmente, serão expostos elementos gerais do comportamento político administrativos considerando, como assinalado, a proximidade que algumas intervenções nessa área se puseram próximas à área cultural o quem justificar fazer algumas menções à área administrativa.

A trajetória da política do Brasil apresenta suas repercussões nas alterações da administração pública no Brasil e caminha nas décadas finais do século passado, no sentido de substituição de uma administração, que BRESSER (1996) denomina de *administração burocrática*, para outra, *administração gerencial*. Estendendo esse horizonte, verificam-se, ainda, em passado mais remoto, outros padrões que, segundo o mesmo autor, estão de certa forma associados ao que ocorria em outros países da Europa e da América do Norte, cuja síntese desses padrões vem apresentada no Quadro 5 uma síntese desses padrões.

Assim, organizada em etapas, objetiva-se situar os principais marcos históricos na evolução da política pública no Brasil, dentro de uma perspectiva mais abrangente das formatações de administração de governo com suas respectivas peculiaridades, procurando sublinhar as intervenções de caráter cultural.

Quadro 5 - Pannel da característica das políticas públicas culturais por período

DATA/ LOCAL	ARACTERÍSTICA / LOCAL	OBSERVAÇÃO
Antes do séc. XIX Europa/Brasil.	Administração Patrimonialista	O governante se confunde com o “pai da nação”
Meados séc. XIX/ Principais países europeus	Início da burocracia clássica	Baseada nos princípios da administração do exército prussiano
Final do séc. XIX/ Principais países europeus.	Burocracia clássica	Surgem as Democracias Parlamentares e acende-se o capitalismo industrial Pequeno Estado Liberal
Início do séc XX Estados Unidos	Burocracia Clássica	Grande Estado Social
Década de trinta (1936)	Modelo Burocrático	Reforma administrativa, baseada no princípio do mérito profissional.
Meados do séc. XX (1967) Brasil/América Latina	Modelo Descentralizador / burocrático	Capitalismo que se internacionalizava
Final do séc. XX Brasil/América Latina. (1995)	Modelo Burocracia Gerencial	Capitalismo internacionalizado
Século XXI	Modelo Burocracia Gerencial	Capitalismo que se globaliza

Fonte: Elaboração do autor, baseado em Bresser (1996)

Com a apresentação deste quadro, procura-se registrar o processo histórico da evolução das políticas públicas culturais do Brasil, enquadrando-o no contexto dos modelos administrativos. Inicialmente, tenta-se detectar a evolução da esfera político-administrativa, valendo-se de parte de informações de Avellar (1976), e identificar os pontos relevantes dentro do universo de análise, o que se dará sob dois focos: a) a lacuna e a impotência da legislação em relevar o provimento de recursos públicos na área cultural e b) a herança das práticas patrimonialistas presentes decorrentes das relações do poder. Assim, permeando as referidas etapas, serão, cronologicamente, apresentadas as observações devidamente conjugadas com o contexto político, identificando-se referências quanto aos aspectos da homogeneização, equiparação e distribuição de bens e recursos para o provimento cultural.

Algumas passagens das políticas públicas brasileiras com base nessas fases, ressalta-se, como o Estado se organiza a cada contexto em que se promoveu (ou deixou lacunas) nas referidas políticas públicas culturais. Registra-se que, com a inauguração da República⁷¹, o que

⁷¹ Na fase em que antecedeu a primeira Constituição de 1824 - correspondente ao período da administração de D. João VI no Brasil, iniciado em 1808 - ressaltam-se, como fatores marcantes culturais: a fundação da Biblioteca Nacional a criação da Academia Imperial de Belas Artes. Período Monárquico: 1824 a 1889. Tal governo monárquico caracterizava-se pelo poder do Imperador e, portanto, centralizador, pois o governante se posiciona como figura de “pai da nação”.

parece ser um paradoxo: dois militares foram eleitos de forma indireta pela Assembleia, a mesma que promulgou a Constituição.

À ocasião da composição do Ministério, foi incluído, pela primeira vez, um órgão direcionado à Educação com o nome de “Instrução Pública” (AVELLAR, 1976). Assinala-se a criação do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, em 1922, com o objetivo de recolher, classificar, catalogar e expor objetos e documentos de interesse histórico e artístico, e que privilegiava o legado da elite brasileira, assim, como os fatos históricos. Sintomático é que, pela primeira vez, o museu deixa de se pautar em elementos da natureza, em registro da fauna e da flora, para se voltar para a história da nação.

Ainda na década de 1920 registra-se uma abordagem diversa de tudo aquilo que vinha norteando a política cultural até então com repercussão nos museus, por iniciativa de Gilberto Freyre. Recém-chegados dos Estados Unidos, este escreveu reportagem no Diário de Pernambuco, advogando a ideia de criação de museus não só sobre feitos de elite, mas dos “fazeres e saberes” de um povo. Tratava-se de englobar o cotidiano e o comum (MELLO, 2000), e, em decorrência dessa concepção, maturou-se a ideia, segundo as palavras de seu idealizador, Gilberto Freyre (2000, p.13), de um

[...] novo tipo de museu em que, ao caráter histórico já se juntava alguma coisa de sócio antropológico no seu modo de ser assinalada como expressão recifense do abrangente museu social ou culturalmente antropológico de Homem Regional, e por essa abrangência, fazendo-se notar pela originalidade brasileira [...].

Considera-se que, com esse pioneirismo, em fins da década de 20, quando era então Governador de Pernambuco, Estácio Coimbra, foram plantadas as sementes para o Brasil do que veio ser o Museu do Homem do Nordeste, como sendo, na opinião de Freyre (p.12)

[...] uma das formas modernas mais sócias ecológicas [sic], de museu socialmente abrangente em sua configuração de ser de um homem regionalmente total, isto é, em seu modo de vir apresentado sócio antropológicamente [sic] um tipo regional de cultura de Homem brasileiro.

No governo Arthur Bernardes (1926), surgiu uma reforma à Constituição de 1891, fortalecendo ainda mais o executivo. A transferência de competência foi confirmada na Constituição de 1934, na Carta Política de 1936 e normalizada pela Constituição de 1946 (PLANEJAMENTO, 2004). Foi na década de 30, que se deu início à Segunda República com o Governo Provisório de Vargas (1930-1934) que se instalou num clima de prisões, cassações de direitos políticos, exílio de políticos e demissões. O Congresso foi dissolvido e, para os Estados, foram nomeados interventores (AVELLAR, 1976).

Como marco no setor cultural no início desse período, pode-se nomear, a inauguração da Casa Ruy Barbosa, no Rio de Janeiro, onde viveu o intelectual, contendo biblioteca e vários outros objetos pessoais. Mais tarde, em 1936, essa Instituição transformou-se em Fundação do Ministério da Educação e Cultura. O programa de governo é impregnado do sentido simbólico constitutiva da Nação; e criou, ainda o primeiro órgão federal de proteção ao patrimônio federal - a Inspeção dos Monumentos Nacionais.

Em 1934, a Assembleia Constituinte aprovou a segunda Constituição da República, elegendo Getúlio Vargas, Presidente da República para o período de 1934 a 1937. Permanecia a estrutura federativa e presidencialista. Na composição do Ministério, mencionava-se a inclusão da pasta de Educação. Em termos organizacionais do Estado, é dessa época – 1934 - a criação da Inspeção dos Monumentos Nacionais. A ideologia empregada ao órgão também por Gustavo Barroso foi tipicamente conservadora para o significado das atividades museais, no sentido de relevar os feitos da Nação refletindo o momento político.

Tem-se início o *state-building*, o Estado desenvolvimentista, pelo qual o Governo sente necessidade de realizar reformas administrativas que ofereçam um caráter mais profissional à gestão. Nesta ocasião, foram criados os institutos de previdência social: IAPB, IAPI, IAPC, e outras entidades destinadas a dar assistência a diferentes categorias. A Constituição passa a regular as questões sociais de trabalho, cultura, família, segurança e funcionalismo público. Nessa Constituição, registrou-se um passo importante na área cultural, quando no seu artigo 184, determinava-se que fosse protegido legalmente e de forma efetiva o patrimônio histórico e artístico nacional. Tal aspecto legal se concretizou com a criação de um órgão específico para efetivar tal decisão, o que veio ocorrer dois anos mais tarde, em 1936.

O Estado de Sítio, instalado entre 1935 até fins de 1936, é substituído por um instrumento ainda mais forte de controle e repressão social: o Estado de Guerra. Iniciava-se a reforma administrativa de caráter burocrática promovida por Maurício Nabuco e Luís Simões Lopes. Trata-se, de uma reforma administrativa com propósitos de melhoria da performance da gestão e, junto com isso, a mudança da lógica até então fortemente patrimonialista para uma outra mais voltada para critérios profissional-burocráticos. Foi, portanto, um modelo pensado para substituir o patrimonialismo, em que houvesse uma clara distinção entre o público e o privado e, ainda, a separação entre o político e o funcionário da administração da máquina pública.

Ao mesmo tempo, na área cultural, como consequência à determinação constitucional de 1934, o então Ministro da Educação Gustavo Capanema confiou a Mário de Andrade a

elaboração do plano do Serviço (mais tarde Diretoria, hoje Instituto) do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, criado pelo Decreto-Lei de 13 de abril de 1936. Coube a sua direção a Rodrigo de Melo Franco de Andrade, que lhe deu estrutura definitiva, consubstanciada no Decreto –Lei n. 25, de 30 de novembro de 1937. A concepção do IPHAN era carregada de intenções em que houvesse uma preservação de elementos construtivos da Nação. Assim, mais uma vez, voltava-se a relevar os feitos e fatos históricos sintonizados com a orientação defendida por Gustavo Barroso, sobrepujando a orientação que daria Mário de Andrade de contemplar os fatos, os saberes populares (CHAGAS, 2003).

Implantada a ditadura Vargas, em 1937, com um golpe de Estado, foi outorgada a Constituição de 1937 e instituído o Estado Novo. A Constituição foi apelidada de *Polaca* por se assemelhar com a fascista da Polônia. Este período, que perdurou até 1945, caracterizou-se por uma forte centralização política e administrativa com ampliação do Poder Executivo. Exemplo de semelhante postura, os prefeitos eram escolhidos pelos governadores.

Com o objetivo de organizar e racionalizar o serviço público no país, coerente com os princípios do Estado Novo é criado o Departamento Administrativo do Serviço Público – DASP, através do Decreto-Lei Nº 579 de 30 de novembro de 1938 em substituição ao Conselho Federal do Serviço Público Civil. Considera-se, como a maior realização administrativa do Estado Novo, inspirado na *Civil Service Commission* inglesa, a criação Sobre este fato, Bresser (1996) sobre o seu pioneirismo, como sendo, a criação da autarquia, o primeiro sinal da administração pública gerencial surgindo, assim, então a ideia dos serviços públicos na administração indireta, que deviam ser descentralizados e não obedecer a todos os requisitos burocráticos da direta.

Especificamente, no que diz respeito à área cultural, foi dessa época, em 1937, a criação do Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, substituindo o Museu da Escola Nacional de Belas Artes. Um ano depois, em 1938, foi criado o importante órgão de assessoramento direto do ministro da Educação, o Conselho Nacional de Cultura, subdividido em câmaras, que visava deliberar sobre assuntos peculiares ao patrimônio cultural, nos seus variados segmentos, letras, artes, legislação. No período da ditadura de Vargas, assinala-se a instalação, em 1940, do Museu Imperial em Petrópolis, onde se abrigam objetos históricos, móveis, joias, da época, além de uma biblioteca com cerca de 13 mil volumes.

Ao ser deposto, Getúlio Vargas, em outubro de 1945, a Presidência da República passou a ser exercida pelo Presidente do Supremo Tribunal Federal, José Linhares, até as eleições de

dezembro do mesmo ano. Foi o fim do Estado Novo. O DASP foi mutilado, tornando-se inoperante e perdendo o *status* e prestígio no Governo. Principia-se o Governo Dutra (1946 a 1950) e, logo é promulgada a quarta Carta Magna da República, mantendo-se a Federação e o Presidencialismo com mandato presidencial de cinco anos. Essa Constituição é considerado “planejamentista” e o período caracterizado como Populista. A União perde a atribuição de intervir nos Estados e estabelece-se a formação de Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) para maior controle sobre o executivo; criam-se os planos setoriais e regionais, com reflexos no orçamento, ao estabelecer vinculações com a receita (BRESSER, 1998).

Na área da cultura, a Constituição, em seu artigo 175, preconizou que a guarda das obras, monumentos e documentos de valor histórico e artístico estavam sob a responsabilidade do poder público. Essa determinação, igualmente, foi estabelecida nas constituições de 1967 e 1969. Segundo Williams (apud Santos 2002, p.55), “os museus criados após 1945 não eram mais tão nacionalistas como aqueles do período Vargas [...]”.

Outros fatos, ainda nesse período, registraram-se: a criação em 1946, do Instituto Brasileiro de Educação e Cultura, como comissão nacional da UNESCO, subordinado ao departamento cultural do Ministério das Relações Exteriores, tendo entre as suas atribuições, a assistência a projetos de natureza cultural; em 1949, pode-se apontar, também, a fundação do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS), especializado em estudos sociológicos sobre o homem do Nordeste, compondo-se de um museu e uma biblioteca especializada, mais tarde, Fundação Joaquim Nabuco; ainda, em 1951, anota-se a regulamentação da atividade da Comissão Nacional de Belas Artes, com vistas a organizações de salões de arte. E, em 1960, foi criado o Museu da República, no então palácio do Catete, para a guarda de peças e documentos do período republicano.

No segundo período Vargas (1951-1954), apareceu, pela primeira vez, o nome de “cultura”, como pasta ministerial, ao lado da Educação. Tal composição se manteve com o advento do Governo Goulart (1961-1964); decreta-se o Ato Adicional que altera a Constituição de 1946, estabelecendo o Regime Parlamentarista; permanece a pasta do Ministério da Educação e Cultura. Quanto às medidas administrativas, destaca-se o Decreto nº 51.152 de 05 de agosto de 1961, alterado pelo Decreto nº 15 de 16 de novembro de 1961, que cria a Comissão Nacional de Planejamento (PLANEJAMENTO, 2004). Em 1963 realiza-se um plebiscito, resultando na volta ao presidencialismo. Tem início a crise do populismo.

No período de domínio militar iniciado com Castelo Branco, adotou-se eleição indireta para presidente, vice-presidente, governadores de Estado pelo voto da maioria absoluta do

Legislativo. São instituídos os Atos Institucionais de nº 2 e nº 3. A UNE tem suas atividades suspensas. É a era do autoritarismo burocrático.

A Lei 4.320, que traçou os princípios orçamentários, é a principal diretriz para elaboração do orçamento Geral da União. Estabeleceu-se, pela primeira vez, o princípio da transparência orçamentária, no art. 2º (Ibid.). Além do mais, determinava a discriminação da receita e despesa, para evidenciar a política econômico-financeira e o programa de trabalho do governo, obedecidas os princípios da unidade, universalidade e anualidade.

Na área cultural, no Recife, inserido no clima plantado por Gilberto Freyre e outros, instala-se, em 1964, o Museu de Antropologia, “com base notadamente em coleções sobre as vertentes afro-negra e indígena de nossa cultura [...]” (MELLO, 2000, p.10). Ainda nessa década, foi instituído o Conselho Federal de Cultura (Decreto-Lei n. 74, de 21 de novembro de 1966) em substituição ao Conselho Nacional de Cultura, criado em 1938, mantendo o assessoramento direto através de câmaras, ao Ministro da Educação e Cultura. A ele, competia formular o Plano Nacional de Cultura, objetivando preservar, difundir e desenvolver o patrimônio cultural do País.

Em 1967, no governo Costa e Silva (1967 a 1969), uma nova Constituição mudou o nome do País para Brasil, e não mais Estados Unidos do Brasil. Mantém-se a República Federativa, regime representativo e a unidade indissolúvel dos Estados, Distrito Federal e Territórios. Começou, então, o auge da repressão política no País, com a publicação em 13 de dezembro de 1968, do Ato Institucional nº 5, que dissolveu o Congresso, Assembleia, e Câmaras de Vereadores, permitiu a intervenção nos Estados e Municípios e suspendeu os direitos políticos do cidadão. É neste contexto político, que o governo autoritário desenha o modelo de uma reforma administrativa que possibilitasse maior eficiência à máquina pública, especialmente nas áreas estratégicas ao desenvolvimento.

Na área cultural, observou-se a manutenção do Ministério da Educação e Cultura. Nas cartas constitucionais, de 1967 e de 1969, respectivamente em seus artigos 172 e 180, ficou estabelecido o amparo à cultura como dever do Estado e mantida a mencionada responsabilidade, colocando sob especial proteção do poder público, monumentos, paisagens naturais notáveis, bem como as jazidas arqueológicas. Em 1970, o Ministério da Educação e Cultura (MEC), ganhou um órgão de coordenação de atividades culturais, o Departamento de Assuntos Culturais (DAC).

Criado pelo Decreto-Lei n. 66.967/70, tinha como objetivos: os estudos e preservação dos bens culturais; o incentivo à criação; difusão cultural; adotou, em sua atuação, convênios com outras esferas dos governos, estaduais e municipais. Como órgãos a ele vinculado são o IPHAN, o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu Histórico Nacional, o Museu da República e o Museu Imperial; além desses, na área de Letras e Ciências Humanas ele abrange: Biblioteca Nacional, Fundação Casa Ruy Barbosa, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais e Campanha de Defesa do Folclore; no setor de Difusão: Sociedade Radiodifusão Educativa, a Orquestra Sinfônica Nacional, o Museu Villa-Lobos; na parte de expressão e representação: o Instituto Nacional de Cinema, a Embrafilme, o Serviço Nacional de Teatro e a Comissão Nacional de Belas Artes.

4.2 A política cultural no Brasil: como construção de narrativas

As fases da política cultural no Brasil perpassam por sete décadas, sublinhando-se três fases distintas (FONSECA, 2005): a do *momento fundador*; a *fase renovadora* e a fase atual – a do *marketing* patrimonial. Destaca-se que, nas duas primeiras fases, se podem identificar por determinados elementos comuns em que, subjacentes às intervenções, transparecem uma intenção de narrativas para evidenciar a existência de uma identidade nacional ou de construção de um país moderno. São elementos distintos de uma terceira fase, em que eclode a mercantilização da cultura, vindo a ser caracterizado como a fase do *marketing* cultural.

O marco inicial desse percurso de uma política cultural, conforme categorizada por Bobbio (2001) na introdução desse documento, foi criação do órgão responsável pela gestão do patrimônio o Iphan, na era Vargas (GONÇALVES, 1996; FONSECA, 2005; VIEIRA, 2001, CALABRE, 2005). Antes, porém, várias intervenções foram feitas desde o período monárquico e, ainda, na República Velha, o que corresponde aos antecedentes do que se configura, propriamente, como política cultural.

Essas manifestações culturais no período anterior à era Vargas, não constituem, segundo critérios acadêmicos, ainda uma política cultural⁷². Dessa forma, anteriormente à era Vargas, não se consideram como políticas culturais as intervenções pontuais na área da cultura (REIS,

⁷² Condições que estão em consonância com Rubim, quando alista que as políticas culturais numa noção abrangente e sistemática deve englobar “noções de política e de cultura; formulações e ações; objetivos e metas; atores; públicos; instrumentos, meios e recursos humanos, materiais, legais e financeiros; interfaces com áreas afins; além de possuir um caráter sistemático e envolver diferentes momentos da cultura: criação, invenção e inovação; difusão, divulgação e transmissão; circulação, intercâmbios, trocas e cooperação; análise, crítica, estudo, investigação, pesquisa e reflexão; fruição e consumo; conservação e preservação; organização, legislação, gestão e produção” (2008, p.16)

2003; CALABRE, 2005; RUBIM, 2007) posto que, para se configurar como tal, devem contemplar alguns requisitos, tais como: atitudes sistemáticas, objetivos duradouros e metas bem definidas, a multiplicidade de atores e agentes envolvidos, o caráter administrativo-burocrático além das necessidades culturais da intervenção cultural.⁷³

De fato, observando alguns exemplos nos períodos do Brasil Colonial, do Imperial e até mesmo da República Velha, eles eram desprovidos do atributo de sistematização das políticas culturais, fato que Rubim (2013) qualifica como lastimável ‘ausência’ por tolher um povo desse direito. esperando-se evidenciar o conceito de política cultural que, como se assinalou nesse texto, o marco inicial das políticas culturais deu-se com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN, mediante o Decreto 25, em 1937⁷⁴.

Como fato denunciante que corrobora com essa ausência de política cultural no período de trezentos anos da Brasil colônia até a chegada da família real ao Brasil, em 1808, é o de que, além de não ter havido significativas ações culturais que caracterizasse uma política, ao contrário, havia o cerceamento das expressões e veículos culturais, como o controle da circulação de livros, a proibição de instalação de imprensas, bem como da criação de cursos superiores e universidades⁷⁵.

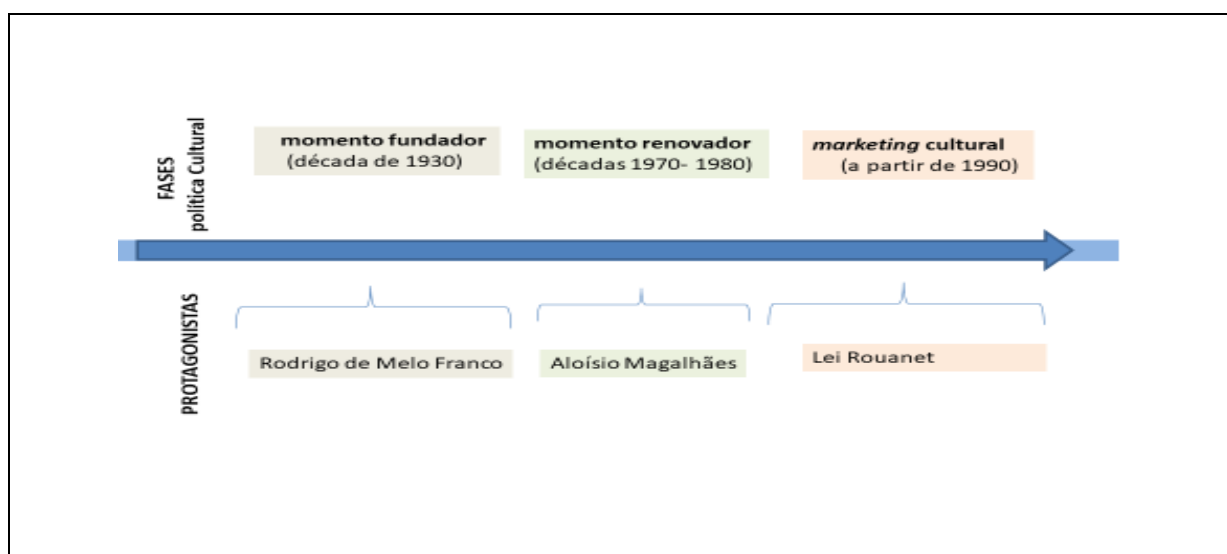
Na primeira república, denominada República Velha, apesar de intervenções pontuais ou mesmo de tentativas de organização de uma diretriz para a o setor da cultura, os esforços não configuram como efetiva política cultural. Na literatura acadêmica é recorrente que se identificam na trajetória da política cultural no Brasil, desde a década de 1930 à década de 1970, uma narrativa de identidade nacional subjacente em que prevalecia uma rotulação que marcasse o governo mediante ações culturais independentemente de uma cultura que emergisse do povo (GONÇALVES,1996; FONSECA, 2005; VIEIRA,2001, CALABRE, 2005).

⁷³ “Por certo, com base nestas premissas teórico-conceituais não se pode pensar a inauguração das políticas culturais nacionais no Segundo Império, muito menos no Brasil Colônia ou mesmo na chamada República Velha” (RUBIM, 2007, p 13).

⁷⁴ Rubim (2007) (discorda de Márcio de Souza que propôs que a inauguração das políticas culturais do Brasil tenha sido no período do Segundo Império, devido à postura, por vezes, ilustrada e de mecenas que assume o imperador Pedro II.

⁷⁵ Essa situação de nossa condição colonial portuguesa foi diferente das demais colônias latino-americanas, o que se demonstra ao registrar que, “*entre 1538 y 1812 se crearon en todo el espacio colonial hispano americano treinta universidades*” (BUCHBINDER, apud RUBIM, p 225). Com a chegada de d. João VI, foram criadas inúmeras instituições culturais, entre as quais a biblioteca nacional, e incrementou-se uma dinâmica cultural com a missão francesa, que sedimentara a autonomia nacional. porém, tais ações se apresentaram como pontuais, sem que tenham se constituído uma política cultural. No período posterior, com a independência, em 1822, foi dada continuidade à prática de algumas medidas pontuais, tais como a criação dos Institutos Arqueológico, Histórico e Cultural, construção de teatros entre outros. Apesar dessas intervenções, segundo Moisés (2001), não vêm configurar uma efetiva política cultural.

Figura 3 - As fases da política cultural do Brasil e seus respectivos protagonistas



Fonte: elaborado pelo autor, baseado em Fonseca (2005) e Sant'Anna (2002)

Os três momentos da vida política cultural do Brasil referidos, correspondem a momentos bem distintos da vida política, conforme indicado na Figura 3. Segundo Vieira (2002), quanto à demarcação desses três momentos políticos distintos,

[...] o primeiro período de controle da política, correspondendo à ditadura de Getúlio Vargas e ao populismo nacionalista, com influência para além de sua morte em 1954; e o segundo período, de política do controle, cobrindo a época da instalação da ditadura militar em 1964 até a conclusão dos trabalhos da Constituinte de 1988, [...] A política social acha-se no terceiro período de existência no Brasil, depois de 1988, que chamo de política social sem direitos sociais. (VIEIRA apud CURY, 2002, p. 3),

Em cada fase, observa Cury (2002), há uma estreita relação entre política cultural e sua capacidade de chamar para si a própria ideia de nação, as quais foram identificadas nessas três temporalidades bem definidas nas décadas de 30, 70 e 90. Considera-se, por decorrência, que os interesses dos governos na esfera cultural são partes significativas daquilo que se trata como políticas culturais. Aí se insere a intervenção junto ao setor cultural, visto terem esses interesses

se constituído historicamente no Brasil como espaços privilegiados de sistemáticas tentativas por parte do Estado.

Com esse pano de fundo, seguem algumas considerações sobre as três fases pelas quais passou a política cultural. Por sua vez, em situação igualmente evolutiva, verifica-se que a intervenção cultural vem sendo cada vez mais marcada por novas perspectivas que lhe conferem uma maior abrangência. Durante a fase heroica, do momento fundador de Rodrigo de Melo Franco, e, mesmo na fase renovadora, com a dos militares, as políticas culturais foram “expressivas da consciência dos intelectuais sobre as possibilidades de uso político da cultura” (GUIMARAENS, 2002, p.62), e sem a dependência do setor privado. Na terceira fase, porém, que se inicia com a década de 90, a política cultural no Brasil, inserida em um contexto pós-reformado Estado de construção democrática, encontra-se cada vez mais direcionado ao *marketing* cultural (SANT’ANNA, 2002).

4.2.1 O intervencionismo estatal na era Vargas: como construção de narrativas de identidade nacional.

As duas gestões de Getúlio Vargas configuraram-se mais como um modelo intervencionista estatal assistencialista e com certas garantias na promoção social e econômica da população. Interferiu na estatização das empresas de setores estratégicos, como o de energia, petróleo, água, e telecomunicações, e com intervencionismo estatal na economia, regulando os mercados para garantir emprego e renda além de ter consolidado a regulamentação trabalhista e seguridade social.

A atuação intervencionista estatal de Vargas difere, portanto, de uma forma de governo do Estado de Bem-Estar Social, porquanto não se tratar, de fato, de um modelo de forma de Estado fundado nos direitos sociais universais dos cidadãos, tal como preconizado nos seus propósitos. O que bem esclarece como o fato de haver uma intervenção estatal na economia e nas condições sociais com o objetivo de melhorar os padrões de qualidade de vida da população, como o foi na era Vargas, por si só, não o qualifica como Estado de Bem-Estar Social.

Os anos de 1930 do século XX trazem alterações políticas, econômicas e culturais significativas. A velha república encontra-se em ruína. As classes médias e o proletariado aparecem na cena política. A emergente burguesia disputa espaço político com as oligarquias. A “Revolução” de 30 realiza mais uma transição pelo alto, sem grandes rupturas. O novo regime representa um pacto de compromisso entre os novos atores e as velhas elites agrárias.

Industrialização, urbanização, modernismo cultural e construção do Estado nacional centralizado, política e administrativamente, são faces do “novo” país.

Quanto à política cultural, a gestão Vargas inaugura a denominada fase “*heroica*”. Inicialmente, nessa primeira fase, denominada de *momento fundador* (FONSECA, 2005), começou a considerar, no “Brasil, a proteção a bens de valor histórico e artístico como questão politicamente relevante, merecedora de intervenção por parte do Estado” (FONSECA, 2005, p.3).

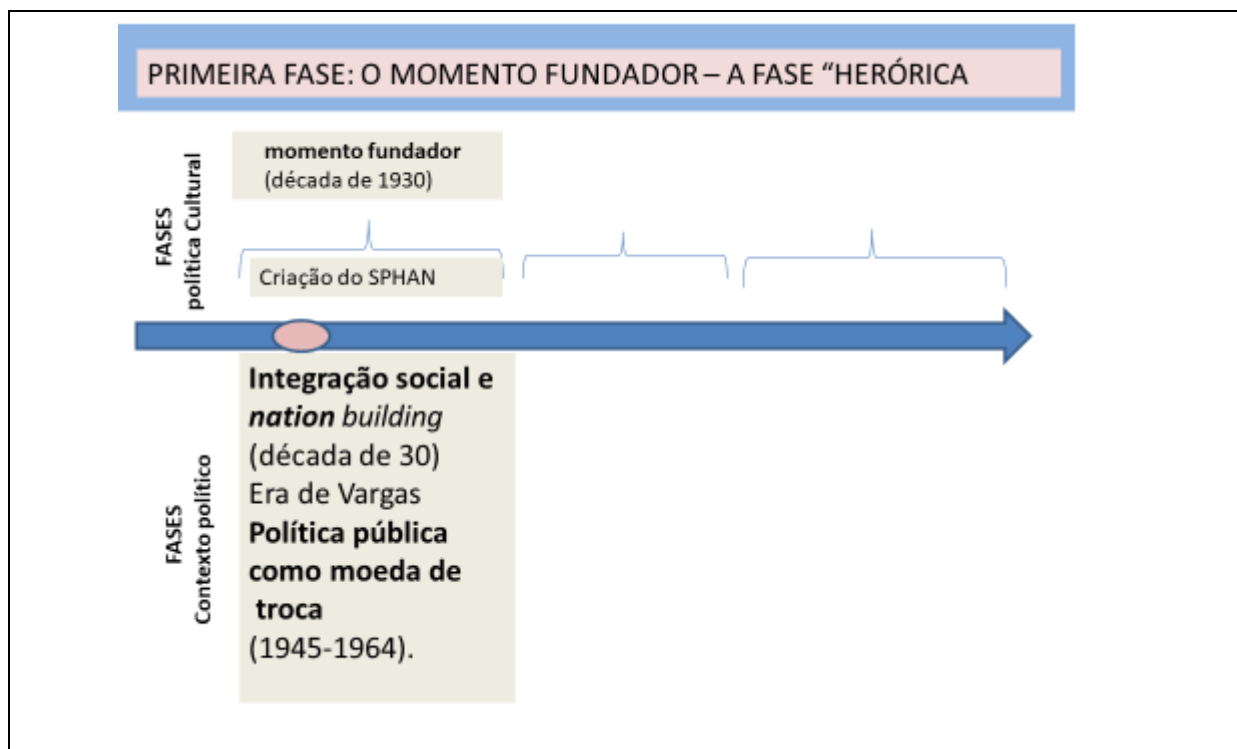
Essa primeira fase da política cultural brasileira é vista como a fase nacionalista, em que se deu ênfase ao patrimônio construído, e responde com os ecos de muitos intelectuais da cultura para que se constitua a uma fase áurea do patrimônio. Por essa razão, considera Oliven (2003, p. 76), que “Getúlio Vargas e Gustavo Capanema, então ministro da Educação e Cultura, optaram pelo patrimônio edificado, com o conseqüente tombamento das igrejas barrocas [...]”.

Além desse caráter político, acresce-se a opinião dos intelectuais que, provavelmente, por ter emergido no bojo do movimento modernista, voltavam-se para as obras barrocas, como herança genuinamente nacional. Tombaram-se inúmeros prédios, que estavam carecendo de recuperação, a ponto de confundir-se a necessidade com a proteção legal. Desse modo, a maioria das intervenções dava-se, ou mediante iniciativa de membros do Conselho ou a partir de componentes da instituição a ser tombada, geralmente uma entidade religiosa, numa relação de linearidade entre as duas entidades, proponente e IPHAN. Portanto, os arranjos institucionais, nessa fase, as articulações, praticamente, eram em decorrência de acordos entre o proprietário e o órgão oficial de proteção do patrimônio.

Tradicionalmente concebidas como questão importante no rol das prioridades dos dirigentes brasileiros, sobretudo nos períodos de vigência dos regimes autoritários, as atividades culturais expandiram-se no transcurso do século XX de forma considerável. Paradigmática foi a relação tecida entre Gustavo Capanema e os intelectuais modernistas que conceberam a política cultural do Estado Novo (MICELI, 1998), culminando com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), idealizado por Mário de Andrade e aprovado no Congresso por meio de Decreto-lei, em dezembro de 1937. (p.179). Com isso, o percurso das ações culturais públicas inicia-se na década de 1930, durante a Era Vargas. Nesse período, o objetivo era construir um sentimento de “brasilidade”, isto é, exaltar o que é tipicamente brasileiro e, com esse propósito, fortificar o regime ao promover a unidade nacional.

Para isso, foram fundadas instituições como o Conselho Nacional de Cultura e o SPHAN. No entanto, até então, cabia ao Ministério da Educação e Saúde (MES) a responsabilidade de gerir a área cultural. Somente em 1953, este ministério se desfaz, surgindo então o Ministério da Educação e Cultura, sob a gestão de Gustavo Capanema.

Figura 4 - A primeira fase da política cultural do Brasil



Fonte: Elaboração pelo autor, baseado em Fonseca (2005) e Melo (1998)

Mário de Andrade, em 1936, havia escrito o anteprojeto da criação do SPHAN⁷⁶. O documento final viera a ser consolidado, no próximo ano, por Rodrigo de Melo Franco, atendendo ao convite do então ministro Gustavo Capanema, fato esse que viria a se constituir o marco inicial da política cultural nacional, como foi assinalado. Na década de 1930, destaca-se a sua passagem pelo Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, quando introduziu intervenções inovadoras e de caráter mais popular, entre as quais algumas foram destacadas por Rubim (2007, p. 15):

[...] estabelecer uma intervenção estatal sistemática abrangendo diferentes áreas da cultura; pensar a cultura como algo “tão vital como o pão”; propor uma dentição ampla de cultura que extrapola as belas artes, sem desconsiderá-las, e que abarca, dentre

⁷⁶ Criado a partir de uma proposta também encomendada por Gustavo Capanema a Mário de Andrade, mas não plenamente aceita (MICELI, 1998; CHAGAS, 2003; FALCÃO, 1984).

outras, as culturas populares; 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; 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 possuidoras de significativos acervos culturais (modos de vida e de produção, valores sociais, histórias, religiões, lendas, mitos, narrativas, literaturas, músicas, danças etc.

É nessa fase, em 1937, que foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sephan). O espírito motivador que subjaz a essa iniciativa é o de que a cultura do patrimônio de ‘pedra cal’ vinha atrelada à ideia de nação, como assinalado. Foi fundamental para o projeto nacionalista do Estado Novo ao inventar um passado para a nação, mediante, da seleção de monumentos e prédios a serem tombados como patrimônio nacional. A legitimação desse patrimônio resultou da visão de mundo do grupo que se tornou hegemônico no Sphan: os chamados intelectuais modernistas dos quais o maior representante seria o arquiteto e urbanista Lúcio Costa (CANTARINO, 2005).

Apesar do caráter conservador da modernização instaurada, em parte responsável por contradições que pontuavam a iniciativa, não há dúvida de que “a experiência de preservação do chamado ‘patrimônio histórico e artístico nacional’ constituiu a política cultural mais bem-sucedida na área pública deste país” (MICELI, 1998, p. 35) Nesse contexto, a cidade de Ouro Preto foi escolhida como o grande símbolo nacional. “É preciso enfatizar que a cidade de Ouro Preto é o foco central da análise do discurso nacionalista modernista, na medida em que o barroco mineiro foi apresentado como a arte referencial para todo o país, como valor representativo das autênticas tradições brasileiras que se passava a inventar”.

Ouro Preto passa a ser vista, então, em seu conjunto, como um monumento, e é transformada num paradigma do patrimônio nacional ao ser tombada, em 1938. O tombamento garantia a proteção legal da cidade pelo SPHAN, que teria o controle direto sobre qualquer tipo de intervenção, fossem obras novas ou restaurações. Tudo para garantir a autenticidade de sua estética colonial barroca e a preservação daquilo que seria o passado da nação. A política cultural da primeira fase deu ênfase ao patrimônio construído.

Como síntese do legado desse período, dois comentários. Apesar dessas riquezas e pioneirismo, a era Vargas sofre críticas pelo seu caráter elitista, distante das manifestações populares, com destaque nas intervenções sobre o patrimônio construído (MICELI, 2001; GONÇALVES, 1996). Ainda, observa-se uma associação entre cultura e autoritarismo, como observa Rubim:

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 brasileira das políticas culturais nacionais (RUBIM, 2007, p. 18).

Quadro 7 - Motivação das políticas culturais: as narrativas nos períodos monárquico e republicano

PERÍODOS HISTÓRICOS	NARRATIVAS DE IDENTIDADE NACIONAIS
<p>Período monárquico</p>	<p>As intervenções culturais, o século XIX, eram motivadas pela narrativa de expor a potencialidade natural do Brasil. Cita-se a criação dos grandes museus de História Natural, marcados pelo ciclo das grandes viagens exploratórias, pela extração das riquezas naturais do país e pelo início do desenvolvimento da Ciência Natural.</p> <p>Seu trunfo estava na possibilidade de explorar suas riquezas naturais e de se constituir como um grande país do futuro. Ressalta-se que as intervenções eram pontuais sem as condições que se impõem como as de uma política pública cultural, tal como assinalado (REIS, 2003; CALABRE, 2005; RUBIM, 2008)</p>
<p>O Período Republicano</p> <p>Três tendências culturais:</p> <p>O movimento modernista e o movimento antropofágico.</p> <p>O movimento conservador.</p>	<p>As intervenções políticas culturais tentavam reelaborar o passado de forma a reconstruir um perfil autônomo, crítico e libertário para a nação. Era o contexto do Movimento Antropofágico – A preservação do patrimônio cultural da nação era pensada por meio do levantamento da pluralidade de seus elementos de forma inovadora.</p> <p>As intervenções culturais eram inspiradas pela tradição romântica e de forte caráter de evocação nacional, em que enaltecia os grandes heróis nacionais e que se voltava para a preservação do patrimônio pertencente às elites do país.</p> <p>Conservadores defendiam o culto aos elementos emblemáticos da nacionalidade, que deveriam ser definidos por meio da emoção ou dos sentidos, pois a formação de uma cultura nacional dependia apenas do reconhecimento intuitivo da consciência.</p> <p>Os lugares de memória cultural podem se considerar todo objeto, documentos ou ritual simbólico, desde que se revistam como marcos testemunha de outra era, das ilusões de eternidade.</p>

Fonte: elaboração do autor baseado em Melo (1998).

O conhecido movimento Antropofágico apresentava em seus propósitos a reelaboração do passado de forma a construir um perfil autônomo, crítico e libertário para a nação. Entendiam a preservação do patrimônio cultural da nação por meio do levantamento da pluralidade de seus elementos de forma inovadora (SANTOS, 2003, p.111-115, *passim*). Em meio a esse movimento, no segundo quartel do século XX, prevalecia no País, uma política cultural mais preservacionista de patrimônios coloniais, monumentos, retábulos, talhas, esculturas, pinturas, de predomínio do estilo barroco. A esse respeito, comenta Maria Célia dos Santos (2002, p. 46):

A política de preservação de ‘pedra e cal’ (monumentos arquitetônicos), adotada no Brasil ao longo de todos esses anos, tem concorrido para a adoção de uma visão distorcida do que seja o nosso patrimônio, contribuindo para que deixemos de reconhecer como bem cultural toda uma gama de bens produzidos pelas camadas populares.

É interessante notar que foi o mesmo homem, Gustavo Barroso, quem fundou o Museu Histórico Nacional (MHN), em 1922, e a Inspetoria dos Monumentos Históricos e foi também quem criou o curso de museologia em 1932. As atitudes de Barroso, inclusive a de impor caráter histórico e militarista ao MHN, estão intimamente correlacionados com o momento político do qual ele participou intensamente, tendo inclusive se tornado membro efetivo do movimento Ação Integralista Brasileira em 1933. O MHN, inspirado pela tradição romântica, enaltecia os grandes heróis nacionais privilegiando o aspecto militarista do Império, com batalhas e conquistas e voltava-se para a preservação do patrimônio referenciado pelas elites do País.

Mais recentemente, começou-se a dar ênfase, não só à produção cultural de âmbito antropológico e social, como à participação efetiva das comunidades na tentativa conjunta de preservar todos os signos culturais. Sobre essa nova postura, Jeudy salienta que:

[...] a busca das identidades culturais, em vários países do mundo, acaba motivando e dinamizando as práticas e políticas de conservação. Desde então, conservar não quer dizer preservar ou salvaguardar, mas primeiramente restituir, reabilitar ou reapropriar-se. A própria vida social e efetiva parece ser cada vez mais o objeto da conservação cuja seleção dos bens a serem preservados foram efetivados dando-se ênfase aos bens culturais de “pedra e cal” produzidos no período colonial, cujo estilo predominante era o barroco (1990, p. 2, *apud* Santos).

O museu Imperial foi criado durante o Estado Novo, com o apoio direto de Getúlio Vargas, com a proposta de preservar a memória do Império durante um período em que intelectuais e políticos procuravam retraçar a noção de brasilidade. No próprio Decreto/Lei 2.090 que o criou deixava claro, este sentido de identidade nacional de narrativa nacional

recorrente a um passado recente expressado na figura dos imperadores, quando estabelecia em seus propósitos:

[...] recolher, ordenar e expor objetos de valor histórico ou artístico referentes a fatos e vultos dos reinados de D. Pedro I e, notadamente, de D. Pedro II; colecionar e expor objetos que constituam documentos expressivos da formação histórica do Estado do Rio de Janeiro e, especificamente, da cidade de Petrópolis.

Observa-se que, nessa ocasião, interessava preservar este elemento simbólico de unidade da Nação, já longe de se constituir uma ameaça à República, incorporando à narrativa nacional. É esse ponto em que converge o significado na criação dos dois museus, ao valorizar as tradições representativas de um País, quando resgataram o culto ao Império e à nobreza numa perspectiva de continuísmo com o passado, para formação de um caráter nacional (SANTOS, 2003). Os museus se constituindo como os lugares de memória, nele se “congelam” objetos, documentos, revestidos como marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões de eternidade (NORA, 1993).

É assim que, D. Pedro II ao ser resgatado e, portanto, reconstituído por Vargas, estava evocando a memória, a consagração do Poder. De fato, observando a característica do Museu Imperial, a ênfase recaiu sobre o período de mais de meio século de estabilidade do governo, patrocinado por D. Pedro II. Nesse exemplo, verifica-se a preservação do simbólico revestido de uma áurea mnemônica se constituindo de elementos de uma identidade cultural.

Como pode-se observar, houve um intervencionismo estatal na era Vargas, até como política cultural, com alguns elementos absorvidos do Estado de Bem-Estar Social, sem, contudo, venha a se caracterizar com esse modelo.

4.2.2 A intervenção cultural nos governos militares: a narrativa de um país modernizador

O período transcorrido entre a ditadura de Vargas e a dos militares compreendido entre 1945 e 1964 foi marcado por intensas tensões políticas e pela política desenvolvimentista do Brasil. Pela forte conotação populista, passou a ser caracterizado como período da República Populista, ou ainda, conforme alguns historiadores, como Quarta República brasileira. Como presidentes, teve Eurico Gaspar Dutra, novamente, Getúlio Vargas, Café Filho, Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e João Goulart. Eles tiveram um caráter populista pela imagem

carismática e pelo momento de efervescência de alguns segmentos da sociedade, entre os quais, o citado segmento industrial.

Em relação à cultura, esse período que transcorreu entre os dois períodos ditatoriais, constitui uma lacuna nas políticas culturais, apesar de ter se evidenciado em vários campos das artes. Tal constatação, parece um paradoxo porquanto seja um período de interregno democrático, conforme identifica Rubim, o que se

[...] reafirma pela negativa esta triste tradição. O esplendoroso desenvolvimento da cultura brasileira que acontece no período, em praticamente todas as suas áreas – arquitetura, artes plásticas, ciência, cinema, cultura popular, dança, fotografia, humanidades, literatura, música, rádio, teatro etc – não tem qualquer correspondência com o que ocorre nas políticas culturais do Estado brasileiro. Elas, com exceção das intervenções do sphan, praticamente inexistem. (RUBIM, 2007, p.18)

Como ressalva Rubim, esse “silêncio” nesse período democrático, apenas despertados por algumas ações pontuais, como

a instalação do Ministério da Educação e Cultura, em 1953; a expansão das universidades públicas nacionais; a Campanha de Defesa do Folclore e a criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (iseb), órgão vinculado ao mec. (RUBIM, 2007, p.18).

Como evidência desse paradoxo, a política cultural no governo dos militares está associada à “tradição da relação entre autoritarismo e políticas culturais, retomada em toda sua amplitude”, alusão a que Rubim (2007, p.21) se referiu à era Vargas na sua fase ditatorial, como assinalado na seção anterior. Ao tempo, a atuação desse período relaciona ao projeto de modernização e integração nacionais, pelo que se caracterizou como de um “momento renovador” na trajetória das políticas culturais (FONSECA, 2005) com a implantação de iniciativas inovadoras, as quais estariam norteadas pelo sentimento de nacionalidade e valores tradicionais, como ilustra a Figura 5 “A segunda fase da política cultural do Brasil”.

Figura 5 - A segunda fase da política cultural do Brasil



Fonte: Elaboração pelo autor, baseado em Fonseca (2005) e Melo (1998)

Nessa segunda fase, tal como personificado na primeira fase, por Rodrigo de Melo Franco, pode-se reportar à figura icônica de Aloísio Magalhães que ensejou um sopro inovador nas políticas culturais brasileiras (RUBIM, 2007). Entre outras ações, na sua rápida passagem (teve sua morte prematura em 1982), foi responsável pela criação ou renovação de organismos como: Centro Nacional de Referência Cultural (1975); IPHAN (1979); SPHAN e Pró-Memória (1979), Secretaria de Cultura do MEC (1981).

Tais iniciativas contrastam a um contexto de censura a determinado tipo de produção cultural considerada de oposição ao governo ou nociva à cultura nacional; outra, de investimento em infraestrutura em telecomunicações – ações que se coadunam com o projeto de modernização do país e com as políticas de integração e segurança nacional (RUBIM, 2007). De fato, à época do regime autoritário militar, o que se caracterizou nesse período são as iniciativas inovadoras (RUBIM, 2007). Nesse período, foram criadas várias instituições culturais e implementadas várias ações em rede nacional, estaduais e municipais, a maioria das quais de terem ocorrido no momento mais repressivo do regime sob a presidência Médici (MICELI, 1998, p.180).

De início, em 1966, foi criado o Conselho Federal de Cultura⁷⁷ – CFC, principal órgão de atuação governamental, que atuou até láte meados da década de 1970, que entre as vinte atribuições, a primeira era a de “formular a política cultural nacional, no limite das suas atribuições” (CALABRE, 2005). Com propósito nacionalista, o CFC estabeleceu a cooperação na defesa do patrimônio histórico e artístico nacional e de criação de conselhos estaduais de cultura⁷⁸. Como prioridade promoveu a recuperação das instituições de caráter nacional, como a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, e o Arquivo Nacional.

Outra iniciativa foi a criação da Embrafilme em 1969 e pela primeira vez o país teve um Plano Nacional de Cultura (1975) (MICELI, 1998). Dentre outras instituições criadas citam-se: Fundação Nacional das Artes (1975), Centro Nacional de Referência Cultural (1975), Conselho Nacional de Cinema (1976), RADIOBRÁS (1976), Fundação Pró-Memória (1979), o Programa de Ação Cultural (PAC), em 1973 e o Departamento de Assuntos Culturais (DAC), em 1972.

Final da fase dos militares, sob a direção de Ney Braga, à frente da pasta da Educação, ocorreram dois fatos que levaram a novos rumos a cultura: a criação da Funarte, em 1975, ao lado de um conjunto de iniciativas⁷⁹ que preparou a fundação do Ministério da Cultura, em 1985, no governo José Sarney, cuja organização ficou a cargo de um intelectual da estirpe de Celso Furtado.

Com a redemocratização, finalmente, criou-se o Ministério da Cultura (MinC), exclusivamente, dedicado ao setor cultural. Em 1970, por iniciativa do então Ministério da Educação e Cultura, foi realizado um encontro de secretários de Estados e Municípios para o estudo da complementação das medidas necessárias à defesa do patrimônio Histórico e Artístico Nacional; a oficialização de um movimento em direção à descentralização. Na ocasião, foi assinado o Compromisso de Brasília, que, por um lado, apoiou a política de proteção dos monumentos encaminhada pelo órgão federal e, por outro, reconheceu “a inadiável necessidade de ação supletiva dos estados e municípios à atuação federal no que se refere à proteção dos bens culturais de valor nacional” e que “aos Estados e Municípios também compete, com a orientação técnica do IPHAN, a proteção dos bens culturais de valor regional”, recomendando

⁷⁷ No governo do Presidente Fernando Collor de Mello o Ministério da Cultura foi extinto, junto com vários dos órgãos a ele ligados, inclusive o Conselho Federal de Cultura (CALABRE, 2005).

⁷⁸ Em setembro de 1971, o país já contava com conselhos de cultura instalados e funcionando em 22 estados (CALABRE, 2005).

⁷⁹ Na gestão do Ministro Ney Braga, foram criados novos órgãos, entre eles o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), o Conselho Nacional de Cinema, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) e ocorreu ainda a reformulação da Embrafilme, que havia sido criada em 1969. (CALABRE, 2005).

a criação de órgãos estaduais e municipais adequados à proteção, sempre articulados com o IPHAN, procurando uniformidade da legislação (MEC, 1980, p. 139-142). A Constituição de 1988 veio finalmente afirmar no seu artigo 30: “Compete aos municípios promover a proteção do patrimônio histórico-cultural local, observada a legislação e a ação fiscalizadora federal e estadual” (BRASIL, 1988).

Essa iniciativa, tal como foi proposta há 30 anos, tinha um caráter de abertura conceitual em direção à abrangência na abordagem do patrimônio cultural e não de *desresponsabilização* da União em relação à sua atribuição legal de proteger o patrimônio nacional. Ao se falar de "ação supletiva" e de "articulação" com o órgão existente encarregado da gestão do patrimônio, anunciavam-se, por um lado, novas alianças e, por outro, "lealdades divididas" (Arantes, 1996, p. 11) na construção de um novo equilíbrio entre o nacional e o local.

Um fato relevante na área cultural e que veio repercutir no Brasil, foi que, em 1972 a Unesco instituiu a Convenção do patrimônio Mundial⁸⁰, que passou a estudar os parâmetros para identificação de um bem cultural ou natural como de interesse universal e que poderia suscitar ações relativas à proteção patrimonial.

Nesse capítulo, foram apresentadas as experiências da política cultural no Brasil que transcorreram na sua trajetória⁸¹, desde os anos da era Vargas, quando se iniciou a política cultural⁸² (FONSECA, 2005), ao período dos governos dos militares.

Esses dois momentos em que se podem “destacar a existência de políticas públicas de cultura: o governo Vargas e a ditadura militar” (CALABRE, 2005). Tratou-se, portanto, do comportamento ativo do Estado na política cultural, de forte participação do Estado em detrimento da retração do mercado na política cultural no período abrangente de quatro décadas em que antecede o advento do neoliberalismo. Espera-se que, com essas duas abordagens, tenha-se evidenciado, nesse transcurso, que o provimento cultural nos períodos de intervencionismo estatal, deu-se com primazia da intervenção do Estado, porquanto a iniciativa privada, não participava aos moldes americanos do *demand driven*.

⁸⁰ Repercutiu na dinâmica cultural no regime militar possibilitando a renovação das políticas culturais nacionais, o contexto internacional, ocasionado pelo conjunto de encontros, realizados pela Unesco sobre políticas culturais, em 1970, 1972, 1973, 1975, 1978 e 1982, tanto na América Latina (SERFATY, 1993) como no Brasil (BOTELHO, 2000, p.89).

⁸¹ Para Rubim (2007), para alguns períodos proliferam estudos, enquanto outros se encontram carentes de investigações. Além disso, até hoje, não foram desenvolvidas tentativas mais sistemáticas e rigorosas de compreender toda sua trajetória histórica. As tentativas de Márcio de Souza (2000) e José Álvaro Moises (2001) não podem ser consideradas exitosas nesta perspectiva.

⁸² É consenso da academia ser o marco inicial das políticas culturais deu-se com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN, mediante o Decreto 25, em 1937.

A exposição acima sobre os governos dos militares demonstra que, as medidas intervencionistas na cultura, os enquadram como na estrutura de um Estado provedor e, como assim imbricado, de uma política de provimento de “cima para baixo”, num direcionamento *supply driven*.

Essa abordagem das duas primeiras fases de política cultural no Brasil, terá sequência no contexto da pós-modernidade, objeto do capítulo 5, quando numa situação em um regime diverso - o neoliberalismo – será analisado o comportamento do Estado e do mercado na política cultural, na terceira fase- a do *marketing* cultural.

5 O NEOLIBERALISMO E A MERCANTILIZAÇÃO DA CULTURA NO BRASIL

Cultura é um bom negócio!

(Francisco Wellfort, ministro da Cultura de Fernando Henrique Cardoso)

Este capítulo apresenta a política cultural no Brasil no contexto do neoliberalismo. Inicialmente, será exposto, numa primeira seção (5.1) o cenário político no contexto do regime do neoliberalismo para, na seção seguinte (5.2) abordar a política cultural no Brasil nesse contexto. A lógica do mercado repercute em todas as áreas, destacadamente na área cultural, conforme descrita no item 3.2 – ‘A pós-modernidade e a cultura no capitalismo tardio’. Com a apresentação deste painel, busca-se o entendimento de que foi a partir da década de 1980 que se incorreu a primazia do mercado em relação ao Estado no provimento cultural. Destaca-se para o surgimento da LIC, mecanismo, inerente aos propósitos do regime do neoliberalismo.

5.1 O contexto da política neoliberal no Brasil

As implicações da política cultural entre o mercado e o Estado, as repercussões da grande crise capitalista mundial atual, com o mundo globalizado, atingem suas componentes periféricas numa dimensão estatal e política, a crise do social-liberalismo brasileiro (FARIAS, 2018). Nesta seção, serão abordadas as novas relações que estão neste novo contexto, o do neoliberalismo, no qual se evidencia a primazia do mercado sobre o Estado no campo da Cultura. Tal mudança se torna significativa para este trabalho, vide a experiência brasileira de provimento cultural – a Lei Rouanet, que se trata de uma lei direcionada para essa época, pelo regime neoliberal.

O neoliberalismo começara no Brasil com o governo de Fernando Collor de Mello e se consolidou com a chegada de Fernando Henrique Cardoso à presidência da república, quando houve redução de investimentos públicos e privatização de empresas estatais⁸³. A justificativa para tal foi que, com o fim dos governos militares, o Brasil precisava acabar com o principal problema econômico, a saber, a inflação, bem como focar na indústria brasileira, que se encontrava defasada em relação ao avanço tecnológico de outros países ocidentais.

⁸³ Entre medidas nessa linha neoliberal, citam-se: a privatização da Telebras, Telerj, Telesp, Telemig, e da Embratel; a venda dos bancos estaduais como Banerj, Banestado, Banesp; privatização de empresas como Embraer, Vale do Rio Doce e Companhia Siderúrgica Nacional; redução de 20% dos funcionários públicos em nível federal e estadual por meio da aposentadoria antecipada ou demissão; abertura do mercado nacional para empresas estrangeiras.

Para isso, Collor de Mello propôs a criação de uma nova moeda, mudança de leis trabalhistas, abertura do mercado nacional e a privatização de estatais. Estas medidas ficaram conhecidas como o Plano Collor. A fim de abrir o Brasil aos mercados internacionais, o país participou da fundação de alguns blocos econômicos regionais, como o Mercosul. No entanto, devido às acusações de corrupção e ao impeachment sofrido em 1991, o presidente Collor não pode levar a cabo suas ideias. Desta maneira, o presidente Itamar Franco chama o senador Fernando Henrique Cardoso para ser Ministro da Fazenda. Nesta pasta, Cardoso delinearía o Plano Real, que atacou a inflação no Brasil e propiciou certa estabilidade na economia.

Nos últimos anos, acentuadamente a partir do governo Collor, observou-se uma gradativa ingerência do setor privado junto às políticas de provisão na área cultural, concomitante, à retirada de cena do poder público. É a partir dessa época que começaram a surgir os institutos culturais privados do setor financeiro, a exemplo dos institutos do Itaú, do Bradesco, do Bandepe, do Econômico, do Banco do Brasil, bem como os programas culturais de grandes empresas, como os da Petrobrás, da Gerdau, da Embratel, da Celpe, da BCP, da TIM, da Odebrecht.

A forte atuação nesse setor exigia cada vez mais dessas empresas um aparelhamento na máquina administrativa para atender à demanda de projetos culturais, a exemplo da criação de um departamento de *marketing cultural*, visando a produção, mais eficaz da modalidade de propaganda empresarial. O sistema de parcerias acentuou-se com a criação das leis de incentivos à cultura e a inserção das grandes empresas, potentes fontes de financiamentos. Observe-se que, ao recorrerem a tais mecanismos, causam distorções pelo fato de investirem em regiões mais economicamente privilegiadas, e mais: investimentos em eventos direcionados às massas, por proporcionarem grande visibilidade à suas empresas, em detrimento de tantos outros produtos culturais que permanecem à margem, sem qualquer oportunidade.

Em 1990, por meio da Lei 8.028 de 12 de abril daquele ano, o Ministério da Cultura foi transformado em Secretaria da Cultura, diretamente vinculada à Presidência da República, situação que foi revertida pouco mais de dois anos depois, pela Lei 8.490, de 19 de novembro de 1992. Em 1994, iniciou-se o período Collor, de caráter *Cesarismo/Reformista* (MELO, 1998). Houve uma tentativa desastrosa de reduzir o aparelho do Estado, demitindo funcionários e eliminando órgãos sem observar a Constituição (BRESSER, 1996).

Face às denúncias sucessivas de corrupção, a sociedade mobilizou-se e exigiu o *impeachment* do presidente. Após a fase transitória do governo Itamar Franco surge o governo Fernando Henrique (1995 a 2002), caracterizando-se pela reforma administrativa de caráter

gerencial, numa tentativa de substituição da burocracia clássica iniciada no Século XX e desdobrada no Grande Estado Social. O Plano Diretor da Reforma do Aparelho do Estado, denominado de reforma “Bresser Pereira”, foi coordenado pelo MARE, e partiu da existência de quatro setores no aparelho de Estado: o núcleo estratégico dos estados; as atividades exclusivas; os serviços não exclusivos ou competitivos; a produção de bens e serviços. Um novo instrumento é proposto, o contrato de gestão (BRESSER, 1996) e a criação de organizações sociais para operacionalizar os serviços não exclusivos de Estado. O contrato de gestão apareceu para possibilitar que o núcleo estratégico ao definir os objetivos e os indicadores de desempenho das entidades executoras possa acompanhar esses serviços periodicamente. É um instrumento gerencial para assegurar resultados.

Uma significativa medida na área cultural foi adotada em 1991, numa interferência com o setor privado, a Lei Rouanet (8.313/91). Ela possibilita às pessoas físicas e jurídicas investirem na área da cultura e abaterem o correspondente investido do imposto devido. No Brasil, tem sido clara a tentativa de o Estado diminuir sua intervenção nas Instituições culturais, a ponto de se constatar a redução da política cultural às leis de incentivo fiscal, o que torna “evidente a fragilidade da infraestrutura que apoia e regula os museus” (SANTOS, 2004, p. 68). Com o Governo FHC, criou-se a pasta ministerial da Cultura, desvinculando-a da de Educação. Assim, o MinC, passa a ter uma participação própria do orçamento da União, se bem que a modesta quantia, equivalente a 0,3 % do PIB nacional.

Em 1999, ocorreram transformações no Ministério da Cultura, com ampliação de seus recursos e reorganização de sua estrutura, promovida pela Medida Provisória 813, de 1º de janeiro de 1995, transformada na Lei 9.649, de 27 de maio de 1998.

Modelo: Burocracia Gerencial e Capitalismo Globalizado. Como característica da nova administração pública de cunho gerencial aponta-se a descentralização do ponto de vista político, ou seja, a transferência de recursos e atribuições para os níveis políticos regionais e locais. Ocorre uma descentralização administrativa, mediante a delegação de autoridade para os administradores públicos transformados em gerentes crescentemente autônomos favorecendo o estabelecimento de organizações com poucos níveis hierárquicos ao invés de piramidal. É nesse cenário, em 2003, o Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, aprovou a reestruturação do Ministério da Cultura, por meio do Decreto 4.805, de 12 de agosto.

Nessa trajetória apresentada, pode-se extrair o caráter cíclico de práticas patrimonialistas e autoritárias como um traço da formação do Estado brasileiro (SORJ, 2003), bem como a impotência da legislação em romper com tais práticas recorrentes. Evidenciam-se,

como esforço para suprir uma lacuna da administração pública na área, as tentativas de estruturação de provimento cultural, surgidas nas duas últimas décadas destacando-se o Sistema Nacional de Museus, os programas de renúncia fiscal através da Lei de Incentivo à Cultura, no nível Federal (Lei Rouanet e do Audiovisual).

Figura 6 – Fases da política cultural e os contextos políticos

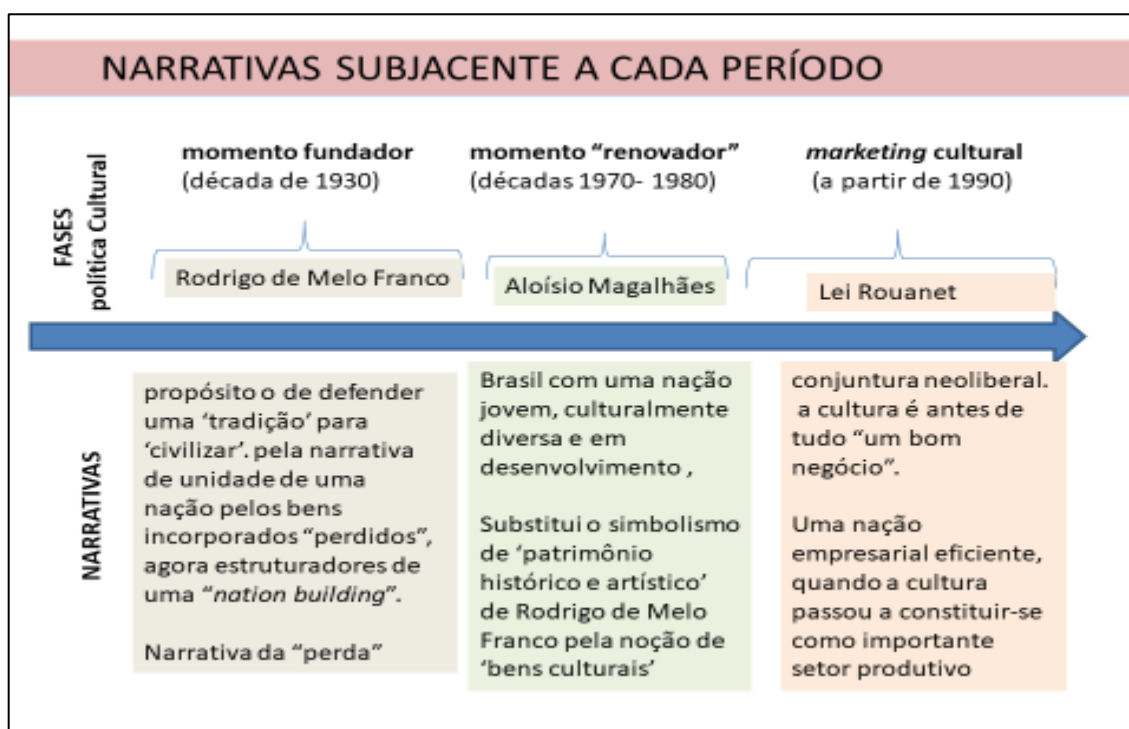


Fonte: Elaboração pelo autor, baseado em Fonseca (2005) e Melo (1998)

As correlações entre Estado e sociedade e as suas decorrências servem de base à ação do Estado na política cultural. O elemento significativo na estruturação de políticas culturais nesse período é o entendimento e fundamentação de ser a cultura considerada como bem público dotado de memória e de identidade para uma sociedade – objeto e dever de intervenção do Estado.

Isto porque, na trajetória das políticas públicas que se inaugura com o governo Vargas, o elemento que subjaz às intervenções nessa área é o da narrativa de unidade de um Estado. e as intervenções, consideravelmente, se deram justamente sobre os bens patrimoniais de relevância nacional, por considerarem esses como fatores que favorecem à narrativa, tão apregoada pelo Estado.

Figura 7 - As narrativas relativas a cada fase da política cultural do Brasil



Fonte: Elaboração pelo autor, baseado em Fonseca (2005) e Melo (1998)

Reconhecidamente, as políticas públicas vêm se formulando conforme contexto político-institucional em que estão inseridas, e as práticas culturais, segmento dessa política, vêm a refletir o cenário em que estão envolvidos os atores dos diversos setores do Estado e da sociedade. Nessa trajetória, debruçando-se sobre uma visão das políticas culturais para o patrimônio, evidencia-se como pertinente o embasamento teórico focado no Estado como provedor e regulador de políticas públicas culturais e a instituição e a sociedade, público alvo dessa política.

As correlações de forças deparadas na arena política, em que o patrimônio se insere, podem ser entendidas como um dos *stakeholders* e a relevância do espaço que ele ocupa na sociedade, como elementos teóricos significativos para o embasamento de uma visão das políticas públicas numa perspectiva distributiva de provimento cultural entre as regiões.

O provimento de bens culturais é objeto das práticas de políticas públicas, sendo essas, atributo do Estado que, ao lado da sociedade e do setor privado, compõem os segmentos que atuam no seu cenário. Embasado no princípio da distribuição dos bens e serviços públicos, o Estado assume um papel preponderante na ordenação e regulamentação das políticas. É

consenso, em estudos de políticas públicas (OFFE apud FRANCO, 2003), o entendimento da existência de três componentes da realidade social, ou tipos de agenciamento, pelos comportamentos relativamente autônomos que assumem inseridos nesse contexto: o Estado, o mercado e a sociedade civil. A adoção de qualquer política não pode prescindir de um equilíbrio de atores que se encontram dentro de uma dessas três esferas, seja do setor público, do privado ou da comunidade, a ponto de, ao se relevar um desses agenciamentos em detrimento de outros dois, corre-se o risco de se recair em patologias sociais.

No setor cultural, destacam-se, como objeto de intervenção, os equipamentos e instituições – teatros, museus, casas de cultura, exposições, festivais. Isto significa que tal relação pauta a política cultural, entendendo-se ela como o conjunto de princípios operacionais, de práticas e de métodos de gestão administrativa ou orçamentária que servem de base à ação do Estado no domínio da Cultura. De acordo com o contexto histórico, tal relação assume posturas distintas que acabam por influenciar a provisão de bens na política pública cultural, como se pode verificar no Quadro 7 a seguir.

Quadro 8 - Fases da política do patrimônio cultural em paralelo com o contexto das políticas públicas

<p align="center">FASES DA POLÍTICA CULTURAL Considerações sobre política do Patrimônio*</p>	<p align="center">CONTEXTO POLÍTICO Princípio Organizador das políticas públicas**</p>
<p>1ª fase. A “heroica”: Momento fundador (30- 40). Rodrigo de Melo Franco de Andrade</p> <p>“Idade do ouro” cristalizada na figura de “O projeto se voltou para a construção de uma tradição cultural que fosse, ao mesmo tempo, universal e autenticamente nacional” (p.219)</p> <p>continuidade do <i>momento fundador</i>. (até década de 60) [...] a política de preservação, iniciada no Estado Novo, praticamente se configurou como mais um reforço ideológico de um nacionalismo do Estado, com objetivo de se legitimar projetos de governos autoritários.</p> <p>2ª fase. A moderna: momento renovador (70- 80). Aloísio Magalhães</p> <p>Atuação nos diferentes contextos culturais Sementes do tipo de política de intervenção centralizadas, típica dos anos 80 do Estado, foram anteriores, em grande parte, na década de 1970. Distensão e transição política</p>	<p>Integração social e <i>nation building</i> (década de 30) Era de Getúlio Vargas</p> <p>Contexto de baixa institucionalização liberal Transformações associadas à Revolução de 30.</p> <p>Política pública como moeda de troca (1945-1964).</p> <p>Política social como instrumento de integração Anos 50: coalizão entre elite tecnocrática e setores de esquerda.</p> <p>Requisito básico: fortalecimento do Estado Anos 60: acumulação e distribuição, como soma zero. Reforma de base: tentativa de superar os gargalos do sistema produtivo e desenvolvimento social. Políticas públicas compensatórias não eram consideradas na agenda populista.</p> <p>Modernização conservadora (1964-1973)</p> <p>Altas taxas de crescimento; eixo analítico desloca-se da estagnação para o desenvolvimento econômico x distribuição de renda; política social como não-</p>

<p>CNRN trabalho tinha um sabor de um ato inaugural cristalizado na figura de Aloísio Magalhães</p> <p>Nos anos 80: predomínio de políticas de intervenção centralizada do Estado: a) pela tecnoburocracia ou b) pela atuação clientelista e paternalista de atores políticos populistas ou de setores oligárquicos conservadores.</p> <p>“O objetivo era ampliar e atualizar a representação da cultura brasileira construída pelas instituições estatais relacionando-as com interesses econômicos e sociais, projeto que se encaminhou, posteriormente, para a vinculação da questão cultural aos direitos da cidadania.”²¹⁹.</p> <p>3ª fase. A atual: <i>marketing cultural</i> (a partir de 90)</p> <p>Descentralização: consolidou-se com a disseminação das secretarias de cultura e de órgãos estaduais (exploração turística do patrimônio cultural) e municipais (cidadania cultural) de preservação. 218</p> <p>Políticas públicas de oferta governamental descentralizada (década 90).</p> <p>Ingovernabilidade: completa quebra de pacto. Nos meados da década se destacam as políticas públicas de parceria entre Estado e sociedade para o investimento no desenvolvimento social:</p> <p>Preocupação com a eficiência, a eficácia e a efetividade dos programas. Início de parcerias entre todos os setores: o Estado, o mercado e a sociedade civil.</p>	<p>política; objeto de investigação: efeitos redistributivos sobre renda real das camadas de menor ingresso; comando ideológico do BIRD, seguido pela OIT.</p> <p>As décadas 70 e 80 se caracterizam com políticas de intervenção centralizada do Estado</p> <p>Redistributivismo conservador (1974-1984) Governo Geisel</p> <p>II PND e criação de ministérios e conselhos ministeriais na área social; expansão do gasto social; divisor de águas entre a crise fiscal e o desequilíbrio externo; questão central é o <i>mistargetting</i> das PP difundido pelo BIRD: incapacidade de as PP alcançarem o seu público-alvo;</p> <p>Reformismo social-democrata (1984 -1989)</p> <p>Nova república; deslocamento do campo conceitual: análise do <i>modus operandi</i> das políticas e do seu caráter burocrático, privatista, centralizado, excludente e ineficaz; instrumentos para superação do <i>mistargetting</i>: participação dos atores excluídos da arena decisória e descentralização; Constituição 88 : princípio participativo e plebiscitário; gestão e controle democrático adquirem centralidade; paralisia decisória e fragmentação institucional; troca de favores por suporte político.</p> <p>Cezarismo reformista (1990-1994)</p> <p>Paralisia decisória resulta da saturação da agenda; realinhamento dos atores coletivos (público e privado); novo deslocamento do eixo analítico: da forma e do conteúdo da intervenção pública para a redefinição do papel do Estado.</p> <p>Da ingovernabilidade à governança (pós 1994)</p> <p>Diagnóstico da ingovernabilidade leva à difusão internacional de uma nova agenda para o Estado: paradigma neo-institucionalista; Estado, ação direcionada para grupos sociais impossibilitados de responder às ofertas do mercado. Oferta pública simplificada e de baixo custo com mecanismos de controle e recuperação no investimento; privatização da assistência médica e previdência.</p>
---	---

Fonte: Elaboração pelo autor baseado em Fonseca (2005) e Melo (1998)

A relação Estado/sociedade, esquematizada no Quadro 5 acima, vem se formatando nas últimas décadas em categorias (MELO, 1998; FRANCO, 2003), cujas abordagens, com visão mais geral de políticas públicas e a outra, com um foco mais social. Melo identifica “sete vidas” das políticas públicas, numa análise desde a década de 1930, classificadas segundo *princípio*

organizador assim as definindo: i) integração social e *nationbuilding*; ii) política pública como moeda de troca; iii) modernização conservadora; iv) *redistributivismo conservador*; v) *reformismo social-democrata*; vi) *cezarismo reformista*; vii) da ingovernabilidade à governança. Franco elabora uma classificação das políticas públicas mais recentes, nas últimas três décadas, segundo *modalidade de intervenção*, definidas em três gerações: i) política de intervenção centralizada no Estado; ii) políticas públicas de oferta governamental descentralizada e iii) política pública de parceria entre Estado e Sociedade para investimento no desenvolvimento social. Embora estas políticas tenham aparecido em momentos relativamente definidos, elas vinham sendo gestadas na década anterior.

Nesse contexto, acelera-se o fenômeno da globalização, como uma nova fase do processo de internacionalização do capital que se “serve do liberalismo, dando-lhe novas roupagens, o neoliberalismo, que postula, desde os anos 1980, a realidade de uma economia política global, impondo a internacionalização dos diversos setores da vida social” (LACERDA, 2002, p. 91).

Numa sociedade que cada vez mais se insere e é inserida num mundo globalizado, em vertiginoso processo de mudança, crescem as preocupações com a preservação da cultura mais acentuadamente naquilo que não é de “pedra e cal” - material, tangível- mas no que é de caráter antropológico – imaterial, intangível-, adverte Abreu (2003), pois “saberes próprios de cada cultura, modos de fazer que já atravessam séculos, antigas tradições de artesanato que remontam às formas medievais de organização do trabalho estariam correndo o risco de desaparecimento”(p.81).

Esse processo, decorrente da internacionalização da economia, foi definido por Canclini (2003) como *transnacionalização*, o que ocorre quando se dá uma intensificação das dependências recíprocas, do crescimento e da aceleração de redes econômicas e culturais que operam em escala mundial e sobre uma base mundial. Quanto aos fatores que favorecem esse fenômeno, refere-se o mesmo autor (CANCLINI, 2003, p. 42)

[...] aos satélites e ao desenvolvimento de informação, manufatura e processamento de bens com recursos eletrônicos, o transporte aéreo, os trens de alta velocidade e os serviços distribuídos em nível planetário para que se construísse um mercado mundial onde o dinheiro e a produção de bens e mensagens se desterritorializam sem [sic], as fronteiras geográficas se tornassem porosas e as alfândegas fossem muitas vezes inoperantes.

Paralelamente a esses fatores, que concorrem para a globalização, experimenta-se um processo de reação, sobretudo na área cultural em que se evidenciam os valores locais. Dessa

forma seria falso afirmar que o fenômeno da globalização uniformiza todo o mundo (CANCLINI, 2003). Referindo-se ao caso do Nordeste, Moacir dos Anjos (1997, p. 8) advoga a ocorrência de um movimento, ao contrário, de reação, o que para ele,

[...] não é de estranhar que esse processo venha despertar em regiões, ciosas do caráter original e íntegro de sua tradição cultural, reações conservadoras e protecionistas, temerosas de que o grande influxo de bens culturais minasse a ideia, largamente partilhado [...], de pertencimento a uma comunidade.

Em fins da década de 1990, apregou-se progressivamente a eliminação do clientelismo e do assistencialismo; perseguiu-se obrigatoriamente uma preocupação com a eficiência, a eficácia e a efetividade dos programas e das ações de governo, com seu monitoramento e avaliação e com a sua fiscalização ou controle por parte da sociedade. Nessa década, buscaram-se novas fontes alternativas de financiamentos, além do orçamento público de investimentos destinados à promoção das atividades culturais.

A insignificante participação da cultura no orçamento público da União, Estados e Municípios e o ajuste fiscal em curso no País, estimularam a criação de Leis de Incentivo à Cultura mediante da renúncia fiscal. É nesse período que, a partir dos canais abertos com a criação da Lei Sarney, em 1986, de incentivo à cultura, com recursos de renúncia fiscal, os bancos criaram seus institutos culturais, a exemplo do Centro Cultural Banco do Brasil, Itaú Cultural, Instituto Moreira Sales, Instituto Cultural Bandepe, Bradesco Cultural, entre outros.

Na virada do século XX, o Estado se apresenta ao lado da sociedade como *fundamental*, conforme a classificação de Franco (ibid.); como necessário, porém não suficiente. É a ocasião em que ocorre uma forte descentralização em todos os setores, como maturação do momento anterior. Nos projetos governamentais, já se procura incorporar em todas as fases, a avaliação, abrangendo, não só a eficiência e eficácia, como também a efetividade, entendendo-se esta como a permanência das mudanças sociais a que se objetiva nos projetos.

O Estado, *tão necessário quanto insuficiente*, passou a lançar mão de parcerias e buscar constelar sinergias entre todos os setores do mercado e da sociedade civil para promover o desenvolvimento. Consolidam-se as parcerias entre o setor público e privado quando a política pública não é mais propriedade do Governo, ou seja, ele não deve deter o monopólio do público. É quando ocorre uma esfera pública não-estatal em expansão, constituída por entes e processos da sociedade civil de caráter público, voltados, cada vez mais, à promoção do desenvolvimento. Bresser (1996) destaca que a promoção ao desenvolvimento social não constitui uma tarefa

lateral e separável das outras tarefas do Estado como indutor do desenvolvimento, na medida em que todo desenvolvimento é desenvolvimento social.

Enquanto esses fatos ocorriam, nas relações da América Latina com o primeiro mundo e com ela própria, o capitalismo mudava. Como síntese dos modelos de produção dominante nos três últimos séculos, registra-se que no século XIX, o modelo de produção dominante foi o capitalismo comercial em nível nacional, enquanto que, no século seguinte, foi o capitalismo que se internacionalizava.

No século XXI, já se observam evidências de um capitalismo totalmente internacional e globalizado. Estas mudanças históricas correspondem também ao predomínio maior ou menor do Estado ou do mercado como melhores coordenadores dos recursos da sociedade (BRESSER, 1998). O Estado é o reflexo da sociedade, sujeito mais que objeto enquanto organismo cuja governança precisa ser ampliada para que possa agir mais efetiva e eficientemente em benefício da sociedade. Está sujeito a crises que repercutem na economia. Entre 1979 a 1994, ocorreram crises do Estado de coordenação, fiscal, de forma burocrática, conforme apresenta o Quadro 9 - Tipologias das crises enfrentadas no estado nas décadas de 80 e 90.

Quadro 9 - Tipologias das crises enfrentadas no estado nas décadas de 1980 e 1990

NATUREZA DA CRISE	CARACTERÍSTICA
Política: a do regime autoritário militar de adaptação ao regime democrático (Tancredo/Sarney); impeachment de Collor	. Crise de legitimidade Tentativa populista de volta aos anos 50 e ideais burocráticos dos anos 30
Fiscal ou financeira	. Crise moral Perda do crédito público e por poupança pública negativa
Do modo de intervenção	. Caracterizado pelo esgotamento do modelo protecionista de substituição de importações
Crise da forma burocrática de administrar	Inicia-se com o regime militar com negação da burocracia profissional e agrava-se em 88, com o caminho oposto: enrijecimento burocrático.

Fonte: Elaboração do autor baseado em Bresser (1996).

O Estado, como mediador das contradições do capitalismo, procurou regular e controlar os problemas das políticas públicas a partir de sua superestrutura de modo que a busca pela eficiência seria de fundamental importância. E tal problemática, na opinião de Bresser (1996, p.11), evidenciou-se no momento em que o Estado, grande Estado social e econômico no século XX, assumiu

[...] um número crescente de serviços sociais a educação, a saúde, a cultura, a previdência e a assistência social, a pesquisa científica - e de papéis econômicos_ a regulação do sistema econômico interno e das relações econômicas internacionais, estabilidade da moeda e do sistema financeiro, provisão de serviços públicos e de infraestrutura [...].

É consenso, em estudos de políticas públicas, o entendimento da existência desses três componentes da realidade social, ou tipos de agenciamento, pelos comportamentos relativamente autônomos que assumem inseridos nesse contexto: o Estado, o mercado, e a sociedade civil. A adoção de qualquer política não pode prescindir de um equilíbrio de atores que se encontram dentro de uma dessas três esferas, seja do setor público, do privado ou da comunidade, a ponto de, ao se relevar um desses agenciamentos em detrimentos de outros dois, corre-se o risco de se recair em patologias sociais (OFFE apud FRANCO, 2003). A seguir, no Quadro 10, serão apresentadas as práticas das políticas públicas segundo princípio organizador e modalidade de intervenção.

Quadro 10 - Práticas das políticas públicas – o princípio organizador das políticas públicas e as modalidades de intervenção

PRINCÍPIO ORGANIZADOR	MODALIDADE INTERVENÇÃO
<p>Integração social e nationbuilding: Contexto de baixa institucionalização liberal Transformações associadas à Revolução de 30.</p>	Corporativismo
<p>Política pública como moeda de troca: 1945-64. Política social como instrumento de integração Anos 50: coalizão entre elite tecnocrática e setores de esquerda. Requisito básico: fortalecimento do Estado Anos 60: acumulação e distribuição, como soma zero. Reforma de base: tentativa de superar os gargalos do sistema produtivo e desenvolvimento social. Políticas públicas.</p>	Populismo
<p>Modernização conservadora: 1964-73; altas taxas de crescimento; eixo analítico desloca-se da estagnação para o desenvolvimento econômico x distribuição de renda; política social como não-política; objeto de investigação: efeitos redistributivos sobre renda real das camadas de menor ingresso; comando ideológico do BIRD, seguido pela OIT.</p>	<p>As décadas 70/80 se caracterizam como a primeira geração: políticas de intervenção centralizada do Estado:</p> <p>Sementes do tipo de política de intervenção centralizadas típica dos anos 80 do Estado foram anteriores, em grande parte na década de 1970.</p>
<p>Redistributivismo conservador: 1974-84 Governo Geisel: II PND e criação de ministérios e conselhos ministeriais na área social; expansão do gasto social; divisor de águas entre a crise fiscal e o desequilíbrio externo; questão central é o <i>mistargetting</i> das PP difundido pelo BIRD: incapacidade de as PP alcançarem o seu público-alvo; questionamento sobre a relação custo –benefício.</p>	<p>tensão e transição política</p> <p>Nos anos 80, predomínio de políticas de intervenção centralizada do Estado:</p> <p>a) ou pela tecnoburocracia ou pela atuação clientelista e paternalista de atores políticos populistas ou de setores oligárquicos conservadores.</p>

<p>Reformismo social-democrata: 1984-89: nova república; deslocamento do campo conceitual: análise do <i>modus operandi</i> das políticas e do seu caráter burocrático, privatista, centralizado, excludente e ineficaz; instrumentos para superação do <i>mistargetting</i>: participação dos atores excluídos da arena decisória e descentralização; Constituição 88 (princípio participativo e plebiscitário; gestão e controle democrático adquirem centralidade; paralisia decisória e fragmentação institucional; troca de favores por suporte político.</p>	<p>a segunda geração: políticas públicas de oferta governamental</p>
<p>Cezarismo reformista: 1990-94; paralisia decisória resulta da saturação da agenda; realinhamento dos atores coletivos (público e privado); novo deslocamento do eixo analítico: da forma e do conteúdo da intervenção pública para a redefinição do papel do Estado. Da ingovernabilidade à governança: pós 1994; diagnóstico da ingovernabilidade leva à difusão internacional de uma nova agenda para o Estado: paradigma neo-institucionalista; Estado, ação direcionada para grupos sociais impossibilitados de responder às ofertas do mercado. Oferta pública simplificada e de baixo custo com mecanismos de controle e recuperação no investimento; privatização da assistência médica e previdência social.</p>	<p>Ingovernabilidade: completa quebra de pacto. A década vem se evidenciando como a terceira geração em que se destacam as políticas públicas de parceria entre estado e sociedade para o investimento no desenvolvimento social:Preocupação com a eficiência, a eficácia e a efetividade dos programas. Início de parcerias entre todos os setores: o Estado, o mercado e a sociedade civil.</p>

Fonte: Elaboração pelo autor baseado em Melo (1998) e Franco (2003)

O Estado, no contexto das décadas de 70 e 80, apresentou-se como *imprescindível*, assumindo uma postura centralizadora em que as políticas públicas se constituíam uma prática unicamente governamental. Não havia preocupação com a participação popular e os serviços e os benefícios não se constituíam um dever do Estado e um direito do cidadão, mas, eram considerados como uma concessão do poder com intermediação político-partidária, eleitoral ou institucional. Além do mais, os projetos não contemplavam avaliação. Segundo Franco (2003, p.3), nessa década, as políticas se constituíam: “[...] quer pela ação redentora de uma *tecnoburocracia* pretensamente iluminada, quer pela atuação *clientelista* e *paternalista* de atores políticos populistas ou desertores oligárquicos conservadores”.

Em 1972, pelo Decreto-Lei 70.852, ficou instituído o Programa Geral de Aplicação (PGA), como instrumento complementar dos PNDs, cabendo a sua elaboração ao Ministério de Planejamento e Coordenação Geral. O Ministério de Planejamento fazia a consolidação dos orçamentos-programa da União, das entidades de administração indireta e de todas os órgãos e entidades sujeitas à supervisão ministerial (PLANEJAMENTO, 2004). No período de distensão e transição democrática, entre 1974 a 1984, (MELO, 1992) verificou-se a falência gradativa do regime militar. É o período de reivindicação pela redemocratização do País. A administração

pública tem sua situação agravada por passar a ser identificada com o sistema autoritário que se degenerava (BRESSER, 1996).

Em 1983, surge a campanha “Diretas Já”. No final de 1984, o Colégio Eleitoral, elegeu a chapa, encabeçada por Tancredo Neves que não chegou a assumir o Governo. Com a sua morte, Sarney (1985-1990) não promoveu perspectiva de reforma no aparelho de Estado. Nesse período, volta-se ao ideário burocrático dos anos 30. Embora com caráter de Reformismo Socialdemocrata, ela trouxe os princípios do universalismo, da descentralização e da transparência. Nela, foram introduzidas inovações institucionais muitas vezes desarticuladas.

Em 1988, foi promulgada a Constituição, pela Assembleia Nacional com impactos decisivos no fortalecimento do federalismo brasileiro com a promoção da descentralização de políticas públicas, tendo, como consequência, a ampliação do espaço já existente para as iniciativas nos níveis subnacionais de governo, particularmente no âmbito municipal. Uma observação interessante no meio cultural, como sintomático, do desdobramento da reprodução da descentralização política, é o crescente número de pequenos museus locais, vários inclusive municipais, após essa medida constitucional.

Num segundo momento, em fins da década de 80 e início da de 90, o Estado e a Sociedade apresentavam-se como *fundamentais*, assumindo já uma postura descentralizadora. Nessa ocasião, ocorria o *boom* da sociedade civil, quando se observou um desencadeamento de criação das organizações não governamental (ONG). As políticas públicas se constituíam como um direito do cidadão. É o período em que ocorrem as demandas sociais, nas diversas áreas, tais como educação, saúde, habitação, infraestrutura, transporte, segurança; em áreas de interesses focados como meio ambientes minorias (negros, índios, mulheres...). Entendem alguns autores, como sendo esse o momento da “demanda oculta”, ainda que de forma inconsistente, como afirma Franco:

[...] embora admitam ações focalizadas em alvos ou públicas específicas (trabalho infantil, portadores de deficiências, crianças, gestantes e nutrízes em situação de risco etc.) os programas universais ainda são concebidos, em grande parte, de forma centralizada e sua execução é pensada a partir da oferta massiva e indiferenciada (FRANCO, 2003, p.5).

O Estado apresenta-se ao lado da sociedade como *fundamental*, conforme a classificação de Franco (2003.); como necessário, porém não suficiente. É a ocasião em que ocorre uma forte descentralização em todos os setores, como maturação do momento anterior. Nos projetos governamentais, já se procura incorporar em todas as fases, a avaliação,

abrangendo, não só a eficiência e eficácia, como, destacando-se, a efetividade, entendendo-se esta como as permanências das mudanças sociais a que se objetiva nos projetos.

5.2 A política cultural no neoliberalismo e o mecanismo de provimento cultural da Lei de Incentivo à Cultura

Nessa seção, busca-se o entendimento do processo de acesso e de fomento à cultura, o que justifica a exposição do mecanismo de provimento da LIC. São apresentadas as três modalidades de leis de Incentivos à Cultura, a federal, a estadual e a municipal, cujas fontes de recursos advêm dos impostos dos três níveis de governo, quais sejam, o Imposto de Renda (IR), o Imposto de Circulação de Mercadoria (ICMS), e o Imposto Sobre Serviços (ISS), respectivamente. Adiantamos que, apesar de o foco do estudo se dá sobre a lei da esfera federal, as demais leis de incentivos são expostas, considerando serem esta a da esfera estadual e a da municipal, igualmente provenientes da mesma lógica mercantil. Por conta disso, não são mencionados algum projeto dessas leis, porquanto não serem contemplados como objeto de análise, mas tão somente, ressalta-se, mencionados como integrantes do mesmo sistema capitalista.

A origem desse mecanismo remonta à década dos anos de 1980 no Governo Sarney, partindo de uma iniciativa do Fórum Nacional de Secretários da Cultura, fundado em 1983, com o objetivo de articular políticas de atuação integradas nessa área e propor programas comuns para o desenvolvimento cultural das diversas regiões. Salienta-se que, em decorrência da evolução desses encontros, constituídos de representantes de quase todos os estados e territórios, devem-se várias conquistas, entre as quais se se destaca a criação do Ministério da Cultura (MinC) em 1985, desmembrado do Ministério da Educação e Cultura (MEC).

5.2.1 A política cultural na fase do *marketing* cultural

Uma terceira fase surge dentro de um contexto político pós Constituição de 1988 e nele, novas demandas emergiram no campo da preservação do patrimônio, principalmente a partir da década de 90, como o turismo patrimonial e o *marketing* cultural de grandes empresas, e a elas atreladas, novas posturas de políticas públicas no campo da preservação, e que vieram refletir conflitos de interesses entre os diversos segmentos do Estado e sociedade.

Com a redemocratização, foi criado o Ministério da Cultura (MinC) por meio do Decreto n. 91.144, publicado no Diário Oficial da União em 15 de março de 1985. A

justificativa de Sarney para a criação do era honrar os compromissos assumidos, tanto pelo presidente Tancredo Neves. Finalmente, criou-se o Ministério exclusivamente dedicado ao setor cultural. Contudo, a gestão da área continuou a ser tímida, e o MinC foi desfeito em 1990, no governo Collor. Após dois anos, foi refeito.

Porém, sofreu com incessantes trocas de ministros, o que revelava a instabilidade da área. Após as fases institucionais conhecidas sob as siglas Iphan/FNpM e IBPC que marcaram o fim da geração fundadora do Serviço do Patrimônio, na década de 1990, as propostas de modernização sugerem acordos internacionais de financiamento, como o do BID (GUIMARAENS, *idem*, p.65). Nesse contexto, anotam-se os seguintes elementos significativos que remetem à gestão institucional: i) a descentralização política ii) a forte diversificação de atores (MELO, 2002) e iii) a inserção da iniciativa privada nos projetos de intervenção do patrimônio.

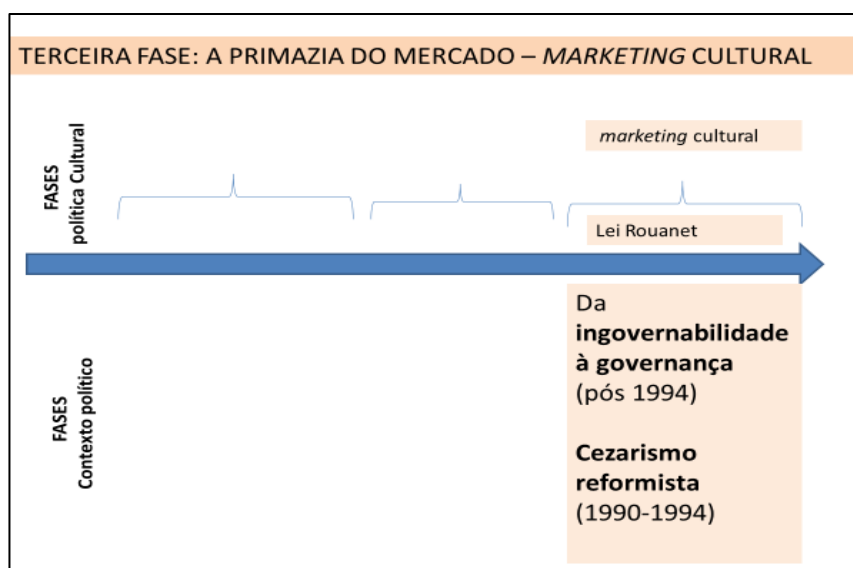
O governo Sarney (1985-1990), caracterizado como de transição para a democracia, teve como um dos marcos a formação de uma Assembleia Constituinte que redigiu e promulgou a Constituição de 1988. Outro ponto marcante foi a criação de diversos órgãos em cultura, destacando-se o próprio Ministério da Cultura, que há anos vinha sendo reivindicado pelos Secretários de Cultura, capitaneado por José Aparecido. Exemplos de outros organismos criados, a exemplo: da Secretarias de Apoio à Produção Cultural; da Fundação Palmares; da Fundação Nacional Pró Leitura, (junção da Biblioteca Nacional e o Instituto Nacional do Livro).

Foi no seu governo que se introduzia uma ruptura radical com os modos, até então vigentes, de financiar a cultura. Em vez, de financiamento direto, agora o próprio Estado propunha que os recursos fossem buscados pretensamente no mercado, só que o dinheiro em boa medida era público, decorrente do mecanismo de renúncia fiscal, com a instalação, em 1986, da primeira lei brasileira de incentivos fiscais para financiar a cultura: a chamada lei Sarney. A lei foi concebida em um momento de fragilidade institucional da área cultural. Com o mecanismo dessa lei, o Estado aparentemente assume as diretrizes da cultura, mas de fato, o mercado ganha poder de decisão.

No governo seguinte, com o governo Collor, a Lei Sarney foi extinta, mas deu origem à outra lei de incentivo, a Lei Rouanet, segundo Secretário da Cultura. Tal legislação é vigente até hoje, depois de duas reformas nos governos Fernando Henrique Cardoso e Lula.

A combinação entre escassez de recursos estatais e afinidade desta lógica de financiamento com os imaginários neoliberais então vivenciados no mundo e no país. Alguns sentidos podem ser percebidos na escrita do então presidente: o primeiro refere-se à atribuição de postura antiquada à analogia entre cultura e nação; o segundo liga-se à ideia de que ao Estado caberia o financiamento da cultura, expectativa não assumida pelos criadores; o terceiro, prende-se ao reconhecimento de que o papel do Estado é, fundamentalmente, o de regulação como mediador das contradições do capitalismo; o quarto exprime a aceitação por todos dos mecanismos do mercado, configurando-se, na verdade, na principal demanda dos produtores; por último, manifesta-se certa expressão de apoio por parte dos artistas à política cultural em vigor, revelada na transmissão de um clima que parece transpirar amistosidade. Do ângulo da política global de governo, as posições manifestadas no texto aproximam-se do ideário neoliberal que distinguiu a sua gestão, sobretudo no transcurso do primeiro mandato (SALLUM, 2000 apud. (ARRUDA, 2003, p.178).

Figura 8 - As fases da política cultural do Brasil – a terceira fase



Fonte: Elaboração pelo autor, baseado em Fonseca (2005) e Melo (1998)

Subjaz ao texto do presidente a “crença na boa regulação de mercado” (CASTELLO, 2002, p. 654 apud ARRUDA, 2003, p.179), combinada à ação disciplinadora do Estado. O Ministério da Cultura foi criado em 1985, pelo Decreto 91.144 de 15 de março daquele ano.

Reconhecia-se, assim, a autonomia e a importância desta área fundamental, até então tratada em conjunto com a educação.

A cultura, ademais de elemento fundamental e insubstituível na construção da própria identidade nacional é, cada vez mais, um setor de grande destaque na economia do País, como fonte de geração crescente de empregos e renda. Em 1990, por meio da Lei 8.028 de 12 de abril daquele ano, o Ministério da Cultura foi transformado em Secretaria da Cultura, diretamente vinculada à Presidência da República, situação que foi revertida pouco mais de dois anos depois, pela Lei 8.490, de 19 de novembro de 1992. Assim, o mecanismo oficial de incentivo fiscal, sofre alterações, conforme resume Rubim (2017, p. 137):

O governo Fernando Collor (1990-1992) extinguiu a lei por conta de suas desavenças com o ex-presidente José Sarney (1985-1990) usando acusações de corrupção. Em seu lugar, o governo cria, em 1991, o Programa Nacional de Incentivo à Cultura, que passou a ser vulgarmente conhecido como Lei Rouanet, por referência a Sérgio Paulo Rouanet, então Secretário Nacional de Cultura, pois Fernando Collor, orientado por seu projeto neoliberal de governo, havia extinto o Ministério da Cultura e inúmeros órgãos culturais. Logo depois, o presidente sofre um *impeachment* decorrente de acusações de corrupção em seu governo. Itamar Franco, seu vice-presidente, assume, recria o Ministério da Cultura e cria, em 1993, uma nova lei de incentivo fiscal específica para o cinema, a chama da Lei do Áudio visual. Tal lei amplia a isenção para valores maiores que 100%. Ela, além de prever a restituição de 100% dos valores investidos pelas empresas, permite o abatimento de todos os gastos administrativos envolvidos no apoio cultural.

Com as características de prevalecer o mercado, afirma-se que o neoliberalismo no Brasil começa com o governo de Fernando Collor de Mello e se consolida com a chegada de Fernando Henrique Cardoso à presidência, conhecido com o governo das privatizações das estatais. Com essa medida, ocorre redução nas empresas estatais, as que mais recorriam à Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual, o que vem repercutir na redução de volume de recursos dos projetos do mecenato a partir de 1998. Devido a isso, o

[...] governo Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) promove a reformulação da Lei Rouanet para ampliar seu funcionamento. de maneira cabal o salto ocorrido, a partir de 1995, tanto na quantidade de projetos apresentados por proponentes, quando no número de projetos que conseguem captar recursos. (RUBIM, 2017, p. 136).

O governo Fernando Henrique Cardoso, no entanto, não irá se afastar dos ditames neoliberais que determinavam os paradigmas do pensamento dominante. No campo da cultura isso vai significar um aprofundamento ainda maior da política de incentivos culturais e de “parcerias” público-privadas capitaneada pelo ministro da cultura Francisco Weffort. Ao

mesmo tempo, o governo estimulava iniciativas nesse sentido nas próprias empresas estatais, elas mesmas em processo de privatização (MIRANDA; ROCHA, 2014, p. 41).

O governo do presidente Fernando Henrique Cardoso (1994-2002), assumiu esse modelo neoliberal como direcionador do Estado, fazendo a contraposição. Seu sucessor, Luís Inácio “Lula” da Silva, procurou recuperar as ideias do Estado Providência, investindo em políticas sociais no sentido da diminuição dos índices de pobreza. No entanto, os investimentos em políticas sociais ainda são pequenos e mal administrados no Brasil

Conforme os ditames do neoliberalismo, a cultura passa a ser mercadoria dentro dessa nova ordem econômica a ponto de na cartilha para divulgar o programa junto aos empresários o *slogan* é a *Cultura é um bom negócio!* Dessa forma,

[...] a “sociedade de consumidores” estabelece-se como novo parâmetro de construção social no qual compradores desejarão obter mercadorias para consumo, se consumi-las for algo que prometa satisfazer seus desejos. O preço que o potencial consumidor em busca de satisfação está preparado para pagar pelas mercadorias em oferta dependerá da promessa e da intensidade de satisfação desse desejo (BAUMAN, 2008, p.18 apud MIRANDA; ROCHA, 2014, p. 41).

Em 1999, ocorreram transformações no Ministério da Cultura, com ampliação de seus recursos e reorganização de sua estrutura, promovida pela Medida Provisória 813, de 1º de janeiro de 1995, transformada na Lei 9.649, de 27 de maio de 1998. No amplo leque de concepções que nortearam a política cultural arquitetada pelo governo Fernando Henrique Cardoso, certos princípios sintetizaram de modo mais direto o espírito das ações programáticas implementadas. Entre 1985 e 1994, desde a criação do Ministério da Cultura no governo José Sarney até o fim do governo Itamar Franco, nove ministros se sucederam na pasta, incluindo o período em que o Ministério foi rebaixado à condição de Secretaria durante o governo Collor de Mello. (ARRUDA, 2003, p.178).

5.2.2 As leis de incentivo à cultura

A criação da lei de incentivo à cultura, sobretudo, a do patrocínio estatal do setor foi, em grande parte dos casos, elemento destinado a promover, entre outros objetivos, a sedimentação da identidade nacional dos Estados, o incremento do poder central frente a regionalismos e a coesão social em tempos de guerra. Outra motivação para o incremento no financiamento à cultura consistiu na ampliação de direitos sociais, em especial no âmbito da época áurea dos Estados de Bem-Estar Social (do pós-II Guerra Mundial às crises econômicas

internacionais dos anos 1970). Oferecer acesso a bens culturais e à formação de amplos segmentos sociais era uma forma de promover o progresso social, a consolidação de classes médias e o reforço de tendências políticas situadas mais ao centro.

As leis de renúncia fiscal, conhecidas como leis de incentivo a cultura, vêm se constituindo no mecanismo principal de captação de recursos para provimento cultural. Inicialmente, e a mais importante, surgiu a Lei Federal de Incentivo à Cultura - a Lei nº 8.313/91, mais conhecida como Lei Rouanet, instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), que proporciona incentivos por meio de mecenato e do Fundo Nacional de Cultura com recursos provenientes do Imposto de Renda, e em seguida, criou-se em decorrência, nas outras esferas de governos, as Leis Estadual e a Municipal, com recursos provenientes do Imposto de Circulação de Mercadoria - ICMS e do Imposto sobre Serviço - ISS/IPTU respectivamente, as quais serão descritas a seguir.

A Lei Federal de Incentivo à Cultura, Lei Sarney (1986), foi a origem das leis de incentivo à cultura. Remete a um dos encontros dos fóruns dos Secretários de Educação, em que se levantava a necessidade de criação de mecanismos fiscais, como eco de uma reivindicação da sociedade civil. Na pauta, particularmente, premia-se como urgente da comunidade cultural nas três esferas - federal, estadual e municipal. Buscavam-se fontes alternativas, públicas e privadas, de financiamento à cultura. Como fruto desses encontros, é criada a primeira legislação fiscal para incentivar empresários a investir em cultura foi a Lei Federal 7.505, mais conhecida como Lei Sarney. Sancionada em 2 de julho de 1986 e regulamentada em três de outubro do mesmo ano, constituiu-se na mais importante conquista.

Além dessas, outras propostas foram feitas, com o mesmo propósito de criação de mecanismos fiscais para a atração de investidores nessa área, para fomento à produção de projetos culturais, como a participação dos recursos das instituições financeiras federais (Banco do Brasil, Caixa Econômica etc.) para a criação de centros culturais regionais.

Como iniciativa pioneira no País, considera-se que a Lei Sarney constituiu um significativo mecanismo de financiamento das atividades culturais. Funcionava através da concessão de incentivos fiscais ao contribuinte do Imposto de Renda – IR, que optasse por incentivar projetos culturais através de doação, patrocínio ou investimento. Com isso, evidenciou-se um reaquecimento cultural do País no período de três anos de sua vigência, entre 1986-1989. Quanto à mobilização dos recursos em decorrência do uso dessa Lei, estima-se que tenha sido em torno de cerca de US\$ 450 milhões, dos quais US\$ 112 milhões corresponderam ao incentivo fiscal e o restante, ao aporte de capital de participação dos patrocinadores.

Esse mecanismo de captação teve um período de duração de três anos, quando foi revogado no Governo Collor, no início da década de 90, entre outras medidas tomadas na área cultural, tendo sido a mais drástica, a extinção do Ministério da Cultura e diversas outras fundações. Foi o período de crise para o setor cultural que se viu destituído do principal mecanismo de provimento. Como consequência dessa situação, a maioria das empresas incentivadoras cancelou ou reduziu os seus patrocínios e doações a projetos culturais. Parecia ser o fim do incentivo fiscal na esfera federal.

Ainda no governo Collor (Congresso Nacional, 1991), a Lei Sarney voltou por pressão da sociedade, agora, numa nova versão mais aperfeiçoada, denominada Lei Rouanet (Lei 8.313/91, restabelecendo os princípios daquela Lei n.º 7.505 de julho de 1986, permitindo que os projetos aprovados pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC) recebam patrocínios e doações de empresas, que poderão abater, ainda que parcialmente, os benefícios concedidos do Imposto de Renda devido (MinC, 2002-a, pg.1).

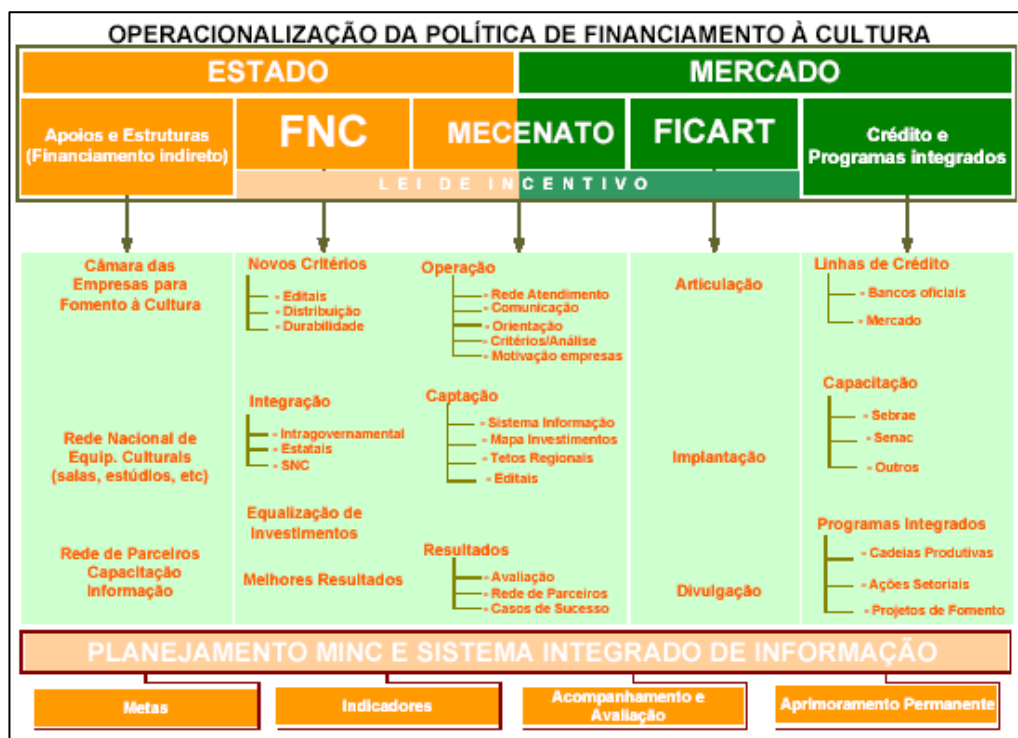
Assim, criou-se o Pronac, que recuperou e ampliou alguns mecanismos da Lei Sarney, ao estabelecer os instrumentos de fomento e estímulo a projetos culturais; criação do Fundo Nacional da Cultura (FNC), resgatando o antigo Fundo de Promoção Cultural da Lei Sarney. Financiava até 80% do custo total de projetos, atendendo prioritariamente aqueles de caráter regional, apresentados por pessoas físicas e jurídicas de natureza pública e privada, e que fossem sem fins lucrativos: Fundos de Investimento Cultural e Artístico (FICART)⁸⁴ e Incentivo a Projetos Culturais (Mecenato). Facultava às pessoas físicas e jurídicas a aplicação de parcelas do Imposto sobre a Renda, a título de doações ou patrocínios, em apoio a projetos culturais apresentados por pessoas físicas ou jurídicas de natureza cultural ou por intermédio de contribuições ao FNC.

No contexto do neoliberalismo, é sintomático que o Estado e Mercado tenham papéis complementares. O MinC anuncia o aprimoramento da Lei de Incentivo, cabendo ao Governo o papel de consolidar mecanismos que incentivem investimentos privados; articular e fortalecer amplo leque de fontes de financiamento; garantir recursos para áreas não compreendidas pelo Mercado; democratizar o acesso aos recursos e aos bens e serviços produzidos. A Figura 7

⁸⁴ Na prática, o FICART, segundo a Lei n.º 6.385/76, funciona como ação empreendida por empresários da indústria cultural, por meio de lançamento de quotas nominativas (uma espécie de ação) no mercado, as quais usufruem dos seguintes incentivos fiscais: 1) Os rendimentos e ganhos de capital auferidos pelo FICART ficam isentos do Imposto sobre operações de Crédito, Câmbio e Seguro, assim como do Imposto sobre Proventos de Qualquer Natureza. Os rendimentos e ganhos de capital distribuídos pelos FICART, sob qualquer forma, sujeitam-se à incidência do Imposto sobre a Renda na Fonte à alíquota de vinte e cinco por cento (MIRANDA; ROCHA, 2014, p. 39).

apresenta a formatação para a operacionalização da política de financiamento à cultura, em que o Estado e o Mercado aparecem como vetores do processo.

Figura 9 - Operacionalização da política de financiamento à cultura



Fonte: DEMU/IPHAN

O Estado participa com o Fundo Nacional de Cultura – FNC⁸⁵, cujos aportes de recursos são provenientes do Orçamento do Ministério da Cultura, oriundos, parte, das loterias federais. Aplica esse montante sem a participação do mercado, portanto sem que seja necessária a captação junto à iniciativa privada. Quanto ao mecenato, o Projeto aprovado requer que seja captado o financiamento junto às empresas investidoras. Os recursos são públicos uma vez que são derivados de renúncia fiscal de um imposto devido de uma empresa. Outro mecanismo que

⁸⁵ O FNC é administrado pelo Ministério da Cultura (MINC) e gerido pelo seu titular. Esta gerência unipessoal não é originária, mas implantada pela Medida Provisória nº 1.589, de 24 de setembro de 1997, reeditada várias vezes, com numeração diferente e convertida na Lei n.º 9.874, de 23 de novembro de 1999. O Ministro da Cultura contava com apoio de um comitê assessor, integrado pelos presidentes das entidades supervisionadas do MINC (Fundação Biblioteca Nacional (FBN), Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), Fundação Cultural Palmares (FCP), Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)) e dos titulares de órgãos da referida pasta (Secretaria Executiva, Secretaria para o Desenvolvimento Audiovisual, Secretaria de Intercâmbio e Projetos Especiais, Secretaria de Apoio à Cultura, e Secretaria de Política Cultural), para dar cumprimento ao Programa de Trabalho Anual aprovado pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC). Constata-se, portanto, a eliminação da participação da CNIC, e consequentemente o fortalecimento do gerenciamento unipessoal do FNC, sobretudo considerando-se que todos os integrantes do comitê assessor são subordinados ao Ministro da Cultura. (MIRANDA; ROCHA, 2014, p. 38).

se encontra na extremidade do setor privado, dependendo de financiamento de mercado, são os créditos de programas integrados

A Lei n ° 8.313/91 (ver ANEXO A), no seu Art. 26, inciso II, estabelece que o patrocinador pessoa jurídica, tributada com base no lucro real, poderá deduzir um percentual de até quarenta por cento para doações e trinta por cento para patrocínios. Apesar das tentativas operacionais esse mecanismo não surtiu o efeito esperado: gerou baixíssimo percentual de utilização dos recursos da renúncia fiscal da verba disponibilizada pelo Governo Federal entre os anos de 1992 e 1994. Para tal situação, foram atribuídas as seguintes causas: a) o incentivo a projetos culturais através do Mecenato⁸⁶; b) a rigidez e a burocratização das formas de aprovação dos Projetos; c) o desconhecimento e o preconceito dos empresários em relação à Lei.

Em resposta a esse quadro, veio ser tomado pelo então ministro Francisco Weffort (1995), a iniciativa do aumento do percentual de desconto do Imposto de Renda de 2% para 5%; a desburocratização e dinamização do processo de análise dos projetos reconhecendo o trabalho de profissionais especializados que faz a captação de recursos junto às empresas investidoras, a promoção de campanhas de divulgação e de esclarecimento da legislação em vigor. O efeito foi evidente com o crescimento significativo do número de Projetos incentivados e dos recursos canalizados à cultura a partir de então: em 1995, 235 empresas investiram em cultura; em 1996, 640 e em 1997, com 1.034, foram-se consolidando o Mecenato.

No decorrer da década de 1990, algumas alterações foram feitas: a Medida Provisória 1.589/97 visou estimular o fomento de algumas áreas culturais: 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 para museus. A Medida Provisória 1.636/97 reduziu o limite da renúncia fiscal definido na Lei 8.313 - Lei Rouanet (ANEXO D) de 5% para 4% do Imposto de Renda a pagar, diminuiu a capacidade de investimento das empresas, tornando necessário um maior número de parceiros para financiar o mesmo projeto.

Um Projeto cultural deve percorrer várias etapas para ser contemplado pela Lei Rouanet. O primeiro passo a ser perseguido, é a apresentação do Projeto de uma criação artística ao MinC por proponentes culturais, podendo ser personalidade física ou jurídica. A seguir, desenvolve-

⁸⁶ O termo mecenato deriva de um nome próprio, Mecenas, aristocrata romano Caio Mecenas que serviu ao imperador Augusto.

se uma pró-análise, em que uma comissão verifica a documentação e enquadramento da Lei. O próximo passo procede um parecer por outra Comissão, avaliando-se os aspectos de caráter técnico, inclusive orçamentário. Sendo aprovado, pelo Conselho Deliberativo, o CNIC – Conselho Nacional de Incentivo à Cultura, o Produtor deve perseguir a captação junto às empresas, a quem cabe a decisão de definição do Projeto que irá beneficiar.

Lei Federal do Audiovisual. Outro mecanismo oficial criado é a Lei 8.685 (Lei do Audiovisual), sancionada com objetivo de incentivar à cultura na produção de obras audiovisuais, no governo Itamar Franco, em 1993. Ela reforçou os mecanismos previstos na Lei Rouanet, que se aplicavam também à atividade audiovisual. Podem também receber os benefícios da Lei projetos de exibição, distribuição e infraestrutura técnica, específicos da área audiovisual, sendo vedada, entretanto, a aquisição, reforma ou construção de imóveis (MINC, 2002, p.1).

Permite ao contribuinte investidor em projetos nessa área previamente aprovados pelo Ministério da Cultura, o abatimento de 100% do valor das cotas adquiridas no Imposto de Renda devido até o limite máximo de 3%. Ou seja, as empresas não precisam desembolsar verbas próprias como contrapartida obrigatória. Tal benefício explica o crescimento significativo dos projetos da área audiovisual. Na gestão do então Ministro da Cultura Antônio Houaiss, em 20 de julho de 1993, verificou-se um incremento no financiamento ao cinema e no número de filmes produzidos e em processo de produção. Concebida para vigorar por um período de dez anos, significou uma tentativa do governo de fomentar um mercado investidor para o cinema nacional e de alavancar o renascimento da indústria cinematográfica brasileira.

Numa avaliação de duas décadas de incentivo fiscais, Rubim, faz essas reflexões críticas pelo benefício aferidos pelas empresas privadas, ao analisar a proveniência dos recursos do programa:

A utilização de 100% de isenção na quase totalidade dos projetos culturais apoiados torna patente a paradoxal contradição entre a intenção mobilizada discursivamente para justificar a lei– trazer recursos novos das empresas para cultura – e a atual realidade do *modus operandi* de funcionamento da Lei Rouanet. Com a quase universalização da isenção de 100% contida nas normas atuais de incentivo cultural, o recurso acionado é praticamente todo ele público, mas sua utilização é deliberada pelas direções e departamentos de *marketing* das empresas. Ou seja, as leis de incentivo no Brasil colocam recursos públicos sob a decisão privada. Em verdade, poucos recursos das empresas têm sido alocados no financiamento à cultura no país. Conforme dados do Ministério da Cultura em 18 anos de vigência da Lei Rouanet doze bilhões de reais investidos, mais de sete bilhões foram recursos públicos (RUBIM, 2017, p. 139).

As leis, que inicialmente trabalhavam majoritariamente com recursos empresariais, passaram a lidar cada vez mais com dinheiro público (Dória, 2003). Esta inversão contradiz as intenções expostas na criação das leis de incentivo. As leis movimentam poucos recursos próprios das empresas, inclusive públicas. Em suma: as leis de incentivo, depois de muitos anos de vigência, não alcançaram seus objetivos de trazer recursos novos das empresas para a cultura. Os objetivos da LIC foram deturpados, e entre as distorções apuradas, Rubim avalia o ponto nefrágico dos recursos que, praticamente, estão sendo geridos por empresas, tendo como consequências, o destino do público alvo:

Configura-se um grave problema: recursos públicos definidos e geridos por empresas (privadas e públicas), a partir de critérios eminentes de *marketing*, inclusive cultural [...] os departamentos de *marketing* das empresas levam em consideração os apelos envolvidos nos projetos: atividades realizadas e voltadas para amplos mercados consumidores; presença de celebridades; modalidades culturais que permitam grande visibilidade, com a predominância de eventos e obras, quase nunca de processos de mais longo prazo; culturas de caráter mais mercantil e de consumo de massas, etc.. Ou seja, critérios que alcançam apenas um tipo específico de cultura, em detrimento da diversidade cultural (RUBIM, 2017, p. 141)

As leis estaduais de incentivo à cultura, são outros instrumentos de incentivo fiscal, tem como fonte de recursos um percentual do Imposto de Circulação de Mercadorias - Lei do ICMS. Elas vêm beneficiar a empresa, com estabelecimento situado no Estado, que intensifique a produção cultural, mediante doação ou patrocínio. A dedução permitida está limitada a 2% do ICMS devido, a recolher em cada ano para doação ou patrocínio de produções culturais de autores e intérpretes nacionais, e 1% para patrocinadores de produções culturais estrangeiras.

Como alternativa na esfera municipal, surgiu a Lei municipal de Incentivo à Cultura, com o mecanismo de incentivo fiscal mediante dedução do Imposto sobre a Propriedade Territorial Urbana (IPTU) e do Imposto sobre Serviços (ISS), para quem aplicasse recursos na área da cultura. A iniciativa partiu do município de São Paulo, com a Lei intitulada Marcos Mendonça (Lei 10.923/90, regulamentada em 1991). Tal medida se constituiu como pioneira e modelar, com seguimento por outras prefeituras sendo, inicialmente, das capitais e depois, em outras cidades.

No contexto do neoliberalismo, a política cultural no Brasil, assume a lógica do mercado, possibilitando a primazia do mercado em relação ao Estado, o que se revela quando, a partir da década de 1990, se instalou o mecanismo de provimento cultural estatal da Lei de Incentivo à Cultura de modo que não ser diferente afirmar que a LIC é uma consequência do regime neoliberal.

6 A EXPERIÊNCIA BRASILEIRA NO PROVIMENTO CULTURAL – 2003 a 2006: Exposição e discussão dos resultados da pesquisa no Pronac

Cultura é um bom negócio, mas que seja para todos!
(Gilberto Gil, ministro da Cultura de Luís Inácio da Silva)

A gestão do primeiro governo Lula, compreendida entre os anos de 2003 a 2006, enquadrado como forma de Estado social-liberal⁸⁷(FARIAS, 2016), tinha como proposta realizar uma gestão social-democrata⁸⁸. Para a área da cultura, propunha uma reestruturação do setor cultural mais participativo, bem como a adoção de um modelo cultural na linha mais antropológica⁸⁹. No entanto, as evidências empíricas sugerem que houve um crescente favorecimento ao mercado, conforme exposição e discussão dos resultados da pesquisa do Pronac, a seguir apresentados, numa demonstração do distanciamento no que alguns teóricos advogavam e o discurso oficial da Pasta da Cultura.

Miranda e Rocha (2014) consideraram que, em 2003, com o início dessa gestão, inaugura-se uma nova fase nas políticas culturais do Brasil, a última das quatro fases classificadas por eles. São elas: 1º) da chegada da Corte Portuguesa ao Brasil, em 1808 ao início dos anos de 1960, passando pelos anos de 1930, tendo a gestão Gustavo Capanema como um marco; 2º) os “anos de chumbo” dos governos militares – 1964 a 1985 –, marcado pela criação do Ministério da Cultura, no qual pela primeira vez se desvincula a Cultura da Educação e do Desporto; 3º) a redemocratização e o projeto *neoliberal* – 1990 a 2002, marcado pelos governos de Fernando Collor de Mello e Fernando Henrique Cardoso; 4º) a partir de janeiro de 2003, quando se inicia uma reestruturação do setor, culminando com o texto do Plano Nacional de Cultura.

Nessa nova etapa, de fato, promoveram-se alteração na organização estrutural administrativa do Ministério e no processo de promoção de cultural. Fato também, que se

⁸⁷ A agenda social-liberal, ao tempo em que adota uma forte preocupação com as políticas sociais inclusivas, igualmente, as tornam subordinadas aos ditames do mercado. Como ilustração, a abertura ao diálogo junto à sociedade para a implantação da rede de provimento cultural não a liberta das amarras de uma LIC que mantém a empresa como definidora dos projetos culturais, com o uso dos recursos públicos.

⁸⁸ Um dos papéis desse novo marco das políticas de cultura no Brasil se dá em direção à abertura do diálogo com a sociedade, numa visão democrática e ampla no entendimento do conceito de cultura. A visão antropológica desse conceito passa a ocupar o lugar central e as diversas modalidades de cultura, a obter o olhar atento e indiscriminado dos promotores de cultura (MIRANDA; ROCHA, 2014, p. 41).

⁸⁹ A linha cultural mais antropológica preconiza “visões de mundo, memórias, relações sociais e simbólicas, saberes e práticas; experiências diferenciadas nos grupos humanos - fundamentos das identidades sociais” (VIANNA, 2006, p. 2), advogando por mais “interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas” (BOTELHO, 2001, p. 74).

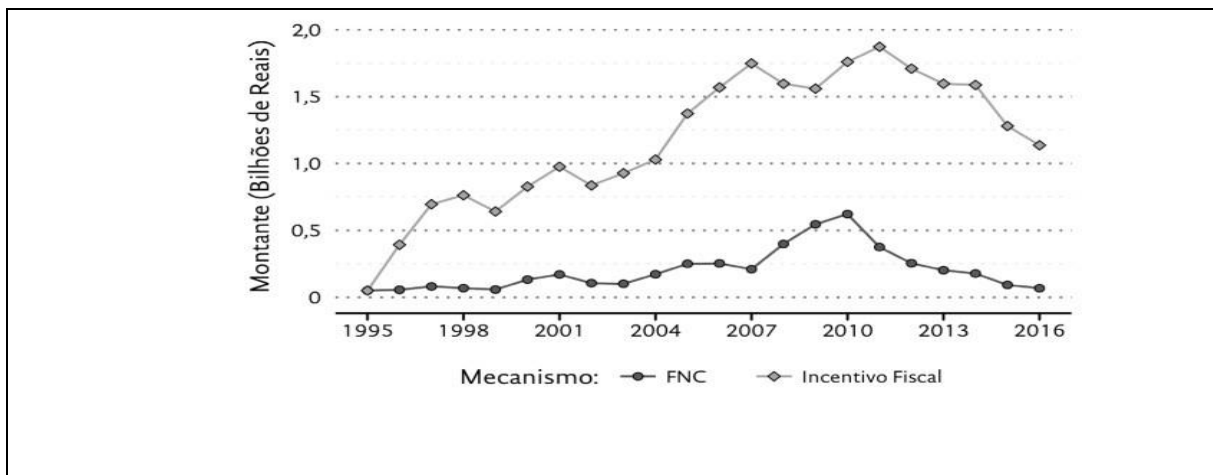
promoveu um diagnóstico nos problemas nesse provimento. Já desde o início o Ministro Gilberto Gil tornou pública as distorções que diagnosticava como problemas herdados da gestão anterior, em que já se pronunciava a inserção do mercado:

[...] o mais grave é que o Ministério abandonou por completo aquela que deveria ser a sua função maior. Em vez de ter uma política cultural para o país, simplesmente entregou essa tarefa ao mercado, aos departamentos de comunicação e *marketing* das empresas, pela via dos incentivos fiscais. E assim chegamos a uma situação absurda: a política cultural passou a ser pensada e executada não pelo Ministério da Cultura, mas por comunicólogos e marketeiros voltados para atender aos interesses particulares de suas empresas. Por esta lógica, a cultura e suas criações só adquiriam relevância caso pudessem vir a reforçar a imagem corporativa das empresas (GIL, 2003, p. 7).

Esse discurso é o registro da leitura crítica do que considerava a mercantilização da cultura nos governos neoliberais de Fernando Collor de Melo e Fernando Henrique Cardoso. No entanto, esse alerta não se traduziu em reversão do quadro de provimento cultural pelo mecanismo da LIC, conforme se pode identificar no Gráfico 6. Nele se ilustra como os valores do incentivo fiscal são bem mais significativos dos daqueles valores advindos do apoio direto do governo, do Fundo Nacional de Cultura (FNC).

Tal desequilíbrio expressa a prevalência do incentivo fiscal no país (RUBIM, 2017), mais acentuadamente no período compreendido entre 2003 a 2006, diferenças que refletiu o descompasso entre as referidas fontes de intervenção cultural: incentivo da renúncia fiscal do imposto devido das empresas e o recurso direto da gestão governamental destinado à cultura. Ou seja, cada vez mais o mercado usa os recursos públicos para o marketing empresarial, refletindo a lógica do neoliberalismo em que o mercado prevalece em todos os campos, inclusive o cultural.

Gráfico 6 - Comparativo valores empenhados pelo Fundo Nacional de Cultura e movimentados pelo Incentivo fiscal, valores corrigidos pelo IPCA (1995-2016)

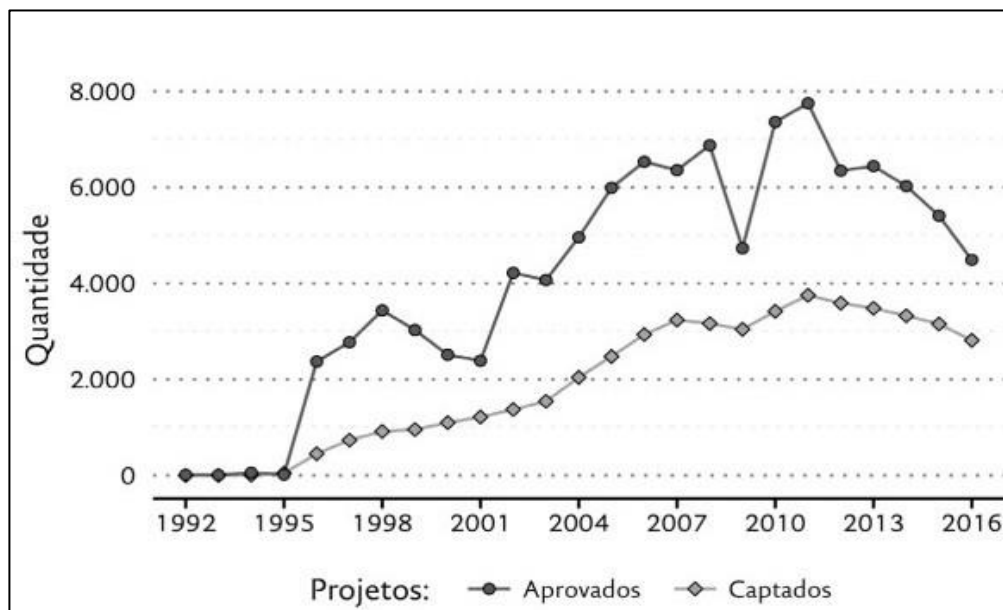


Fonte: Salic Net do Ministério da Cultura/SEFIC (RUBIM, 2017, p. 138)

Outro dado significativo é o relativo ao volume de projetos que se habilitam e pleiteiam recursos da LIC. Foi no governo Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) em que houve um acentuado aumento desses projetos. Ocorreu que, com a privatização, promoveu-se a reformulação da Lei Rouanet, ampliando as possibilidades de novos projetos, conforme expressa o Gráfico 7.

O volume de projetos é sintoma de mais participação empresarial na LIC; observe-se que a quantidade de projetos aprovados e projetos com captação da Lei Rouanet no governo Lula (2003-2006) foi significativa e, como assinalado, tais parâmetros sugerem a acentuada participação do mercado na LIC. Tais evidências remetem a Bourdieu, quando este expõe o conceito de instrumentalização do Estado pelo neoliberalismo para sua implantação. Além do que, para tal manutenção, o neoliberalismo pressupõe a existência de uma engrenagem maior, uma governança mundial dotada de instrumentos e de políticas para manter novos padrões capitalistas (DARDOT; LAVAL, 2016).

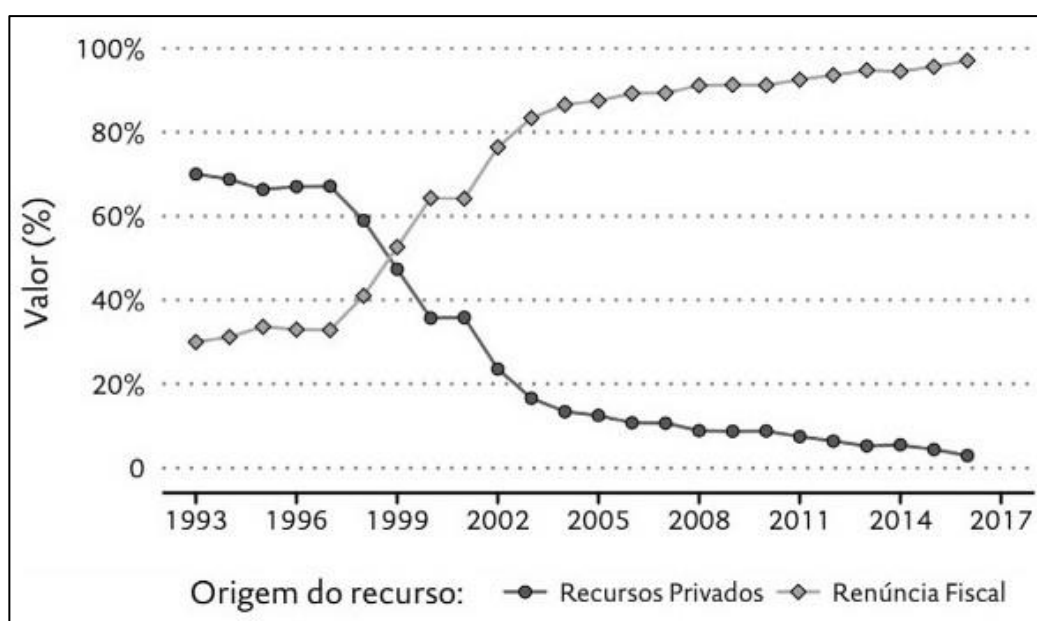
Gráfico 7 – Quantidade de projetos aprovados e projetos com captação de recursos, Incentivo fiscal da Lei Rouanet (1992 a 2015)



Fonte: Elaboração com base no Salic Net do Ministério da Cultura/SEFIC.

O Gráfico 8 traz dados em valores percentuais e não absolutos dessa participação. Nele, evidencia-se que entre os anos de 2000 e 2003, ocorreu redução dos recursos o da fonte do apoio direto do Estado em detrimento do aumento crescente da isenção fiscal, mediada pelas empresas. O que denota que na gestão Lula manteve-se a discrepância da LIC, entre os valores públicos e privados.

Gráfico 8 – Relação incentivo fiscal e recursos próprios (1994 a 2017)



Fonte: Paiva Neto (2017) com base no Salic Net do Ministério da Cultura/SEFIC (RUBIM, 2017, p. 140)

A título de comparação com os recursos movimentados pelo mecanismo da LIC, os valores diretamente aplicados pelo MinC, apresentados na Tabela 2 foram destinados tanto a projetos de natureza material como imaterial, registrando, igualmente, alguns dados que corroboram com essa preferência pelo imaterial.

Tabela 2 - Relatório dos Investimentos do Ministério da Cultura em Patrimônio Cultural Material e Imaterial 1998 a 2007

	1998	1999	2000	2001	2002
Patrimônio Cultural Material	20.040.081,00	29.724.780,00	32.360.158,00	54.748.665,00	40.346.624,00
Patrimônio Cultural Imaterial	1.978.488,00	3.655.930,00	2.469.639,00	3.381.630,00	1.199.696,00

	2003	2004	2005	2006	2007
Patrimônio Cultural Material	54.144.070,00	62.453.436,00	73.713.732,00	106.866.354,00	122.582.077,00
Patrimônio Cultural Imaterial	789.973,00	6.386.140,00	64.988.345,00	57.210.724,00	146.309.619,00

Fonte: elaborado pelo autor, baseado no relatório da Gerência de Planejamento Setorial – GPS - DGE MinC.

Observando critérios de classificação com parâmetros próprios⁹⁰, os investimentos realizados pelo Ministério da Cultura em patrimônio material e imaterial, o saldo do volume dos recursos entre 1998 a 2002 são, respectivamente, estimados em 177 milhões e 13 milhões, o que corresponderam a investimentos a uma razão de 13,6 vezes a favor do patrimônio material.

⁹⁰ Obs 1: Patrimônio Cultural Material - 1998 até 2003 (Museus e Casas Históricas e Patrimônio Cultural); Obs 2: Patrimônio Cultural Imaterial - 1998 até 2003 (Folclore e Cultura Popular, Música Popular, Artesanato e Cultura Indígena); Obs 3: Patrimônio Cultural Material - 2004 (Patrimônio Cultural Material e Museus e Casas Históricas); Obs 4: Patrimônio Cultural Imaterial - 2004 (Patrimônio Cultural Imaterial); Obs 5: Patrimônio Cultural Material - 2005 (Arquitetura e Urbanismo, Patrimônio Cultural e Museus e Casas Históricas); Obs 6: Patrimônio Cultural Imaterial - 2005 (Artesanato; Cultura Indígena; Folclore; Festas Populares, Folguedos e outros; Música Popular e Patrimônio Cultural Imaterial); Obs 7: Patrimônio Cultural Material - 2006 (Arquitetura e Urbanismo, Patrimônio Cultural, Patrimônio Cultural Material e Museus e Casas Históricas); Obs 8: Patrimônio Cultural Imaterial - 2006 (Cultura Indígena; Festas Populares, Folguedos e outros; Música Popular; Patrimônio Cultural Imaterial); Obs 9: Patrimônio Cultural Material - 2007 (Patrimônio Cultural, Patrimônio Cultural Material e Museus e Casas Históricas); Obs 10: Patrimônio Cultural Imaterial - 2007 (Artesanato, Música Popular e Patrimônio Cultural Imaterial); Obs 11: Consideram-se como investimentos em patrimônio imaterial os recursos totais dos Programas de Governo 1141 Cultura Viva: Arte Educação e Cidadania, de 2004 a 2007, e 1355 Identidade e Diversidade Cultural, de 2005 a 2007. Informação da Gerência de Planejamento Setorial. GPS/DGE/SE/MinC.

Nessa mesma razão, no período entre 2003 e 2006, os investimentos corresponderam a 2,3 vezes sobre patrimônio material em relação ao imaterial. Destaque-se para o crescente volume de recursos que foram destinados ao patrimônio imaterial no ano de 2006 em relação ao patrimônio material no ano de 2003 equivalentes a 182,5 vezes. Ou seja, os recursos foram investidos no montante de R\$ 146.309.619,00, em 2006 contra R\$ 789.973,00, em 2003.

No entanto, esses valores são irrelevantes em comparação com os movimentados pela LIC, pelo Pronac, o que denota a fragilidade da provisão e regulação da cultura frente às investidas do mercado que mobilizam os recursos públicos para os projetos culturais de interesse do *marketing* da empresa.

Pode-se argumentar que o padrão evidenciado como tendência de investimentos em projetos de natureza imaterial, como registrado no período entre 1980 a 2007, de modo que tal tendência se opera, não tão somente nas empresas privadas, mas por parte da definição governamental, ou seja, dentro da lógica geral do sistema, embora se percebendo a ocorrência com mais intensidade no primeiro, mas, igualmente, manifestado no segundo.

O que pode parecer paradoxal com as discrepâncias anotadas acima são as ações do Presidente Luiz Inácio da Silva na reestruturação do Ministério da Cultura, a ponto de essa década ser considerada um marco decisório na implementação da cultura: “No Brasil nunca houve, depois de 30, período no qual o país tenha aberto tantos caminhos de mudança como ocorre agora nos anos 90” (WEFFORT, 2000, p. 23). Uma medida importante tomada pelo MinC logo de início foi a realização de uma parceria com o Instituto Brasileiro de Geografia (IBGE) para a sistematização das informações relacionadas ao setor cultural⁹¹.

Outra medida de caráter estrutural no governo Lula, registra-se em 2005; qual seja, a reestruturação, com base no decreto n° 5.520 de 2005, do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), órgão integrante da estrutura básica do MinC⁹². Uma implementação que

⁹¹ O resultado foi a publicação, em 2006, do relatório Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2003, baseado nos dados de 2003, com base nos quais, no final de 2004, o IBGE, elaborador das estatísticas oficiais e coordenador do Sistema Estatístico Nacional, desenvolveu uma base de informações relacionadas ao setor cultural, de modo a fomentar estudos, pesquisas e publicações, visando municiar órgãos do governo e privados com subsídios e estudos setoriais, com vistas a caracterizar os principais aspectos de oferta e da demanda de bens e serviços culturais, os gastos das famílias e os gastos públicos com a cultura, bem como o perfil socioeconômico da mão de obra ocupada em atividades culturais.

⁹² O CNPC é composto de 46 representantes dos poderes públicos federal, estadual e municipal, da sociedade civil, de setores empresariais, culturais, de fundações e institutos. Tem por finalidade de formular políticas públicas que articulem o debate entre os diferentes níveis de governo e a sociedade civil, para assim fomentar as atividades culturais em nível nacional, constituindo um espaço institucionalizado que rompe com a política centralista até então empreendida pelos antigos governos, possibilitando maior participação da sociedade civil no campo da cultura. É função do CNPC a deliberação de reuniões, e nesse sentido as Câmaras Setoriais representam uma eficaz ferramenta para articular as ações do CNPC.

merece destaque é a formulação do Plano Nacional de Cultura – PNC, apresentado em 2006, mas concretizado quatro anos após (Lei 12.343/2010), fruto de inúmeros encontros para extrair subsídios que permite a continuidade de políticas culturais institucionalizadas de forma plurianual⁹³.

Nesse sentido, para que o Plano Nacional de Cultura seja colocado em prática, foi criado o Sistema Nacional de Cultura (SNC), composto por: Órgão Gestor de Cultura, Conselho de Política Cultural, Conferência de Cultura, Plano de Cultura, Sistema de Financiamento à Cultura, Sistema Setoriais de Cultura, Programa de Formação Cultural, Sistema de Informações e Indicadores Culturais, além da Comissão de Inter gestores (nível federal e estadual). Essa organização sistêmica possibilita a articulação entre Estado, sociedade civil e representantes das áreas culturais (RUBIM, 2017, p. 147).

Apesar dessa estruturação, que se entendeu a 2013, com a III Conferência Nacional de Cultura (CNC), pondo em pauta os desafios do SNC, a LIC manteve seus mecanismos de participação da iniciativa privada na definição dos projetos a serem incentivados, inclusive com partilha significativa dos recursos para os institutos culturais da rede bancária e das grandes empresas (ver análise da pesquisa seção 5.1.1). Ou seja, com o PNC, foi concebida e vinha se estruturando de forma sistêmica a rede para a organização cultural, com políticas públicas culturais participativas e inclusivas baseadas na diversidade e multiculturalidade, mas não a ponto de se alterar a LIC para efetivamente ir de encontro os ditames do mercado neoliberal, permanecendo a crítica da época de Fernando Henrique Cardoso:

A crítica que se tem é que as leis de incentivo retiram o poder de decisão do Estado, ainda que o recurso econômico utilizado seja público, e colocam a decisão em mãos da iniciativa privada. O Estado só está presente como fonte de financiamento. A política de cultura, suas deliberações, escolhas e prioridades, são propriedade das empresas e suas gerências de *marketing* (MIRANDA; ROCHA, 2014, p. 39).

As medidas tomadas pelo Ministro Gilberto Gil (2003-2008) a respeito da ampliação do conceito de cultura, com a adoção mais antropológica⁹⁴ (RUBIM, 2010), não evitaram as distorções provocadas pelo financiamento da cultura mediante o Pronac. Uma dessas distorções

⁹³ No contexto da construção da I Conferência, realizaram-se, no período de setembro a dezembro de 2005, cerca de 400 encontros municipais, intermunicipais, estaduais e setoriais, além de uma plenária nacional, com a participação de gestores de 1158 municípios, de 19 estados e do Distrito Federal e uma rede de debates que envolveram cerca de 60 mil participantes. Nessa Conferência foram desenvolvidas as bases das diretrizes gerais que compõem o projeto de lei do Plano Nacional de Cultura (PNC). (MIRANDA; ROCHA, 2014, p. 43).

⁹⁴ O projeto do Ministro Gilberto Gil de implantação da cultura, corresponde ao do sentido antropológico, entendido pela “interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas” (BOTELHO, 2001, p.74).

é a concentração do que Harvey conceituou como renda monopolista (2005), conforme as evidências empíricas observadas nos dados da Tabela 2 e do Gráfico 5, a seguir comentados.

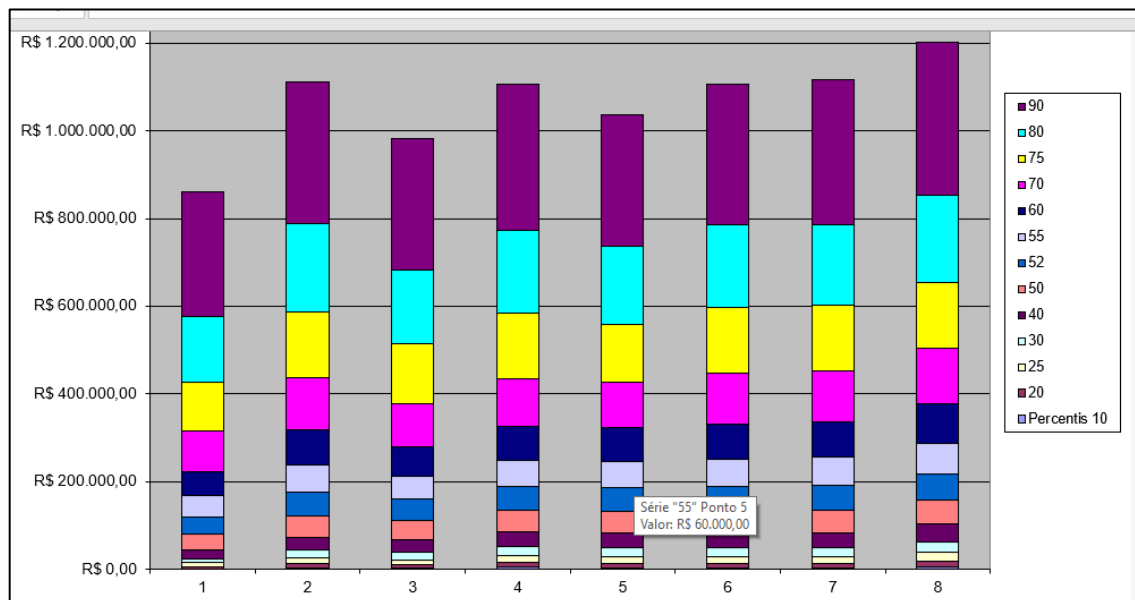
Observando a Tabela 3 – “Elementos estatísticos descritivos dos valores projetos da LIC ano 2000-2007” – sumariza-se alguns conceitos significativos para detectar tendências no comportamento dos incentivos dos projetos culturais. O desvio padrão ressalta em alguns anos certa volatilidade com alterações razoáveis ano a ano em que sugerem alguma descontinuidade na série, e com pequenos picos nos anos 2001 e 2004. Há uma heterogeneidade razoável captada pelo desvio padrão devido a valores de projetos com aportes de recursos captados pequenos e grandes, indicando uma concentração nos percentis mais altos que crescem “monotonicamente”.

Tabela 3 - Elementos estatísticos descritivos dos valores projetos da LIC ano 2000-2007

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007
total	R\$ 287.646.326,69	R\$ 364.173.966,53	R\$ 341.689.465,73	R\$ 427.979.030,11	R\$ 508.085.867,35	R\$ 719.643.242,11	R\$ 833.877.587,46	R\$ 958.412.210,28
casos	2395	2344	2651	2890	4036	4764	5741	6316
Média	R\$ 120.102,85	R\$ 155.364,32	R\$ 128.890,78	R\$ 148.089,63	R\$ 125.888,47	R\$ 151.058,62	R\$ 145.249,54	R\$ 151.743,54
Mediana	R\$ 35.578,00	R\$ 50.000,00	R\$ 44.000,00	R\$ 50.000,00	R\$ 50.000,00	R\$ 50.000,00	R\$ 50.000,00	R\$ 55.000,00
Moda	R\$ 50.000,00	R\$ 100.000,00	R\$ 100.000,00	R\$ 50.000,00	R\$ 100.000,00	R\$ 50.000,00	R\$ 50.000,00	R\$ 100.000,00
Desvio Padrão	R\$ 304.030,79	R\$ 520.091,15	R\$ 381.756,68	R\$ 335.320,19	R\$ 258.996,76	R\$ 395.680,95	R\$ 331.783,31	R\$ 344.594,71
Mínimo	R\$ 50,00	R\$ 30,00	R\$ 10,00	R\$ 8,55	R\$ 50,00	R\$ 30,00	R\$ 17,85	R\$ 18,11
Máximo	R\$ 5.539.079,80	R\$ 17.826.696,64	R\$ 14.033.333,35	R\$ 4.993.983,60	R\$ 6.591.754,20	R\$ 10.000.000,00	R\$ 6.750.000,00	R\$ 9.500.000,00
Percentis 10	R\$ 1.447,92	R\$ 3.381,01	R\$ 2.371,95	R\$ 5.000,00	R\$ 3.400,00	R\$ 3.465,44	R\$ 3.750,00	R\$ 5.000,00
20	R\$ 5.000,00	R\$ 9.500,00	R\$ 8.000,00	R\$ 10.843,43	R\$ 10.000,00	R\$ 10.000,00	R\$ 10.000,00	R\$ 13.470,00
25	R\$ 8.000,00	R\$ 12.000,00	R\$ 11.500,00	R\$ 16.000,00	R\$ 15.000,00	R\$ 15.000,00	R\$ 15.000,00	R\$ 19.810,75
30	R\$ 10.000,00	R\$ 18.000,00	R\$ 16.500,00	R\$ 20.000,00	R\$ 20.000,00	R\$ 20.000,00	R\$ 20.000,00	R\$ 24.741,37
40	R\$ 20.000,00	R\$ 30.000,00	R\$ 28.480,00	R\$ 33.264,08	R\$ 33.935,95	R\$ 35.000,00	R\$ 35.000,00	R\$ 40.000,00
50	R\$ 35.578,00	R\$ 50.000,00	R\$ 44.000,00	R\$ 50.000,00	R\$ 50.000,00	R\$ 50.000,00	R\$ 50.000,00	R\$ 55.000,00
52	R\$ 40.000,00	R\$ 54.031,62	R\$ 49.514,57	R\$ 52.796,00	R\$ 53.733,64	R\$ 55.331,64	R\$ 57.968,00	R\$ 60.000,00
55	R\$ 48.000,00	R\$ 60.344,90	R\$ 51.729,60	R\$ 60.000,00	R\$ 60.000,00	R\$ 63.061,50	R\$ 65.000,00	R\$ 70.000,00
60	R\$ 54.960,00	R\$ 80.000,00	R\$ 66.632,00	R\$ 78.420,00	R\$ 76.600,00	R\$ 80.000,00	R\$ 80.000,00	R\$ 90.000,00
70	R\$ 92.832,00	R\$ 120.000,00	R\$ 100.000,00	R\$ 108.366,60	R\$ 102.954,26	R\$ 115.000,00	R\$ 116.080,00	R\$ 125.000,00
75	R\$ 110.000,00	R\$ 150.000,00	R\$ 135.000,00	R\$ 150.000,00	R\$ 133.654,00	R\$ 150.000,00	R\$ 150.000,00	R\$ 150.000,00
80	R\$ 150.000,00	R\$ 200.000,00	R\$ 169.800,00	R\$ 187.633,82	R\$ 176.715,88	R\$ 190.000,00	R\$ 183.712,25	R\$ 200.000,00
90	R\$ 285.340,31	R\$ 324.323,95	R\$ 300.000,00	R\$ 333.824,40	R\$ 300.000,00	R\$ 320.000,00	R\$ 330.302,40	R\$ 348.887,13

Fonte: elaboração do autor baseado em dados do MinC

O Gráfico 9 apresenta o decil superior da distribuição, registrando um crescimento sustentadamente na série de 2000 a 2007, o que significa que a faixa dos 10% de projetos dotados de valores mais elevados é crescente em toda a série, no final, alcançando quase a casa dos 350 mil. Desse modo, há uma certa concentração de projetos em valores elevados a partir do decil superior, indícios de que não se promove uma distribuição equitativa entre maiores e menores projetos, sinalizando a perpetuação do monopólio das grandes cooperações, uma das tendências do capitalismo que, sempre busca meios de alcançá-la e, atualmente, a cultura está cada vez mais sendo utilizada para garantir tal poder de monopólio (Harvey, 2005).

Gráfico 9 - Percentis dos valores projetos da LIC ano 2000-2007

Fonte: Elaboração do autor baseado em dados do MinC

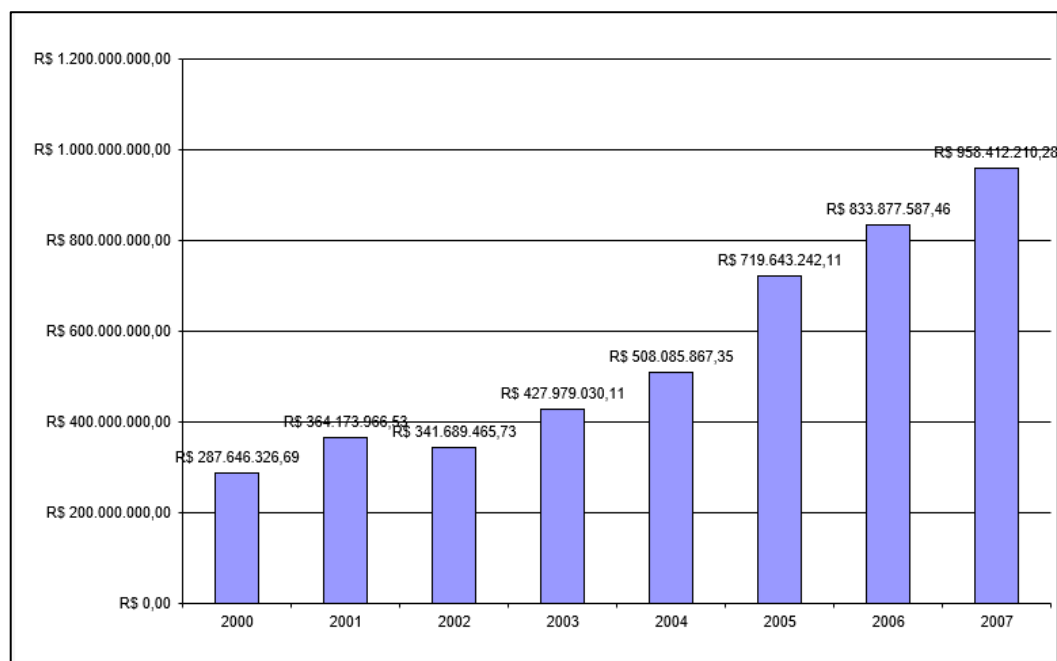
Outra observação extraída do Gráfico 9 é um discreto aumento ao longo da mediana e que ao longo da série temporal de 2000 a 2007 há certa estabilidade na distribuição de valores dos projetos para a grande maioria dos percentis. A principal alteração dá-se no aumento sustentado do percentil mais alto, diante dos projetos com valores crescentemente mais elevados. Observa-se, de um modo geral, igualmente, crescente aumento no somatório dos percentis das três últimas colunas 70,80 e 90. Esses elementos, ao comparados com o montante dos valores destinados aos projetos incentivados, mostram-se na mesma tendência crescente.

Tais informações contribuem para correlacionar-se a outras que apontam cada vez mais a uma concentração do aporte de recursos de empresas incentivadoras e de proponentes que utilizam a Lei de Incentivo à Cultura (LIC) para a obtenção de recursos no fomento a projetos, sinalizando a tendência do capitalismo de geração de renda monopolista (HARVEY, 2005). Isso se agrava quando do uso do recurso público para a promoção de projetos culturais que interessam à imagem organizacional sob o monopólio de poucas produtoras e fundações.

Conforme se pode conferir no Gráfico 10, em que se estão registrados os valores dos projetos incentivados pela LIC, mediante modalidade do Mecenato, identifica-se um visível incremento de 100% nos valores de 2003 a 2006, da casa dos 428 milhões para 834 milhões.

Situação contrastante com o aumento de 20% no período correspondente aos três anos anteriores, de 2000 a 2002.

Gráfico 10 - Valores dos projetos da LIC ano 2000-2007



Fonte: elaboração do autor baseado em dados do MinC

Os dados podem evidenciar que a experiência brasileira, na forma de Estado social liberal do governo Lula, já na sua primeira gestão, deu continuidade ao que os governos neoliberais anteriores permitiram, mediante a implantação do mecanismo da LIC: o Estado abdicara do seu papel de ser decisivo na promoção da cultura, mediante a renúncia fiscal dos impostos e entregasse ao mercado os recursos públicos, numa clara forma de privatização na própria produção cultural.

Os dados são compatíveis com a tese de que, no Estado capitalista contemporâneo, inserido no contexto maior imperialista globalista, não dispõe de instrumentos e intensões de regulações, apresentando-se numa mediação que privilegia mais o interesse do privado (FARIAS, 2013; FARIAS, 2001), tendência essa que repercute na própria promoção da cultura.

Como outras evidências empíricas igualmente sugerem, a provisão cultural no país assumiu um padrão claramente marcado por uma visão mercantil. Evidencia-se isso pela crescente participação e protagonismo de grandes empresas no processo geral, e em particular pela lógica de *marketing* cultural que a permeia, que se manifesta na paulatina predominância

de apoio a projetos voltados para bens imateriais, os quais se coadunam com o propósito de otimização do impacto e da visibilidade das intervenções.

Observando as tabelas relativas aos maiores projetos em valores captados com as suas respectivas incentivadoras, de 2000 a 2007 (ver ANEXO E), delas, percebem-se três evidências: primeiramente, a de que as empresas do grupo Petrobrás e as de instituições financeiras sempre aparecem no *ranking* das cinco maiores incentivadoras de projetos.

Tal tendência do Capital no atual estágio do capitalismo (MANDEL,1985), na apropriação em diversos setores, inclusive o cultural, além da economia de produção de bens materiais, remete ao fenômeno de acumulação em que Harvey (2005) conceitua como *renda monopolista*, denominação associada ao monopólio sobre algo. No caso do setor cultural, de fato se consiste no controle sobre algum item, passando a cultura se constituir em *commodities*, pela acumulação de capital por poucos grupos de empresas incentivadoras.

Outra evidência é o aparecimento de projetos de natureza material no *ranking* dos dez maiores projetos nesse período: 3 projetos em 2003; 3 projetos em 2006 e 1 projeto identificado em 2004. Ou seja, 67% dos projetos contemplados foram de natureza imaterial, seguindo a tendência dos anos anteriores, na qual 95% desses projetos foram de natureza imaterial. Tendência pouco alterada nos anos anteriores ao período do governo. Tal evidência remete ao que já nos primórdios da mercantilização da cultura, diagnosticado por Adorno (2006) como operadores da “indústria cultural” (DUARTE, 2010), como a produção da cultura em massa tal qual produto fabril que está associada a um valor de uso e um valor de troca (HARVEY, 2014). A definição por parte das empresas incentivadoras por projetos de natureza imaterial, efetivamente, deve-se por esses proporcionarem visibilidade à marca mercantil à qual marca é associada à valores de troca, favorece as empresas privadas.

A Tabela 4 apresenta os valores na série temporal de 2000 a 2007, relativos à participação das incentivadoras, de natureza pública ou privada, junto aos projetos de natureza material ou imaterial. Observa-se a ocorrência de investimentos médios anuais discrepantes em projetos de cunho Material e Imaterial por parte tanto da iniciativa privada quanto da iniciativa pública. O que sobressai são as evidências empíricas de que há um distanciamento dos projetos imateriais sobre os “materiais” que são incentivados pelas “empresas privadas”. Esses números passam de 11 vezes para 16 vezes mais, considerando 2003 A 2006, o início e o fim do primeiro período da gestão do governo Lula. Dados significativos que revelam a preferência em incentivo projetos de natureza imaterial por parte do mercado.

Neste caso, foi diagnosticado um maior incentivo do setor privado aos Projetos Imateriais do que do setor público a Projetos Materiais. Esta mesma conclusão já havia sido sugerida pela realização de análise prévia com Intervalos de 95% de Confiança e *Box-Plot's*. Não obstante a referida análise, conclui-se que nem tudo são diferenças comprovadas do ponto de vista da significância estatística. Percebe-se que ao analisar a referente aos testes do tipo *post hoc* que incentivos anuais da iniciativa pública em Projetos Materiais não são estatisticamente diferentes (significativos) dos incentivos anuais da iniciativa privada em Projetos, também, Materiais.

Tabela 4 - Valores dos projetos de natureza material e imaterial incentivados segundo instituições públicas e privados

	PRIVADO		PÚBLICO	
	imaterial	material	imaterial	material
	VI. Incentivo R\$	VI. Incentivo R\$	VI. Incentivo R\$	VI. Incentivo R\$
	Sum	Sum	Sum	Sum
2000	R\$ 194.764.948,71	R\$ 12.425.539,86	R\$ 75.441.323,13	R\$ 5.014.514,99
2001	R\$ 198.055.066,24	R\$ 16.435.156,27	R\$ 134.840.828,14	R\$ 14.842.915,88
2002	R\$ 214.105.482,36	R\$ 17.362.664,57	R\$ 97.653.184,92	R\$ 12.568.133,88
2003	R\$ 271.715.300,37	R\$ 24.245.973,91	R\$ 116.639.053,66	R\$ 15.378.702,17
2004	R\$ 337.954.652,11	R\$ 25.781.418,57	R\$ 129.583.809,59	R\$ 14.765.987,07
2005	R\$ 450.544.351,49	R\$ 25.020.709,15	R\$ 218.510.483,89	R\$ 25.567.697,58
2006	R\$ 527.205.474,17	R\$ 31.676.897,81	R\$ 252.673.729,26	R\$ 22.321.486,22
2007	R\$ 693.386.563,71	R\$ 42.558.443,36	R\$ 206.485.444,22	R\$ 15.981.758,99
MÉDIA	R\$ 360.966.479,89	R\$ 24.438.350,44	R\$ 153.978.482,10	R\$ 15.805.149,60

Fonte: Elaborado pelo autor, baseado em dados do MinC

Observando o Gráfico 11, percebe-se decrescente participação de projetos de natureza material a partir do ano 2003, do que se depreende haver uma tendência do setor privado para incentivar projetos de natureza imaterial.

Os dados das tabelas mostram que aparecem mais projetos incentivados relativos à natureza imaterial. Nisso se encontram claras evidências de influência da preocupação com *marketing* – a mercantilização, do princípio mercantil na provisão cultural mediante a lógica da produção dos bens culturais, no fato de se perceber a distinção e a preferência clara que existe entre a provisão imaterial em detrimento da provisão de projetos destinados a bens materiais.

Sob o ponto de vista do *marketing*, o impacto sobre o público pelo uso instrumental de um bem cultural de patrocínio está subordinado sobre a estratégia de mercantilização e a lógica

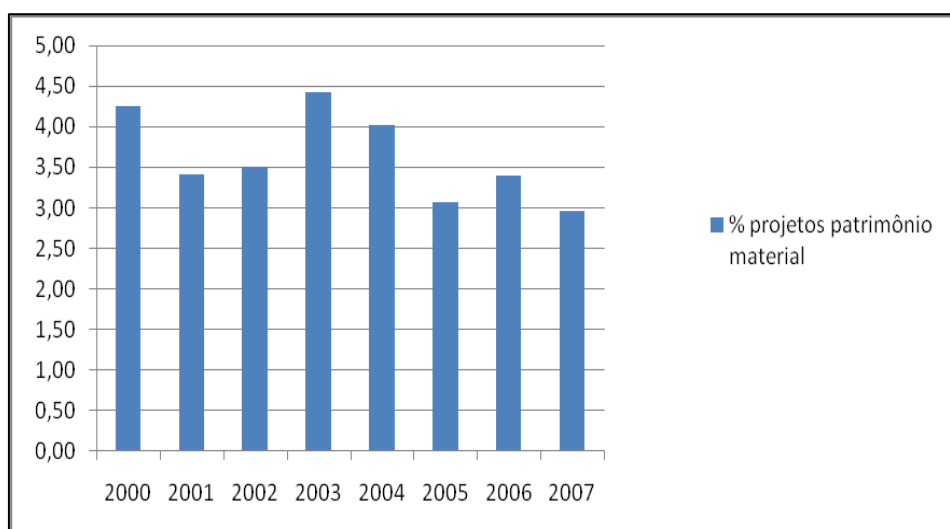
que está por trás disso é que o impacto que se promove pelo patrocínio a projetos de natureza material é circunscrito a um espaço físico.

A exemplos dessa opção de intervenção, podem-se ilustrar com os belíssimos casarões e sobrados em São Luís, involucrados com azulejos, ou com o forte das Cinco Pontas no Recife, que foi objeto de sucessivos apoios, em contraste com o ballet que gira em todas as capitais. O que leva a deduzir que o impacto da marca empresarial é que se torna o principal objetivo e não a qualidade intrínseca do bem cultural em questão.

Ou seja, a predominância da influência do *marketing* é o principal indicador disso e que a categoria abrangente dos grandes grupos de projetos é generalista suficiente para dar conta de todos os projetos, os de natureza, seja projeto de natureza material ou imaterial, com elementos que afetam o *marketing* mediante os dados quantitativos das tabelas.

A dominância do *marketing* nesses tipos de projetos imaterial é bem maior que uma intervenção em uma obra do patrimônio construído que é pontual, enquanto que projetos itinerantes artísticos de massa veiculam a marca da empresa incentivadora.

Gráfico 11 - Mecenato: distribuição dos projetos de natureza material

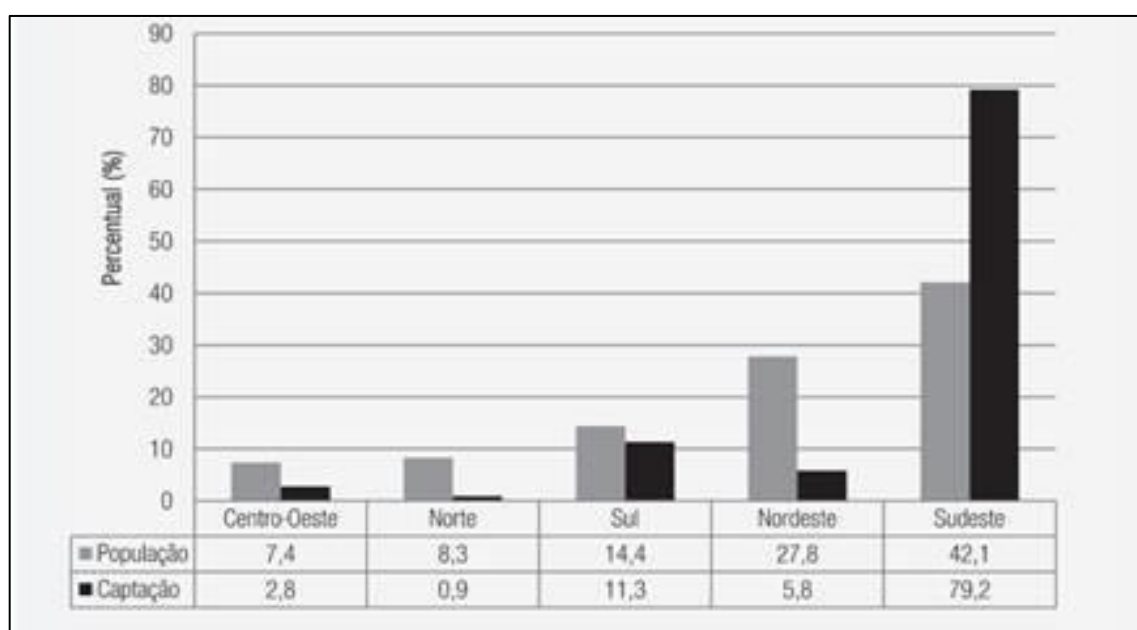


Fonte: Levantamento realizado pelo autor, baseado em dados MinC

Uma terceira evidência é identificada ao analisar “os 20 maiores projetos em termos de valores incentivados, no período compreendido entre 2003 a 2006”: 95% desses projetos incentivados foram executados na região Sudeste, seguindo a tendência dos dois anos anteriores, em que 97,5% desses projetos foram executados nessa região. Quanto a essa informação, a situação pouco se alterou: permanece próxima a 80%, considerando os valores

num período dos dois governos Lula, conforme se pode conferir no Gráfico 8. Ou seja, privilegia-se a região Sudeste da LIC em detrimentos das demais, numa clara evidência mais uma vez do monopólio de renda, promovida pela catalisação das empresas situadas nas regiões com detenção mais elevadas do PIB.

Gráfico 12 - Dados agregados de 2003-15 da distribuição regional dos recursos em relação à população



Fonte: Costa (2017) com base nos dados do Salic Net e do Censo Brasil 2010

Os dados sugerem evidenciar que na experiência brasileira, na forma de Estado social liberal, já no primeiro governo Lula, se deu continuidade ao que os governos neoliberais anteriores adotaram no mecanismo da LIC: o Estado abdicou do seu papel de ser decisivo na promoção da cultura, mediante a renúncia fiscal dos impostos e entrega ao mercado os recursos públicos, numa clara forma de privatização na própria produção cultural.

Os dados são compatíveis com a tese de que o Estado ficou numa mediação que privilegia mais o interesse do privado (FARIAS, 2013) do que a própria promoção da cultura. Ou seja, o direito coletivo à cultura passou a ser transferido para o setor privado sem critério objetivo. Nesse processo, percebe-se que ocorreram duas situações interligadas: a privatização do financiamento e a privatização das deliberações sob a cultura a ser produzida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A mercantilização da cultura descortinou-se com o comportamento do provimento cultural já nas primeiras décadas do século XX, quando surgiu a produção e o consumo de massa numa época caracterizada pelo fordismo, no início da “indústria cultural” (ADORNO, 2006). No segundo momento, com uso de propaganda dos bens culturais, tal como mercadorias industrializadas, a cultura tornou-se um negócio sistematizado. Em correspondência a esse cenário internacional, no Brasil, as experiências da política cultural transcorreram numa trajetória, desde os anos da era Vargas, quando se iniciou a política cultural (FONSECA, 2005), aos dos governos militares, em que se podem destacar a existência de políticas públicas culturais (CALABRE, 2005) com intervencionismo estatal ; no segundo momento, no período dos governos pós-Constituição de 1988, essa posição sofre alteração ao adotarem a forma estatal do neoliberalismo, ocasião em que surgiram mecanismos públicos de provimento cultural que favoreceram o mercado.

Inicialmente, nos períodos de intervencionismo estatal no transcurso de quatro décadas, observou-se um comportamento ativo de forte participação do Estado nas políticas culturais, evidenciando, portanto, a ocorrência da primazia da intervenção do Estado, porquanto a iniciativa privada, não participava tal qual aos moldes americanos do *demand driven*. Numa situação diversa, com o advento da pós-modernidade, no capitalismo tardio, quando o Capital se reestrutura na forma de Estado do neoliberalismo, o mercado passa a ser hegemônico no fomento cultural. Daí, surgem as implicações nas políticas culturais em decorrência de essas estarem entremeadas entre o mercado e o Estado.

O governo Lula, já na sua primeira gestão, mostra-se cúmplice nas relações desse novo contexto do neoliberalismo, porquanto manteve continuidade com os mesmos mecanismos do Pronac, da LIC, que privilegiam o mercado, numa clara evidência de que se trata de uma Lei direcionada para essa época, favorável à dinâmica do capitalismo e em favor de seus ditames. Evidências empíricas disso são feitas ao nos voltarmos à Lei Rouanet. Trata-se de um sintoma das repercussões da grande crise capitalista mundial, com o mundo globalizado, que atinge o Brasil, país com componentes periféricos, situado numa dimensão estatal e política, a crise do social-liberalismo brasileiro (FARIAS, 2017).

Dessa forma, evidenciou-se a primazia do mercado sobre o Estado no campo da cultura, e trazendo as repercussões das contradições do capitalismo delas decorrentes, entre as quais se

pode sumarizar: a concentração das empresas incentivadoras, indo ao encontro da “renda monopolista” (HARVEY, 2005); concentração de volume de recursos no eixo Rio-São Paulo, sem a devida distribuição equitativa entre regiões; concentração em projetos de natureza imaterial.

Nessa preferência, encontram-se claras evidências de influência da preocupação com *marketing* – a primazia do princípio mercantil na provisão cultural mediante a lógica da produção dos bens culturais, no fato de se perceber a distinção e a preferência que existe entre a provisão imaterial em detrimento da provisão de projetos destinados a bens materiais. Sob o ponto de vista do *marketing*, o impacto sobre o público pelo uso instrumental de um bem cultural de patrocínio está subordinado sobre a estratégia de mercantilização, e a lógica que está por trás disso é que o impacto promovido pelo patrocínio a projetos de natureza material se circunscreve a, praticamente, a um espaço físico, numa situação diversa a que um projeto de natureza imaterial pode se estender a um público maior, pondo em evidência a marca empresarial.

Movem-se, naturalmente, as demandas em sentido a partir do luxo de provimento cultural aos moldes do *demand driven*, modelo em que o Estado começa a operar cedendo ao mercado a delegação de escolha e incentivo a qual projeto lhe proporciona a visibilidade da marca empresarial, se instaurando, assim, no setor privado o que era reservado ao setor público. O direito coletivo à cultura passou a ser transferido para o setor privado sem critério objetivo.

Para implantação e transferência dessa operacionalização, o neoliberalismo pressupõe a existência de uma engrenagem maior, uma governança mundial dotada de instrumentos e de políticas para manter novos padrões capitalistas (DARDOT; LAVAL, 2013) o que Bourdieu a identificou como “instrumentalização do Estado”, a seu favor para implantar o regime neoliberal (BOURDIEU, 1998, apud VIEIRA; MARQUES, 2018, p. 324).

Nesse processo, percebe-se que ocorreram duas situações interligadas: a privatização do financiamento e a privatização das deliberações sob a cultura que tem que ser produzida. Em decorrência disso, foram identificadas distorções a elas relacionadas, quanto à concentração espacial e quanto à natureza e tipologia dos projetos incentivados, já acima sumarizadas. Como causa motivadora dessas distorções acima questionáveis, estaria o interesse de as empresas em definir os projetos como único critério, aqueles que dão mais visibilidade como *marketing*, promovendo as marcas das referidas empresas incentivadoras.

A presente tese evidenciou como a política cultural variou no tempo e no espaço de modo que ela passou por fases distintas, evoluindo de uma primazia da intervenção do Estado, no primeiro momento - na modernidade, para a primazia do mercado, no outro momento, na pós-modernidade no contexto do neoliberalismo.

A gestão do primeiro governo Lula, ao contrário do que se propunha como social democrata, cedeu aos ditames ideológicos da forma de Estado social-liberal, na referida política cultural, o que se evidenciou uma apropriação crescente do capital na área da cultura, trazendo os elementos desse fenômeno, já identificado desde a “indústria cultural”, o da inserção do mercado cultural, na promoção de cultura para “as massas”.

Em linhas gerais, com a redefinição da forma de Estado, e como mediador das contradições do capitalismo (FARIAS, 2013a) esse deixa de ser provedor direto de bens e serviços, e passa como promotor e regulador do desenvolvimento (FARIAS, 2001). Contudo, ao assumir os novos papéis, não garante um planejamento homogêneo nesse campo diante de um cenário conflituoso na esfera global (FARIAS, 2013). Dessa forma, inseridos nas correlações entre Estado e mercado, os projetos culturais sofrem com a “instrumentalização estatal”, como já citado Bourdieu (VIEIRA, 2018), a respeito dos mecanismos de coordenação interinstitucional para a implantação de políticas públicas a serviço do capital (BOURDIEU, 1998, apud VIEIRA; MARQUES, 2018, p. 324).

Tal evidência deveria ser questionada em caso de uma gestão de governo que se propunha pautar como prioridade o social – o primeiro governo Lula. Dessa forma, buscou-se analisar o programa do MinC destinado próprio para captação, canalização de recursos para efetivar os projetos culturais – o Pronac, regulamentado pela Lei de Incentivo e Fomento à Cultura. Isto porque, a formulação da lei se estruturou em gestões anteriores ao governo Lula, em governos com evidentes aberturas para o neoliberalismo, quando houve redução de investimentos públicos e privatização das empresas estatais.

Criada no governo Sarney, a LIC foi reeditada com Collor, governo que se abre para o neoliberalismo, regime que é consolidado com Fernando Henrique Cardoso e, como tal como reestruturada, efetivamente, o mecanismo favorece às empresas privadas, recaindo, inevitavelmente, naqueles projetos que proporcionem visibilidade à marca mercantil. E que se manteve inalterada no governo Lula. Tais constatações levam ao entendimento do quanto o problema é estrutural a um nível supranacional e com um quadro político atrelado ao poder do mercado, principalmente as instituições financeiras, essas as mais interessadas em manter as relações de produção econômica na base enquanto a cultura bem como os demais componentes

sociais a eles dependentes (FARIAS, 2018). Na conjuntura atual, em que o Brasil atravessa alterações e denúncias nessas irregularidades quanto à aplicação da LIC, questiona-se a clareza desses propósitos caso se implante outros mecanismos de provimento cultural com interesses escusos, tais como a veiculação de possível “orçamento secreto” para distribuição de projetos culturais o que estaria se distanciando dos reais princípios da república e da democracia, tão caros à política cultural.

Considera-se que, numa sociedade em que se observam disparidades regionais, a cultura pode desempenhar um papel importante nos processos de inclusão social e de democratização dos bens, da ação e da produção cultural em todos os campos apresentando, portanto, como a cultura de um modo geral, duas dimensões: a educativa e a econômica.

No Brasil, país de grande superfície e com um leque vasto e rico de manifestações culturais, se deparam as práticas das políticas culturais com as desigualdades regionais. Nota-se isso principalmente ao comparar o Sudeste e o restante do País, não somente quanto à pobreza econômica, mas também nas disparidades que ainda se refletem nas mazelas culturais, entre as quais citam-se “o analfabetismo, o controle do conhecimento e seus benefícios por uma pequena elite, a pobreza do serviço público de educação e de formação intelectual das novas gerações” (SANTOS, 1999).

No Nordeste, por exemplo, onde se encontra quase um terço da população do País (28%), se constatava que essa região era detentora de uma base econômica de apenas 14 % do PIB (BACELAR, 2004). Creditando importância da cultura no papel de enfrentamento dessas desigualdades, Santos (2004, p.69) menciona o duplo desafio com que essa área se depara de trabalhar não só com a diversidade cultural existente no país, mas também com problemas de distribuição de renda e poder, responsáveis pela exclusão de grande parte da população das arenas culturais.

Esse é um fato que veio se evidenciar, a partir da década de 1990: a constatação da importância do papel das políticas culturais. Apesar de haver o entendimento quanto à importância que a cultura representa para a sociedade, nas duas vertentes com que ela atua – diversidade de saber e poder econômico –, como ressalta Ismael (2002), o que se constata é uma participação reduzida desse setor no orçamento público nas três esferas de governo.

Contudo, o fato de se observar economias heterogêneas no Brasil, evidenciando-se as do Norte-Nordeste, muito aquém da capacidade de suprir a demanda na área cultural, em face da vasta amplitude e diversidade nessa área, questiona-se a prática vigente de atuação pública

na área cultural. Indaga-se: tal modelo vem se revelando suficiente para atender a vasta manifestação cultural? Em face de tal situação, há evidências empíricas que as políticas públicas culturais se mostram ineficientes na distribuição proporcional à demanda da cultura entre as diversas regiões do País.

Tal problemática remete-se à busca elementos causais importantes. Isso porque, regiões, como a do Nordeste, que não dispõem de uma dinâmica economia relevante, não irá, conseqüentemente, dispor de potencial significativo na captação de recursos para as devidas práticas culturais. No presente caso, os poderes públicos, “por escassez de recursos ou por omissão deliberada, deixam as decisões sobre o que se produz em termos de arte e de cultura nas mãos dos setores de *marketing* das empresas” (BOTELHO, 2001, p.2).

É a partir dessas inquietações que o objeto de verificação desse trabalho - o modo como o sistema público atua como provedor cultural –debruça-se igualmente sobre a distribuição proporcional à demanda entre as diversas regiões do País.

É a presença do Estado como instrumento utilizado pelos agentes presentes no campo político e econômico na aplicação ou resistência a essas políticas, conforme Bourdieu (2011; 1989) levantou sobre a “violência simbólica” e diante dos atributos que detém e a serviço do mercado, criam-se novos modelos e instrumentos favorecendo o capital, como o mecanismo de provimento cultural, a Lei de Fomento e Incentivo à Cultura – a Lei Rouanet.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro, Zahar, 2006.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Os Pensadores**. Textos escolhidos, “Conceito de Iluminismo”. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ADORNO, T. **Dialética negativa**. Tradução de M. A. Casa nova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Resumo sobre “indústria cultural”**. Disponível em <https://www.marxists.org/portugues/adorno/1963/04/04.htm>. Acesso em 04/04/2020.

ALONSO, A. **Marketing cultural**. Um estudo sobre a produção cultural a partir das leis de incentivo em uma sociedade de mercado. São Paulo, Escola de Comunicação e Artes da USP, 2002 (dissertação de mestrado).

ARRUDA, M. A política cultural: regulação estatal e mecenato privado. São Paulo: USP. **Tempo Social**. Nov. 2003, p.177-193.

BALABAN, M. Os indicadores quantitativos da cultura. In: WEFFORT, F.; SOUZA, M. (orgs.). **Um olhar sobre a cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Associação de Amigos da Funarte, 1998.

SINGER, A. A segunda alma do partido dos trabalhadores. In: **Novos Estudos CEBRAP**. 2019.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In LIMA, L. (Org.), **Teoria da cultura de massa**, 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra. 1982, p.209-243.

BIRNER, R.; ANDERSON, J. **How to Make Agricultural Extension Demand-Driven?** The Case of India’s Agricultural Extension Policy. IFPRI. Discussion Paper 00729. Development Strategy and Governance Division. November 2007.

BOBBIO, N. **Estado, governo e sociedade**: para uma teoria geral da política. São Paulo, 2001.

BOTELHO, I. As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva**, v. 15, n. 2. São Paulo, 2001.

BOTELHO, I. A diversificação das fontes de financiamento para a cultura: um desafio para os poderes públicos. In: BOTELHO, I., MOISÉS, J. (Org.). **Modelos de financiamento da cultura**; os casos do Brasil, França, Inglaterra, Estados Unidos e Portugal. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Difel, 1989.

BOURDIEU, P. **Contra fogos 2: Por um movimento social europeu**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BOURDIEU, P. O campo político. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, nº5, p.193-216, janeiro-julho de 2011.

BRASIL, MinC. Fonte: Ministério da Cultura. Acesso em 02 de janeiro de 2022. disponível em http://www.cultura.gov.br/apoio_a_projetos/lei_rouanet/index.html.

BRESSER, P. Da administração pública burocrática à gerencial. **Revista do Serviço Público**, Ano 47, v. 120, n.1, Brasília: ENAP, 1996.

BRESSER, P. **Reconstruindo um novo estado na América Latina**. Texto para discussão, n.24. Brasília: ENAP, 1998.

BRUNHOFF, S. **Estado e Capital: uma análise da política econômica**. São Paulo, Forense-Universitária, 1985.

CARPEAUX, O. **O livro de ouro da história da música**. São Paulo: Ediouro, 2001.

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

CANTARINO, C. In Revista Eletrônica do Iphan, www.minc.gov.br.

COSTA, C.; MEDEIROS, I.; BUCCO, G. O financiamento da cultura no Brasil no período 2003-15: um caminho para geração de renda monopolista. **Revista de Administração Pública**. Rio de Janeiro, v.51, n.4, July/Aug. 2017.

COSTA, J. **A intervenção do Estado no financiamento à cultura na crise econômica de 2008: o caso da França e o caso dos Estados Unidos**. São Paulo: USP. Trabalho de conclusão em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos. http://celacc.eca.usp.br/pt-br/tcc_celacc/. Acesso em 20 set. 2021.

CORAZZA, G.; BREITBACH, Á. Suzanne de Brunhoff: a hora do mercado. **Ensaio FEE**, Porto Alegre, v. 8, n. 2, 1987, p. 143-151.

COUTINHO, E. **O espaço da arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2010

CUCHE, D. **O Conceito de Cultura nas Ciências Sociais**. Tradução de Viviane Ribeiro. 2 ed. Bauru: EDUSC, 2002.

DARDOT, P.; LAVAL, C. **A nova razão do mundo: ensaios sobre a soc**

DARDOT, P.; LAVAL, C. **A extensão da lógica do mercado por meio da transformação do Estado**. Disponível em: <https://eleuterioprado.files.wordpress.com/2013/05/dardotp-e-lavalc-o-que-c3a9-o-neoliberalismo2.pdf>. Acesso em 3 de fev 2022.

DUARTE, R. **A estética e a discussão sobre indústria cultural no Brasil**. Ideias Campinas: n. 4 nova série 1º semestre. 2012.

DUARTE, R. **indústria cultural**: uma introdução. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

ENCONTRO DE FILOSOFIA POLÍTICA CONTEMPORÂNEA. v. 2 n. 23, 2013. São Paulo: USP, 2014.

FARIAS, F. O imperialismo global: teorias e consensos. **Questões de nossa época**, n. 48. São Paulo: Cortês, 2013.

FARIAS, F. **A crise do social-liberalismo brasileiro: o que fazer, na perspectiva do movimento proletário?** V Seminário do Núcleo de Pesquisa do PPGPP\UFMA. 2016.

FARIAS, F. O Estado, o capital e o trabalho na crise global: a experiência brasileira recente. in: SOUZA, A.; SALES, F.; FEIJÓ, J. (orgs.) **Canto do Assum Preto**. Fortaleza: Ed UFC, 2018.

FARIAS, F. **O modo estatal global**: crítica da governança planetária. São Paulo: Xaamâ, 2013 a.

FARIAS, F. **O Estado capitalista contemporâneo**: para uma crítica das visões regulacionistas. São Paulo: Cortez, 2001.

FAZIO, M. **A história da arquitetura mundial**. Tradução técnica: Alexandre Salvaterra. – 3. Ed. – Porto Alegre: AMGH, 2011.

FERNANDES, P. **Herbert Marcuse e “As imagens de libertação”**. Educação e Filosofia, 26(52), 527-549. 2012.

FLECK, A. **Theodor w. Adorno: um crítico na era dourada do capitalismo**. Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina. 2015.

FRANCO, A. **Três gerações de políticas sociais**. Agência de Educação para o Desenvolvimento. Brasília: Sebrae, 2003.

FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. Disponível em www.cultura.gov.br.

GIL, G. **Discurso I Conferencia nacional de cultura**. Disponível em <http://www.revistamuseu.com.br/emfoco/emfoco.asp?id=>.

GONÇALVES, J. **A retórica da perda**. Os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ / IPHAN, 1996.

GUIMARAENS, C. **Paradoxos entrelaçados**: as torres para o futuro e a tradição nacional. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

HABERMAS, J. **Dossiê I Encontro de Filosofia Política Contemporânea**. v. 2, n. 23: 2001.

HABERMAS, J. **Era das transições**. Tradução e Introdução de Flávio Beno Siebeneichler. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HABERMAS, J. **Teoria do Agir Comunicativo**: sobre a crítica da razão funcionalista. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

HARVEY, D. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: SP, Annablume, 2005.

HARVEY, D. **Seventeen contradictions and the end of capitalism**. Nova York: Oxford University Press, 2014.

ISMAEL, R. **A evolução do orçamento público e dos incentivos fiscais na área cultural**: o caso do município do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: IEPES, 2002.

IPHAN. **Inventário Nacional de Bens Imóveis - Sítios Urbanos Tombados**. Brasília: MINC/IPHAN, 2001.

JAMESON, F. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2007.

KANT, I. **A crítica da faculdade do juízo**. São Paulo: Saraiva; 3ª ed, 2012.

KRAAN, W.; GRINTEN, T. **The development of Demand-driven care as a new governance concept**. NOB conference, 2004.

LAULETTA, K. **Profissionalização, cidadania e empregabilidade**: a experiência brasileira no ciclo de governos petistas. Tese. São Luiz: UFMA, 2019

LAVAL, C. **Foucault, Bourdieu e a questão neoliberal**. São Paulo, Elefante, 2020

LAVAL, C. **Entrevista: pesquisador francês aborda o neoliberalismo na perspectiva de Foucault e Bourdieu**. 2018. Disponível em <https://noticias.ufsc.br/2018/10>. Acessado em 14 de janeiro de 2020.

FONSECA, M. **O Patrimônio em processo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ/Minc. IPHAN, 2005.

LOOS, A. **Ornamento e Crime**. RJ: Cotovia. 2010.

MARQUES, F. **De que falamos quando falamos de cultura**. Lisboa: Presença, 1995.

MANDEL, E. **O Capitalismo tardio**. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

MARCUSE, H. **Cultura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MARCUSE, H. **Ensayos sobre política y cultura**. Barcelona: Planeta-Agostini, 1986.

MARCUSE, H. **Eros e civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

MARX, K. **O capital**: o processo de produção do capital. Livro 1 (Vol. 1). São Paulo: Civilização Brasileira. 2010.

MELO, M. A. As Sete Vidas da Agenda Pública Brasileira. In: RICO, E. **Avaliação de políticas sociais**. São Paulo: Cortes, 1998.

MELO, M. A. Reforma do estado e gestão pública. **Revista Gestão Pública**, v. 1, n. 1, Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Escola de Governo e Políticas Públicas, 2002, p. 7-17.

MICELI, S. (org.). **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1998.

MIRANDA, E.; ROCHA, E.; EGLER, T. A trajetória das políticas públicas de cultura no Brasil. **Novos Cadernos NAEA**. v. 17, n. 1, jun. 2014, p. 25-46.

MOISÉS, J. **Economia da cultura**. Brasília, 1998. Disponível em www.cultura.gov.br.

PAIXÃO, C. **De Vargas a Lula: os (des)usos da política cultural no Brasil**. 2013. 199 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Filosofia e Ciências de Marília, 2013.

PERSVNER, N. **História da arquitetura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RECEITA FEDERAL. **Demonstrativos dos gastos governamentais indiretos tributários**. Brasília: Receita Federal, 2004.

REIS, A. **Marketing cultural e financiamento da cultura**. São Paulo: Thomson, 2003.

ROUANET, S. **As razões do iluminismo**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

RUBIM, A. **Políticas culturais no Brasil: trajetória e contemporaneidade**. Disponível em <http://documentos-fgb.blogspot.com/2008/11/politicas-culturais-no-brasil-trajetria.html>.

RUBIM, A. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. in RUBIM, A.; BARBALHO, Alexandre (Org.). **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: Edufba, 2007.

RUBIM, A. **Financiamento e fomento à cultura no Brasil: dimensões nacionais e estaduais**. Salvador: Edufba, 2017.

RUBIM, A. Políticas culturais do governo Lula. **Revista Lusófona de Estudos Culturais**, v. 1, n. 1, p. 224-242, 2013.

RUBIM, A. **A cidade Atração: a norma de preservação de centros urbanos no Brasil dos anos 90**. Salvador. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia. 2004

SANT'ANNA, M. **Da cidade monumento à cidade documento: a trajetória da norma de preservação de áreas urbanas no Brasil (1937-1990)**. Dissertação de Mestrado-Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

SIMÕES, J.; VIEIRA, M. Reflexões acerca da relação entre cultura, Estado e mercado no Brasil. **Administração em Diálogo**, São Paulo, n. 7, p. 11-18. 2005.

SOUZA, M. **A Transposição de Teorias sobre a Institucionalização do *Welfare State* para o Caso dos Países Subdesenvolvidos.** Brasília: IPEA, 1999. (Texto para Discussão n. 695).

UNESCO. **Políticas culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura.** Brasília, 2003.

VARGAS, S. **Uma leitura inquietante.** Tempo, Rio de Janeiro, v.2, n.4, p.202-206. 1997.

VASCONCELOS, V. **A interpretação da teoria psicanalítica Freudiana por Herbert Marcuse – Um estudo do Eros e Civilização.** UFMG, 2003. VIANNA, Letícia R. Patrimônio imaterial: legislação e inventários culturais. In: IPHAN. Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectiva. Rio de Janeiro: Iphan; CNFCP, 2006. p. 15-25.

VENTURI, R. **Complexity and Contradiction in Architecture.** The Museum of Modern Art Press: New York, 1966. Disponível em português com o título Complexidade e Contradição em arquitetura, Martins Fontes, 2004.

VENTURI, R. **Learning from Las Vegas.** (com D. Scott Brown e S. Izenour), Cambridge MA, 1972, revisto em 1977. Disponível em português com o título Aprendendo com Las Vegas: Cosac & Naify, 2003.

VIEIRA, R.; MARQUES, J. Pierre Bourdieu e o neoliberalismo. **Revista Plurais Virtual,** Anápolis-Go, v. 1.8, n.2–maio. /ago. de 2018, p.313-331.

ANEXOS

ANEXO A - LEI Nº 8.313/91- LEI ROUANET

Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura - PRONAC e dá outras providências

O Presidente da República,

Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

CAPÍTULO I

Disposições Preliminares

Art. 1º Fica instituído o Programa Nacional de Apoio à Cultura - PRONAC, com a finalidade de captar e canalizar recursos para o setor de modo a:

I - contribuir para facilitar, a todos, os meios para o livre acesso às fontes da cultura e o pleno exercício dos direitos culturais;

II - promover e estimular a regionalização da produção cultural e artística brasileira, com valorização de recursos humanos e conteúdos locais;

III - apoiar, valorizar e difundir o conjunto das manifestações culturais e seus respectivos criadores;

IV - proteger as expressões culturais dos grupos formadores da sociedade brasileira e responsáveis pelo pluralismo da cultura nacional;

V - salvaguardar a sobrevivência e o florescimento dos modos de criar, fazer e viver da sociedade brasileira;

VI - preservar os bens materiais e imateriais do patrimônio cultural e histórico brasileiro;

VII - desenvolver a consciência internacional e o respeito aos valores culturais de outros povos ou nações;

VIII - estimular a produção e difusão de bens culturais de valor universal formadores e informadores de conhecimento, cultura e memória;

IX - priorizar o produto cultural originário do País.

Art. 2º O PRONAC será implementado através dos seguintes mecanismos:

I - Fundo Nacional da Cultura - FNC;

II - Fundos de Investimento Cultural e Artístico - FICART;²

III - Incentivo a projetos culturais.³

Parágrafo Único. Os incentivos criados pela presente Lei somente serão concedidos a projetos culturais que visem a exibição, utilização e circulação públicas dos bens culturais deles resultantes, vedada a concessão de incentivo a obras, produtos, eventos ou outros decorrentes, destinados ou circunscritos a circuitos privados ou a coleções particulares.

Art. 3º Para cumprimento das finalidades expressas no artigo 1º desta Lei, os projetos culturais em cujo favor serão captados e canalizados os recursos do PRONAC atenderão, pelo menos, a um dos seguintes objetivos:

I - Incentivo à formação artística e cultural, mediante:

- a) concessão de bolsas de estudo, pesquisa e trabalho, no Brasil ou no exterior, a autores, artistas e técnicos brasileiros ou estrangeiros residentes no Brasil;
- b) concessão de prêmios a criadores, autores, artistas, técnicos e suas obras, filmes, espetáculos musicais e de artes cênicas em concursos e festivais realizados no Brasil;
- c) instalação e manutenção de cursos de caráter cultural ou artístico, destinados à formação, especialização e aperfeiçoamento de pessoal da área da cultura, em estabelecimentos de ensino sem fins lucrativos.

II - Fomento à produção cultural e artística, mediante:

- a) produção de discos, vídeos, filmes e outras formas de reprodução fonovideográfica de caráter cultural;
- b) edição de obras relativas às ciências humanas, às letras e às artes;
- c) realização de exposições, festivais de arte, espetáculos de artes cênicas, de música e de folclore;
- d) cobertura de despesas com transporte e seguro de objetos de valor cultural destinados a exposições públicas no País e no exterior;
- e) realização de exposições, festivais de arte e espetáculos de artes cênicas ou congêneres.

III - preservação e difusão do patrimônio artístico, cultural e histórico, mediante:

- a) construção, formação, organização, manutenção, ampliação e equipamento de museus, bibliotecas, arquivos e outras organizações culturais, bem como de suas coleções e acervos;
- b) conservação e restauração de prédios, monumentos, logradouros, sítios e demais espaços, inclusive naturais, tombados pelos Poderes Públicos;
- c) restauração de obras de arte e bens móveis e imóveis de reconhecido valor cultural;
- d) proteção do folclore, do artesanato e das tradições populares nacionais.

IV - Estímulo ao conhecimento dos bens e valores culturais, mediante:

- a) distribuição gratuita e pública de ingressos para espetáculos culturais e artísticos;
- b) levantamentos, estudos e pesquisas na área da cultura e da arte e de seus vários segmentos;
- c) fornecimento de recursos para o FNC e para as fundações culturais com fins específicos ou para museus, bibliotecas, arquivos ou outras entidades de caráter cultural.

V - Apoio a outras atividades culturais e artísticas, mediante:

- a) realização de missões culturais no País e no exterior, inclusive através do fornecimento de passagens;
- b) contratação de serviços para elaboração de projetos culturais;
- c) ações não previstas nos incisos anteriores e consideradas relevantes pelo Ministro de Estado da Cultura, consultada a Comissão Nacional de Apoio à Cultura⁴.

CAPÍTULO II

Do Fundo Nacional da Cultura - FNC

Art. 4º Fica ratificado o Fundo de Promoção Cultural, criado pela Lei nº 7.505⁵, de 2 de julho de 1986, que passará a denominar-se Fundo Nacional da Cultura - FNC, com o objetivo de

captar e destinar recursos para projetos culturais compatíveis com as finalidades do PRONAC e de:

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 da 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 menos possibilidade de desenvolvimento com recursos próprios.

§ 1º O FNC será administrado pelo Ministério da Cultura e gerido por seu titular, para cumprimento do Programa de Trabalho Anual, segundo os princípios estabelecidos nos artigos 1º e 3º.

§ 2º Os recursos do FNC somente serão aplicados em projetos culturais após aprovados, com parecer órgão técnico competente, pelo Ministro de Estado da Cultura⁷.

§ 3º Os projetos aprovados serão acompanhados e avaliados tecnicamente pelas entidades supervisionadas, cabendo a execução financeira à *SEC/PR*.

§ 4º Sempre que necessário, as entidades supervisionadas utilizarão peritos para análise e parecer sobre os projetos, permitida a indenização de despesas com o deslocamento, quando houver, e respectivos "pró labore" e ajuda de custos, conforme ficar definido no regulamento.

§ 5º O *Secretário da Cultura da Presidência da República* designará a unidade da estrutura básica da *SEC/PR* que funcionará como secretaria executiva do FNC.

§ 6º Os recursos do FNC não poderão ser utilizados para despesas de manutenção administrativa do Ministério da Cultura, exceto para a aquisição ou locação de equipamentos e bens necessários ao cumprimento das finalidades do Fundo⁸.

§ 7º Ao término do projeto, a *SEC/PR* efetuará uma avaliação final de forma a verificar a fiel aplicação dos recursos, observando as normas e procedimentos a serem definidos no regulamento desta Lei, bem como a legislação em vigor.

§ 8º As instituições públicas ou privadas receptoras de recursos do FNC e executoras de projetos culturais, cuja avaliação final não for aprovada pela *SEC/PR*, nos termos do parágrafo anterior, ficarão inabilitadas pelo prazo de três anos ao recebimento de novos recursos, ou enquanto a *SEC/PR* não proceder a reavaliação do parecer inicial.

Art. 5º O FNC é um fundo de natureza contábil, com prazo indeterminado de duração, que funcionará sob as formas de apoio a fundo perdido ou de empréstimos reembolsáveis, conforme estabelecer o regulamento, e constituído dos seguintes recursos:

I - recursos do Tesouro Nacional;

II - doações, nos termos da legislação vigente;

III - legados;

- IV - subvenções e auxílios de entidades de qualquer natureza, inclusive de organismos internacionais;
- V - saldos não utilizados na execução dos projetos a que se referem o Capítulo IV e o presente Capítulo desta Lei;
- VI - devolução de recursos de projetos previstos no Capítulo IV e no presente Capítulo desta Lei, e não iniciados ou interrompidos, com ou sem justa causa;
- VII - um por cento da arrecadação dos Fundos de Investimentos Regionais a que se refere a Lei nº 8.167⁹, de 16 de janeiro de 1991, obedecida na aplicação a respectiva origem geográfica regional;
- VIII - três por cento da arrecadação bruta dos concursos de prognósticos e loterias federais e similares cuja realização estiver sujeita a autorização federal, deduzindo-se este valor do montante destinado aos prêmios¹⁰;
- IX - reembolso das operações de empréstimos realizadas através do Fundo, a título de financiamento reembolsável, observados critérios de remuneração que, no mínimo, lhes preserve o valor real;
- X - resultado das aplicações em títulos públicos federais, obedecida a legislação vigente sobre a matéria;
- XI - conversão da dívida externa com entidades e órgãos estrangeiros, unicamente mediante doações, no limite a ser fixado pelo Ministério da Economia, Fazenda e Planejamento¹¹, observadas as normas e procedimentos do Banco Central do Brasil;
- XII - saldo de exercícios anteriores;
- XIII - recursos de outras fontes.

Art. 6º O FNC financiará até oitenta por cento do custo total de cada projeto, mediante comprovação, por parte do proponente, ainda que pessoa jurídica de direito público, da circunstância de dispor do montante remanescente ou estar habilitado à obtenção do respectivo financiamento, através de outra fonte devidamente identificada, exceto quanto aos recursos com destinação especificada na origem.

§ 1º (vetado).

§ 2º Poderão ser considerados, para efeito de totalização do valor restante, bens e serviços oferecidos pelo proponente para implementação do projeto, a serem devidamente avaliados pela *SEC/PR*.

Art. 7º A *SEC/PR* estimulará, através do FNC, a composição, por parte de instituições financeiras, de carteiras para financiamento de projetos culturais, que levem em conta o caráter social da iniciativa, mediante critérios, normas, garantias e taxas de juros especiais a serem aprovados pelo Banco Central do Brasil.

CAPÍTULO III

Dos Fundos de Investimento Cultural e Artístico - FICART¹²

Art. 8º Fica autorizada a constituição de Fundos de Investimento Cultural e Artístico - FICART, sob a forma de condomínio, sem personalidade jurídica, caracterizando comunhão de recursos destinados à aplicação em projetos culturais e artísticos.

Art. 9º São considerados projetos culturais e artísticos, para fins de aplicação de recursos do FICART, além de outros que venham a ser declarados pelo Ministério da Cultura¹³:

- I - a produção comercial de instrumentos musicais, bem como de discos, fitas, vídeos, filmes e outras formas de reprodução fonovideográficas;
- II - a produção comercial de espetáculos teatrais, de dança, música, canto, circo e demais atividades congêneres;
- III - a edição comercial de obras relativas às ciências, às letras e às artes, bem como de obras de referência e outras de cunho cultural;
- IV - construção, restauração, reparação ou equipamento de salas e outros ambientes destinados a atividades com objetivos culturais, de propriedade de entidades com fins lucrativos;
- V - outras atividades comerciais ou industriais, de interesse cultural, assim consideradas pelo Ministério da Cultura¹⁴.

Art. 10. Compete à Comissão de Valores Mobiliários¹⁵, ouvida a *SEC/PR*, disciplinar a constituição, o funcionamento e a administração dos FICART, observadas as disposições desta Lei e as normas gerais aplicáveis aos fundos de investimento.

Art. 11. As quotas dos FICART, emitidas sempre sob a forma nominativa ou escritural, constituem valores mobiliários sujeitos ao regime da Lei nº 6.385¹⁶, de 7 de dezembro de 1976.

Art. 12. O titular das quotas de FICART:

- I - não poderá exercer qualquer direito real sobre os bens e direitos integrantes do Patrimônio do Fundo;
- II - não responde pessoalmente por qualquer obrigação legal ou contratual, relativamente aos empreendimentos do Fundo ou da instituição administradora, salvo quanto à obrigação de pagamento do valor integral das quotas subscritas.

Art. 13. À instituição administradora de FICART compete:

- I - representá-lo ativa e passivamente, judicial e extrajudicialmente;
- II - responder pessoalmente pela evicção de direito, na eventualidade da liquidação deste.

Art. 14. Os rendimentos e ganhos de capital auferidos pelos FICART ficam isentos do Imposto sobre Operações de Crédito, Câmbio e Seguro, assim como do Imposto sobre a Renda e Proventos de Qualquer Natureza¹⁷.

Art. 15. Os rendimentos e ganhos de capital distribuídos pelos FICART, sob qualquer forma, sujeitam-se à incidência do Imposto sobre a Renda na fonte à alíquota de vinte e cinco por cento¹⁸.

Parágrafo Único. Ficam excluídos da incidência na fonte de que trata este artigo, os rendimentos distribuídos a beneficiário pessoa jurídica tributada com base no lucro real, os quais deverão ser computados na declaração anual de rendimentos.

Art. 16. Os ganhos de capital auferidos por pessoas físicas ou jurídicas não tributadas com base no lucro real, inclusive isentas, decorrentes da alienação ou resgate de quotas dos FICART, sujeitam-se à incidência do Imposto sobre a Renda, à mesma alíquota prevista para a tributação de rendimentos obtidos na alienação ou resgate de quotas de Fundos Mútuos de Ações¹⁹.

§ 1º Consideram-se ganho de capital a diferença positiva entre o valor de cessão ou resgate da quota e o custo médio atualizado da aplicação, observadas as datas de aplicação, resgate ou cessão, nos termos da legislação pertinente.

§ 2º O ganho de capital será apurado em relação a cada resgate ou cessão, sendo permitida a compensação do prejuízo havido em uma operação com o lucro obtido em outra, da mesma ou diferente espécie, desde que de renda variável, dentro do mesmo exercício fiscal.

§ 3º O imposto será pago até o último dia útil da primeira quinzena do mês subsequente àquele em que o ganho de capital foi auferido.

§ 4º Os rendimentos e ganhos de capital a que se referem o "caput" deste artigo e o artigo anterior, quando auferidos por investidores residentes ou domiciliados no exterior, sujeitam-se à tributação pelo Imposto sobre a Renda, nos termos da legislação aplicável a esta classe de contribuinte.

Art. 17. O tratamento fiscal previsto nos artigos precedentes somente incide sobre os rendimentos decorrentes de aplicações em FICART que atendam a todos os requisitos previstos na presente Lei e na respectiva regulamentação a ser baixada pela Comissão de Valores Mobiliários²⁰.

Parágrafo Único. Os rendimentos e ganhos de capital auferidos por FICART, que deixem de atender os requisitos específicos desse tipo de Fundo, sujeitar-se-ão à tributação prevista no artigo 43²¹ da Lei nº 7.713, de 22 de dezembro de 1988.

CAPÍTULO IV

Do Incentivo a Projetos Culturais

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, como através de contribuições ao FNC, nos termos do artigo 5º, inciso II desta Lei, desde que os projetos atendam aos critérios estabelecidos no artigo 1º desta Lei²².

§ 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 condições estabelecidos na legislação do imposto de renda vigente, na forma de:

- a) doações; e,
- b) patrocínios.

§ 2º As pessoas jurídicas tributadas com base no lucro real não poderão deduzir o valor da doação e/ou do patrocínio como despesa operacional.

§ 3º As doações e os patrocínios na produção cultural, a que se refere o § 1º, atenderão exclusivamente os seguintes segmentos²³:

- a) artes cênicas;
- b) livros de valor artístico, literário ou humanístico;
- c) música erudita ou instrumental;
- d) circulação de exposições de artes visuais²⁴;
- 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 acervos²⁵;

f) produção de obras cinematográficas e videofonográficas de curta e média metragem e preservação e difusão do acervo audiovisual²⁶;

g) preservação do patrimônio cultural material e imaterial²⁷.

Art. 19. Os projetos culturais previstos nesta Lei serão apresentados ao Ministério da Cultura, ou a quem este delegar atribuição, acompanhados do orçamento analítico, para aprovação de seu enquadramento nos objetivos do PRONAC²⁸.

§ 1º O proponente será notificado dos motivos da decisão que não tenha aprovado o projeto, no prazo máximo de cinco dias²⁹.

§ 2º Da notificação a que se refere o parágrafo anterior, caberá pedido de reconsideração ao Ministro de Estado da Cultura, a ser decidido no prazo de sessenta dias³⁰.

§ 3º (vetado).

§ 4º (vetado).

§ 5º (vetado).

§ 6º A aprovação somente terá eficácia 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.

§ 7º O Ministério da Cultura publicará anualmente, até 28 de fevereiro, o montante dos recursos autorizados pelo Ministério da Fazenda para a renúncia fiscal no exercício anterior, devidamente discriminados por beneficiário³¹.

§ 8º Para a aprovação dos projetos será observado o princípio da não concentração por segmento e por beneficiário, a ser aferido pelo montante de recursos, pela quantidade de projetos, pela respectiva capacidade executiva e pela disponibilidade do valor absoluto anual de renúncia fiscal³².

Art. 20. Os projetos aprovados na forma do artigo anterior serão, durante a sua execução, acompanhados e avaliados pela *SEC/PR* ou por quem receber a delegação destas atribuições.

§ 1º A *SEC/PR*, após o término da execução dos projetos previstos neste artigo, deverá, no prazo de seis meses, fazer uma avaliação final da aplicação correta dos recursos recebidos, podendo inabilitar seus responsáveis pelo prazo de até três anos.

§ 2º Da decisão a que se refere o parágrafo anterior, caberá pedido de reconsideração ao Ministro do Estado da Cultura, a ser decidido no prazo de sessenta dias³³.

§ 3º O Tribunal de Contas da União incluirá em seu parecer prévio sobre as contas do Presidente da República análise relativa à avaliação de que trata este artigo.

Art. 21. As entidades incentivadoras e captadoras de que trata este Capítulo deverão comunicar, na forma que venha a ser estipulada pelo *Ministério da Economia, Fazenda e Planejamento*³⁴, e *SEC/PR*, os aportes financeiros realizados e recebidos, bem como as entidades captadoras efetuar a comprovação de sua aplicação.

Art. 22. Os projetos enquadrados nos objetivos desta Lei não poderão ser objeto de apreciação subjetiva quanto ao seu valor artístico ou cultural.

Art. 23. Para os fins desta Lei, considera-se:

I - (vetado).

II - patrocínio: a transferência de numerário, com finalidade promocional ou a cobertura pelo contribuinte do Imposto sobre a Renda e Proventos de Qualquer Natureza, de gastos ou a utilização de bem móvel ou imóvel do seu patrimônio, sem a transferência de domínio, para a realização, por outra pessoa física ou jurídica de atividade cultural com ou sem finalidade lucrativa prevista no artigo 3º desta Lei.

§ 1º Constitui infração a esta Lei o recebimento pelo patrocinador, de qualquer vantagem financeira ou material em decorrência do patrocínio que efetuar.

§ 2º As transferências definidas neste artigo não estão sujeitas ao recolhimento do Imposto sobre a Renda na Fonte.

Art. 24. Para os fins deste Capítulo, equiparam-se a doações, nos termos do regulamento:

I - distribuições gratuitas de ingressos para eventos de caráter artístico-cultural por pessoas jurídicas a seus empregados e dependentes legais;

II - despesas efetuadas por pessoas físicas ou jurídicas com o objetivo de conservar, preservar ou restaurar bens de sua propriedade ou sob sua posse legítima, tombados pelo Governo Federal, desde que atendidas as seguintes disposições:

a) preliminar definição, pelo *Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural - IBPC*³⁵, das normas e critérios técnicos que deverão reger os projetos e orçamentos de que trata este inciso;

b) aprovação prévia, pelo *IBPC*, dos projetos e respectivos orçamentos de execução das obras;

c) posterior certificação, pelo referido órgão, das despesas efetivamente realizadas e das circunstâncias de terem sido as obras executadas de acordo com os projetos aprovados.

Art. 25. Os projetos a serem apresentados por pessoas físicas ou pessoas jurídicas, de natureza cultural para fins de incentivo, objetivarão desenvolver as formas de expressão, os modos de criar e fazer, os processos de preservação e proteção do patrimônio cultural brasileiro, e os estudos e métodos de interpretação da realidade cultural, bem como contribuir para propiciar meios, à população em geral, que permitam o conhecimento dos bens e valores artísticos e culturais, compreendendo entre outros, os seguintes segmentos:

I - teatro, dança, circo, ópera, mímica e congêneres;

II - produção cinematográfica, videográfica, fotográfica, discográfica e congêneres;

III - literatura, inclusive obras de referência;

IV - música;

V - artes plásticas, artes gráficas, gravuras, cartazes, filatelia e outras congêneres;

VI - folclore e artesanato;

VII - patrimônio cultural, inclusive histórico, arquitetônico, arqueológico, bibliotecas, museus, arquivos e demais acervos;

VIII - humanidades; e

IX - rádio e televisão, educativas e culturais, de caráter não-comercial.

Parágrafo Único. Os projetos culturais relacionados com os segmentos do inciso II deste artigo deverão beneficiar exclusivamente as produções independentes, bem como as produções culturais-educativas de caráter não-comercial, realizadas por empresas de rádio e televisão³⁶.

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.

§ 1º A pessoa jurídica tributada com base no lucro real poderá abater as doações e patrocínios como despesa operacional.

§ 2º O valor máximo das deduções de que trata o "caput" deste artigo será fixado anualmente pelo Presidente da República, com base em um percentual da renda tributável das pessoas físicas e do imposto devido por pessoas jurídicas tributadas com base no lucro real.

§ 3º Os benefícios de que trata este artigo não excluem ou reduzem outros benefícios, abatimentos e deduções em vigor, em especial as doações a entidades de utilidade pública efetuadas por pessoas físicas ou jurídicas.

§ 4º (vetado).

§ 5º O Poder Executivo estabelecerá mecanismo de preservação do valor real das contribuições em favor dos projetos culturais, relativamente a este Capítulo³⁷.

Art. 27. A doação ou o patrocínio não poderá ser efetuada a pessoa ou instituição vinculada ao agente.

§ 1º Consideram-se vinculados ao doador ou patrocinador:

a) a pessoa jurídica da qual o doador ou patrocinador seja titular, administrador, gerente, acionista ou sócio, na data da operação, ou nos doze meses anteriores;

b) o cônjuge, os parentes até terceiro grau, inclusive os afins, e os dependentes do doador ou patrocinador ou dos titulares, administradores, acionistas ou sócios de pessoa jurídica vinculada ao doador ou patrocinador, nos termos da alínea anterior;

c) outra pessoa jurídica da qual o doador ou patrocinador seja sócio.

§ 2º Não se consideram vinculadas as instituições culturais sem fins lucrativos, criadas pelo doador ou patrocinador, desde que devidamente constituídas e em funcionamento, na forma da legislação em vigor³⁸.

Art. 28. Nenhuma aplicação dos recursos previstos nesta Lei poderá ser feita através de qualquer tipo de intermediação.

Parágrafo Único. A contratação de serviços necessários à elaboração de projetos para a obtenção de doação, patrocínio ou investimento, bem como a captação de recursos ou a sua execução por pessoa jurídica de natureza cultural, não configura a intermediação referida neste artigo³⁹.

Art. 29. Os recursos provenientes de doações ou patrocínios deverão ser depositados e movimentados, em conta bancária específica, em nome do beneficiário, e a respectiva prestação de contas deverá ser feita nos termos do regulamento da presente Lei⁴⁰.

Parágrafo Único. Não serão consideradas, para fins de comprovação do incentivo, as contribuições em relação às quais não se observe esta determinação.

Art. 30. As infrações aos dispositivos deste Capítulo, sem prejuízo das sanções penais cabíveis, sujeitarão o doador ou patrocinador ao pagamento do valor atualizado do Imposto sobre a Renda devido em relação a cada exercício financeiro, além das penalidades e demais acréscimos previstos na legislação que rege a espécie.

§ 1º Para os efeitos deste artigo, considera-se solidariamente responsável por inadimplência ou irregularidade verificada a pessoa física ou jurídica proponente do projeto⁴¹.

§ 2º A existência de pendências ou irregularidades na execução de projetos da proponente junto ao Ministério da Cultura suspenderá a análise ou concessão de novos incentivos, até a efetiva regularização⁴².

§ 3º Sem prejuízo do parágrafo anterior, aplica-se, no que couber, cumulativamente, o disposto nos arts. 38 e seguintes desta Lei⁴³.

CAPÍTULO V

Das Disposições Gerais e Transitórias

Art. 31. Com a finalidade de garantir a participação comunitária, a representação de artistas e criadores no trato oficial dos assuntos da cultura e a organização nacional sistêmica da área, o Governo Federal estimulará a institucionalização de Conselhos de Cultura no Distrito Federal, nos Estados e nos Municípios.

Art. 32. Fica instituída a Comissão Nacional de Incentivo à Cultura - CNIC, com a seguinte composição:

I - *Secretário da Cultura da Presidência da República*;

II - os Presidentes das entidades supervisionadas pela *SEC/PR*;

III - o Presidente da entidade nacional que congrega os Secretários de Cultura das Unidades Federadas;

IV - um representante do empresariado brasileiro;

V - seis representantes de entidades associativas dos setores culturais e artísticos de âmbito nacional.

§ 1º A CNIC será presidida pela autoridade referida no inciso I deste artigo que, para fins de desempate terá voto de qualidade.

§ 2º Os mandatos, a indicação e a escolha dos representantes a que se referem os incisos IV e V deste artigo, assim como a competência da CNIC, serão estipulados e definidos pelo regulamento desta Lei.

Art. 33. A *SEC/PR*, com a finalidade de estimular e valorizar a arte e a cultura, estabelecerá um sistema de premiação anual que reconheça as contribuições mais significativas para a área⁴⁴:

I - de artistas ou grupos de artistas brasileiros ou residente no Brasil, pelo conjunto de sua obra ou por obras individuais;

II - de profissionais de área do patrimônio cultural;

III - de estudiosos e autores na interpretação crítica da cultura nacional, através de ensaios, estudos e pesquisas.

Art. 34. Fica instituída a Ordem do Mérito Cultural, cujo estatuto será aprovado por decreto do Poder Executivo, sendo que as distinções serão concedidas pelo Presidente da República, em ato solene, a pessoas que, por sua atuação profissional ou como incentivadoras das artes e da cultura, mereçam reconhecimento⁴⁵.

Art. 35. Os recursos destinados ao então Fundo de Promoção Cultural, nos termos do artigo 1º, § 6º, da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, serão recolhidos ao Tesouro Nacional para aplicação pelo FNC, observada a sua finalidade.

Art. 36. O *Departamento da Receita Federal*⁴⁶, do *Ministério da Economia, Fazenda e Planejamento*, no exercício de suas atribuições específicas, fiscalizará a efetiva execução desta Lei, no que se refere à aplicação de incentivos fiscais nela previstos.

Art. 37. O Poder Executivo a fim de atender o disposto no artigo 26, § 2º desta Lei, adequando-o às disposições da Lei de Diretrizes Orçamentárias, enviará, no prazo de trinta dias, Mensagem ao Congresso Nacional, estabelecendo o total da renúncia fiscal e correspondente cancelamento de despesas orçamentárias.

Art. 38. Na hipótese de dolo, fraude ou simulação, inclusive no caso de desvio de objeto, será aplicada, ao doador e ao beneficiário, a multa correspondente a duas vezes o valor da vantagem recebida indevidamente.

Art. 39. Constitui crime, punível com a reclusão de dois a seis meses e multa de vinte por cento do valor do projeto, qualquer discriminação de natureza política que atente contra a liberdade de expressão, de atividade intelectual e artística, de consciência ou crença, no andamento dos projetos a que se referem esta Lei.

Art. 40. Constitui crime, punível com reclusão de dois a seis meses e multa de vinte por cento do valor do projeto, obter redução do Imposto sobre a Renda utilizando-se fraudulentamente de qualquer benefício desta Lei.

§ 1º No caso de pessoa jurídica respondem pelo crime o acionista controlador e os administradores que para ele tenham concorrido.

§ 2º Na mesma pena incorre aquele que, recebendo recursos, bens ou valores em função desta Lei, deixe de promover, sem justa causa, atividade cultural objeto do incentivo.

Art. 41. O Poder Executivo, no prazo de sessenta dias, regulamentará a presente Lei⁴⁷.

Art. 42. Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Art. 43. Revogam-se as disposições em contrário.

FERNANDO COLLOR

Jarbas Passarinho...

ANEXO B - Art. 165 CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

Constituição Federal - CF - 1988

Título VI

Da Tributação e Orçamento

Capítulo II

Das Finanças Públicas

Seção II

Dos Orçamentos

Art.165 - Leis de iniciativa do Poder Executivo estabelecerão:

I - o plano plurianual;

II - as diretrizes orçamentárias;

III - os orçamentos anuais.

obs.dji.grau.3: Art. 7º, § 2º, IV, Obras e serviços - Licitações e contratos da administração pública - L-008.666-1993

obs.dji.grau.4: Constituição Federal; Finanças Públicas; Lei de Diretrizes Orçamentárias; Orçamento (s); Plano Plurianual; Tributação e Orçamento

obs.dji.grau.6: Ato das disposições constitucionais transitórias - CF; Defesa do Estado e das Instituições Democráticas - CF; Direitos e garantias fundamentais - CF; Disposições constitucionais gerais - CF; Ordem econômica e financeira - CF; Ordem social - CF; Organização do Estado - CF; Organização dos Poderes - CF; Preâmbulo - CF; Princípios fundamentais - CF; Sistema Tributário Nacional - CF; Tributação e orçamento - CF

§1º - A lei que instituir o plano plurianual estabelecerá, de forma regionalizada, as diretrizes, objetivos e metas da administração pública federal para as despesas de capital e outras delas decorrentes e para as relativas aos programas de duração continuada.

obs.dji.grau.2: Art. 97 e §§ 6º, 7º e 11 e Art. 98, Fiscalização pelo Poder Legislativo e das Obras e Serviços com Índícios de Irregularidades Graves - L-010.934-2004 - Diretrizes para a Elaboração da Lei Orçamentária de 2005; Art. 107, Art. 114, § 2º e Art. 117, §§ 2º e 3º, Disposições Gerais - L-010.934-2004 - Diretrizes para a Elaboração da Lei Orçamentária de 2005; L-010.933-2004 - Plano Plurianual para o período 2004/2007

obs.dji.grau.4: Plano Plurianual

§2º - A lei de diretrizes orçamentárias compreenderá as metas e prioridades da administração pública federal, incluindo as despesas de capital para o exercício financeiro subsequente, orientará a elaboração da lei orçamentária anual, disporá sobre as alterações na legislação tributária e estabelecerá a política de aplicação das agências financeiras oficiais de fomento.

obs.dji.grau.2: L-010.934-2004 - Diretrizes para a Elaboração da Lei Orçamentária de 2005

obs.dji.grau.4: Lei de Diretrizes Orçamentárias

§3º - O Poder Executivo publicará, até trinta dias após o encerramento de cada bimestre, relatório resumido da execução orçamentária.

obs.dji.grau.2: Art. 92, § 4º, Política de Aplicação dos Recursos das Agências Financeiras Oficiais de Fomento - L-010.934-2004 - Diretrizes para a Elaboração da Lei Orçamentária de 2005; Art. 110, Disposições Gerais - L-010.934-2004 - Diretrizes para a Elaboração da Lei Orçamentária de 2005

obs.dji.grau.4: Execução Orçamentária

§4º - Os planos e programas nacionais, regionais e setoriais previstos nesta Constituição serão elaborados em consonância com o plano plurianual e apreciados pelo Congresso Nacional.

obs.dji.grau.2: Art. 62, Diretrizes Específicas do Orçamento da Seguridade Social - Diretrizes para Elaboração e Execução dos Orçamentos da União e suas Alterações - L-010.934-2004 - Diretrizes para a Elaboração da Lei Orçamentária de 2005; Art. 167, IV, CF

obs.dji.grau.4: Planos Nacionais; Programas Nacionais

§5º - A lei orçamentária anual compreenderá:

I - o orçamento fiscal referente aos Poderes da União, seus fundos, órgãos e entidades da administração direta e indireta, inclusive fundações instituídas e mantidas pelo Poder Público;

II - o orçamento de investimento das empresas em que a União, direta ou indiretamente, detenha a maioria do capital social com direito a voto;

III - o orçamento da seguridade social, abrangendo todas as entidades e órgãos a ela vinculados, da administração direta ou indireta, bem como os fundos e fundações instituídos e mantidos pelo Poder Público.

obs.dji.grau.2: Art. 1º, Estima a receita e fixa a despesa da União para o exercício de 2003 - L-010.640-2003; Art. 3º, III, Fundo para o desenvolvimento tecnológico das telecomunicações - Funntel - L-010.052-2000; Art. 9º, V, Estrutura e Organização dos Orçamentos - L-010.934-2004 - Diretrizes para a Elaboração da Lei Orçamentária de 2005; Art. 63, Diretrizes Específicas do Orçamento de Investimento - Diretrizes para Elaboração e Execução dos Orçamentos da União e suas Alterações - L-010.934-2004 - Diretrizes para a Elaboração da Lei Orçamentária de 2005; Art. 167, VIII, CF

obs.dji.grau.3: Art. 49, L-009.472-1997 - Organização dos serviços de telecomunicações, criação e funcionamento de um órgão regulador e outros aspectos institucionais, nos termos da EC nº 8-1995

obs.dji.grau.4: Empresas Estatais; Orçamento; Seguridade Social

§6º - O projeto de lei orçamentária será acompanhado de demonstrativo regionalizado do efeito, sobre as receitas e despesas, decorrente de isenções, anistias, remissões, subsídios e benefícios de natureza financeira, tributária e creditícia.

obs.dji.grau.2: Art. 12, L-010.837-2004 - Estima a receita e fixa a despesa da União para o exercício financeiro de 2004

§7º - Os orçamentos previstos no § 5º, I e II, deste artigo, compatibilizados com o plano plurianual, terão entre suas funções a de reduzir desigualdades inter-regionais, segundo critério populacional.

obs.dji.grau.2: Art. 35, Ato das disposições constitucionais transitórias - CF

§8º - A lei orçamentária anual não conterà dispositivo estranho à previsão da receita e à fixação da despesa, não se incluindo na proibição a autorização para abertura de créditos suplementares e contratação de operações de crédito, ainda que por antecipação de receita, nos termos da lei.

obs.dji.grau.2: Art. 65, § 7º, Alterações da Lei Orçamentária e Execução Provisória do Projeto de Lei Orçamentária - Diretrizes para Elaboração e Execução dos Orçamentos da União e suas Alterações - L-010.934-2004 - Diretrizes para a Elaboração da Lei Orçamentária de 2005; Art. 167, IV, CF

§9º - Cabe à lei complementar:

I - dispor sobre o exercício financeiro, a vigência, os prazos, a elaboração e a organização do plano plurianual, da lei de diretrizes orçamentárias e da lei orçamentária anual;

II - estabelecer normas de gestão financeira e patrimonial da administração direta e indireta, bem como condições para a instituição e funcionamento de fundos.

obs.dji.grau.2: Art. 35, § 2º, Ato das disposições constitucionais transitórias - CF; Art. 166, § 6º, CF; Art. 168, CF; Arts. 35, § 2º, 71, § 1º e 81, § 3º, Ato das disposições constitucionais transitórias - CF

obs.dji.grau.4: Plano Plurianual

ANEXO C - 100 maiores incentivadoras nas leis Rouanet e do audiovisual, em 2003

Incentivador	Valor do apoio
Petrobrás - Petróleo Brasileiro S.A	89.821.042,34
Distribuidora S.A	17.132.773,95
Banco do Brasil S.A	8.571.550,54
Petrobrás - Centrais Elétricas Brasileiras S.A.	8.337.099,95
Companhia Brasileira de Bebidas	8.152.341,74
Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social - BNDES	7.352.128,93
Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos	6.686.500,00
Banco Itaú S.A	5.679.795,52
Itaú S.A	5.328.142,00
Telecom S.A Matriz	5.097.166,12
Banco do Estado de Minas Gerais	5.085.322,40
Companhia Vale do Rio Doce	4.766.252,40
Banco ABN AMRO S/A	4.425.000,00
Cia Brasileira de Distribuição – CBD	4.218.287,07
Itaú Cruz S.A	3.793.004,24
Banco BBA Creditanstalt S/A	3.338.999,25
Cia. Itauleasing de Arrecadamento Mercantil	3.329.322,40
Companhia Energética de Minas Gerais - CEMIG	3.201.451,59
Companhia Siderúrgica Nacional	3.135.450,95
Previdência e Seguros S.A.	2.946.880,84
Banco Caixa Nosso Banco S/A	2.815.000,00
Itaú Aço Minas S.A	2.776.791,11
Banco Safra S.A.	2.668.986,24
Empresa Brasileira de Telecomunicações S.A. - Embratel	2.654.055,20
Companhias Siderúrgicas de Minas Gerais	2.642.009,80
Telecomunicações de São Paulo S/A - TELESP	2.638.409,32
Corantim Participações S.A	2.544.243,60
Passo Rio Claro Ltda.	2.504.497,23
Previdência e Seguros S.A	2.350.000,00
Previdência Capitalização S.A.	2.180.513,41
Continental Banco S.A	2.127.000,00
Banco Boavista S.A.	2.059.458,71
Itaú Industrial Ltda.	2.030.000,00
Itaú - Brasil Indústrias Máquinas e Serviços Ltda	2.022.785,12
Itaú Secard S/A	1.926.202,10
Itaú Seguros S.A	1.914.661,20

Credicard S.A - Administradora de Cartões de Crédito	1.891.368,80
Furnas Centrais Elétricas S.A.	1.861.679,62
InternationalPaper do Brasil Ltda.	1.808.713,79
Tele Centro Oeste Celular Participações S.A	1.762.409,96
Cia Brasileira de Alumínio	1.762.177,52
Cimento Poty S/A	1.700.000,00
BankbostonN.A	1.647.999,53
Banco Rural S/A	1.636.769,53
Motorola Industria Ltda	1.600.000,00
Alberto Pasqualini - Refap S/A	1.560.000,00
Unibanco Lesing S.A - Arrendamento Mercantil	1.543.902,00
Companhia Antártica Paulista - IBBC	1.540.560,00
Banco BNP Paribas Brasil S.A	1.535.829,37
Cia Siderúrgica Belgo Mineira	1.525.140,87
BCN Leasing	1.520.000,00
MBR – Mineração Brasileiras Reunidas	1.520.000,00
Banco de Pernamnuco – Bandepe	1.500.000,00
Avon Cosméticos Ltda	1.500.000,00
Volkswagen do Brasil Ltda	1.500.000,00
Banco BanebS.A	1.492.327,03
Telegoiás Celular S.A	1.485.784,04
Telecomunicações do Rio de Janeiro - TELERJ	1.484.000,00
Cia Suzano de Papel e Celulose S.A.	1.369.000,00
Telespe celular	1.344.900,00
CIA de Saneamento Básico do Estado de São Paulo - SABESP	1.300.000,00
Banco de Crédito Real de Minas Gerais S.A.	1.297.359,30
Telemig Celular S/A	1.234.454,00
Banco Santos S/A	1.200.000,00
Itaú Capitalização S.A.	1.150.000,00
Mahle Metal Leve S.A	1.107.026,11
BrasilCap Capitalização S.A.	1.083.857,25
Bunge Alimentos S.A	1.073.535,72
KlabinRiocellS.A	1.053.868,78
Companhia de Saneamento do Paraná - SANEPAR	1.000.966,50
Minerações Brasileiras Reunidas S.A.	1.000.000,00
SodexoPass do Brasil Serviços e Comércio Ltda.	977.259,23
Stor One S/A	970.000,00
Camargo Correa Cimentos S.A.	954.000,00
Bradesco Seguros S.A.	952.000,00
General Motors do Brasil	923.360,00
FERTECO Mineração S.A	900.000,00

Caixa Econômica Federal	890.444,60
Cia Piratininga de Força e Luz	890.000,00
Natura Cosméticos S/A	880.000,00
IBM Brasi Leasing Arrendamento Mercantil S.A.	853.027,04
BankBoston Banco Múltiplo S.A.	850.000,00
Companhia Siderúrgica Paulista - COSIPA	849.463,74
Siemens Engenharia e Service Ltda	846.760,05
V & M do Brasil S.A	831.980,00
Indústrias Alimentícias Itacolomy S.A	831.000,00
Industrias Gessy Lever Ltda	810.000,00
Fiat Adm. de Consórcio Ltda.	780.000,00
Banco do Estado do Rio Grande do Sul	751.121,30
Banco Volkswagen S.A.	750.391,39
Telecomunicações do Paraná S/A - Telepar - Filial Telebrasil	750.000,00
Gtech Brasil Ltda	723.643,82
Oxiteno Nordeste S.A Industria e Comercio	720.000,00
Porto Seguro Cia de Seguros Gerais	709.400,00
Transportes aéreos meridionais Ltda.	707.684,63
ANESPA S.A Serviço Técnicos, Administrativos e de Corretagem de Seguros	704.820,00
BEMGE Distribuidora S.A Títulos e Valores Mobiliários	700.000,00
ELETROPAULO - Eletricidade de São Paulo S.A.	700.000,00
Semesa S.A	687.669,45
Bunge Fertilizantes S.A	686.121,75

Fonte: Disponível: www.cultura.gov.br; acesso:

ANEXO D - EMPRESAS INCENTIVADORAS, PROJETOS E INCENTIVOS –DE 2003 A 2006.

Quadro 11 – relação das empresas incentivadoras, projetos incentivados e incentivos – discriminados por instituições financeiras, projetos junto a patrimônios ANO 2003

	A	B	C	D	E	F	G	H
1	Incentivador	Nº Proje	Nome do Projeto 2003	UF do	VI. Incentivo R\$	mate	banco	
2	Banco Itaú S.A	024387	Plano Anual de Atividades 2003	SP	4.993.983,60		0	1
3	Petróleo Brasileiro S. A -	026677	Orquestra Sinfônica Petrobrás Pró Música-Temporada	RJ	4.969.868,25		0	
4	Banco do Brasil S.A	024488	Plano Anual de Atividades do Centro Cultural Banco d	RJ	4.307.941,01		0	1
5	Petróleo Brasileiro S. A -	024931	Patrocínio Grupo Corpo/2003	MG	3.842.000,00		0	
6	Petróleo Brasileiro S. A -	034023	Patrocínio Grupo Corpo 2004	MG	3.533.376,30		0	
7	Banco Itaú BBA S.A	024387	Plano Anual de Atividades 2003	SP	3.329.322,40		0	1
8	Cia. Itauleasing de Arreca	024387	Plano Anual de Atividades 2003	SP	3.329.322,40		0	
9	Gerdau S.A	013373	Museu Iberê Camargo	RS	3.230.000,00		0	
10	Petróleo Brasileiro S. A -	996496	RB 762	RJ	3.200.000,00		0	
11	Banco ABN AMRO REAL	035944	Museu de Congonhas: Centro de Referência do Barro	DF	3.000.000,00		1	1
12	Petróleo Brasileiro S. A -	003295	Projeto de Restauração do Conjunto Arquitetônico do	RJ	2.848.756,42		1	
13	Companhia Vale do Rio D	031755	Restauração do Palacete Pinho	PA	2.786.718,00		1	
14	Companhia Brasileira de	033770	Skol Hip Rock	RJ	2.696.305,71		0	
15	Petrobrás Distribuidora S.	032130	Festival do Rio 2003	RJ	2.400.000,00		0	
16	Petrobrás Distribuidora S.	026671	Companhia de Dança Deborah Colker - 2003	RJ	2.328.717,68		0	
17	Banco Boavista Interatlân	003227	TUCA - Reforma e Restauo.	SP	2.009.458,71		1	1
18	Empresa Brasileira de Co	012319	Estação da Língua Portuguesa	RJ	2.000.000,00		0	
19	Petróleo Brasileiro S. A -	012319	Estação da Língua Portuguesa	RJ	2.000.000,00		1	
20	Petróleo Brasileiro S. A -	030786	Reforma e Restauo do Antigo Prédio do Palace Hotel	SP	1.979.656,00		0	
21	Banco do Brasil S.A	024489	Plano Anual de Atividades do Centro Cultural Banco d	RJ	1.915.959,53		0	1
22	Companhia Brasileira de	030179	Skol Beats 2003	RJ	1.902.671,07		0	

Fonte: elaboração pelo autor, com dados do MinC

Quadro 12 – Relação das empresas incentivadoras, projetos incentivados e incentivos – discriminados por instituições financeiras, projetos junto a patrimônios – ano 2004

A	B	C	D	E	F	H	I
1	C Incentivador	Nº Projeto	Nome do Projeto	UF do VI.	Incentivo R\$	mate	banco
2	1 Gerdau Açominas S.A	035200	Museu Iberê Camargo - 2ª Etapa	RS	6.591.754,20	1	
3	3 Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	034685	Orquestra Sinfônica Petrobrás Pró-	RJ	5.646.444,00	0	
4	7 Banco Banestado S.A.	035704	Plano Anual de Atividades 2004	SP	3.150.000,00	0	1
5	3 Telemar Norte Leste S.A	030003	Museu do Telephone - Restauraçã	RJ	2.800.000,00	1	
6	3 Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	036625	Festival Internacional de Animação	RJ	2.620.000,00	0	
7	3 IBM - Brasil Indústrias Máquinas e Serviço	012319	Estação da Língua Portuguesa	RJ	2.500.000,00	0	
8	3 Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	040526	Museu Afro Brasil	SP	2.496.600,00	0	
9	3 Petrobrás Distribuidora S.A	035724	Companhia de Dança Deborah Col	RJ	2.328.717,68	0	
0	6 BANCO ITAUBANK S.A	041199	Série Internacional de Música de C	SP	2.267.718,96	0	1
1					18.163.036,64		
2	0 Transportes Aéreos Meridionais Ltda.	030234	Instalação do Museu Asas de Um S	SP	2.101.342,50	0	
3	3 Empresa Brasileira de Correios e Telégra	012319	Estação da Língua Portuguesa	RJ	2.000.000,00	0	
4	3 Petrobrás Distribuidora S.A	035564	Cinema em Movimento - Ano V	RJ	2.000.000,00	0	
5	3 Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	013174	Restauo do Palácio dos Azulejos	SP	1.900.000,00	1	
6	3 Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	041520	Festival do Rio 2004	RJ	1.900.000,00	0	
7	3 Petrobrás Distribuidora S.A	040271	Mostra Internacional de Cinema em	SP	1.900.000,00	0	
8	3 Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	040527	Museu da Cidade de São Paulo	SP	1.814.400,00	0	
9	3 Telemar Norte Leste S.A	026967	Musical Circense Universidade Livr	SP	1.721.964,20	0	
0	4 Cia. Itauleasing de Arrecadamento Mercar	035704	Plano Anual de Atividades 2004	SP	1.700.000,00	0	1
1	5 Volkswagen do Brasil Ltda	021825	Criação Teatral	SP	1.664.556,94	0	
2	1 Gerdau Açominas S.A	013373	Museu Iberê Camargo	RS	1.549.000,00	0	
3	3 Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	041089	Pixinguinha	RJ	1.500.000,00	0	

Fonte: elaboração pelo autor, com dados do MinC.

Quadro 13 – Relação das empresas incentivadoras, projetos incentivados e incentivos – discriminados por instituições financeiras, projetos junto a patrimônios – ano 2005

A	B	C	D	E	F	G	H
1	CN Incentivador	Nº Projeto	Nome do Projeto	2005	UF do f. Incentivo R\$	banco 1	material 1
2	00 Banco Banestado S.A.	046754	Plano Anual de Atividades 2005	SP	10.000.000,00	1	
3	00 Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	044928	Orquestra Sinfônica Petrobrás Pró Música - Temp	RJ	8.455.961,10		
4	00 Companhia Vale do Rio Doce	036736	Trem Azul da Vale - Educação Patrimonial, Museu	RJ	7.100.000,00		
5	00 Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	056714	Orquestra Petrobrás Sinfônica - Temporada 2006	RJ	6.764.768,88		
6	00 Itaú Vida e Previdência S.A	046754	Plano Anual de Atividades 2005	SP	5.300.000,00	1	
7	00 Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	045580	Patrocínio Grupo Corpo / 2005	MG	4.970.000,00		
8	00 Gerdau Açominas S.A	035200	Museu Iberê Camargo - 2ª Etapa	RS	4.581.776,00		
9	00 Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	059450	Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz - Grupo	RJ	3.992.704,00		
10	00 Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	056196	Patrocínio Grupo Corpo/2006	MG	3.976.000,00		
11	00 Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	050854	Pixinguinha 2005	RJ	3.950.000,01		
12	00 Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	032549	Plano de Recuperação Emergencial para o Museu	RJ	3.800.000,00		1
13	00 Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	030786	Reforma e Restauro do Antigo Prédio do Palace H	SP	3.414.923,71		1
14	00 Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	012319	Estação da Língua Portuguesa	RJ	3.350.000,00		
15	00 Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	032856	Restauração e Difusão dos Filmes de Joaquim Pe	RJ	3.317.360,27		
16	00 Bradesco Vida e Previdência S/A	046458	Cirque Du Soleil	SP	3.300.000,00	1	
17	00 Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	040526	Museu Afro Brasil	SP	3.095.460,00		
18	00 Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	054657	Prêmio Funarte Petrobrás de Fomento ao Teatro	RJ	3.000.000,00		
19	00 Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	035196	Cine Theatro Capitólio - Restauração e Reciclagem	RS	2.979.732,41		1
20	00 Banco do Brasil S.A	046507	Soy Loco Por Ti América	RJ	2.885.078,00	1	
21	00 Cia Brasileira de Distribuição - CBC	046733	Brasil na Estrada 2005	SP	2.873.110,63		
22	00 Companhia Siderúrgica Paulista S.	046590	Teatro do Centro Empresarial do Aço	MG	2.760.000,00		
23	00 Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	022430	Espaço Cultural da Barroquinha - Coliseu das Artes	BA	2.492.530,16		
24	00 BANCO ITAUBANK S.A	046351	Série Internacional de música de Câmara - 2005	SP	2.470.649,76	1	
25	00 Elektro - Eletricidade e Serviços S.	052306	Cine elektro II	RJ	2.426.025,60		
26	00 Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	0510301	Mostra Nacional de Cultura Popular	SP	2.400.000,00		
27	00 Telemar Norte Leste S.A	034584	Restauração do Palácio da Liberdade - B. HTE/M	MG	2.300.000,00		1

Fonte: elaboração pelo autor, com dados do MinC.

Quadro 14 – Relação das empresas incentivadoras, projetos incentivados e incentivos - discriminados por instituições financeiras, projetos junto a patrimônios – ano 2006

	B	C	D	E	F	G	H	I
1	Incentivador	Nº Proj	Nome do Projeto	2006	JF do F.VI. Incentivo R\$		ban(materi	
2	Itaú Vida e Previdência S.A	057299	Plano Anual de Atividades 2006	3P	6.750.000,00	6.750.000,00	1	
3	Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	0610922	Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz/2007	RJ	5.600.000,00	5.600.000,00		
4	Companhia Vale do Rio Doce	058911	Orquestra Sinfônica Brasileira - Temporada 2006	3P	5.000.000,00	5.000.000,00	1	
5	Banco Itaú Cartões S.A	057299	Plano Anual de Atividades 2006	3P	4.910.000,00	4.910.000,00	1	
6	Banco Banestado S.A	057299	Plano Anual de Atividades 2006	3P	4.818.000,00	4.818.000,00	1	
7	Banco Bradesco S/A	057576	Fantasma da Ópera 2006	PE	4.800.000,00	4.800.000,00		1
8	Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	066921	Preservação do Sítio Histórico de Olinda - Reestrutur	MG	4.000.000,00	4.000.000,00		
9	Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	0610553	CTAV Reserva Técnica e Preservação	MG	3.976.000,00	3.976.000,00		
10	Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	068980	Patrocínio Grupo Corpo/2007	RJ	3.880.409,95	3.880.409,95		
11	Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	068998	Plano de atividades anuais da Orquestra Petrobras	MG	3.561.559,54	3.561.559,54		
12	FIAT Automóveis S/A	066965	Arte da Velocidade na Casa FIAT de Cultura (A)	3P	3.531.475,31	3.531.475,31		1
13	Transportes Aéreos Meridionais Ltda	030234	Instalação do Museu Asas de Um Sonho	RJ	3.200.000,00	3.200.000,00		
14	Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	0610200	Projeto Pinguinha 2007	RJ	3.100.000,00	3.100.000,00		
15	Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	066787	Caravana Funarte Petrobrás de Circulação Nacional	S	2.936.254,32	2.936.254,32		
16	Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	056714	Orquestra Petrobrás Sinfônica - Temporada 2006	S	2.930.400,00	2.930.400,00		1
17	Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	056714	Orquestra Petrobrás Sinfônica - Temporada 2006	S	2.765.849,27	2.765.849,27		1
18	Companhia Vale do Rio Doce	047005	Segunda Etapa de Obras de Restauro do Palácio An	ES	2.500.000,00	2.500.000,00		
20	Banco Bradesco S/A	064579	My Fair Lady	SP	2.500.000,00	2.500.000,00		1
21	Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	066435	Projeto Aquarius - Sinfonia dos mil de mahler	RJ	2.500.000,00	2.500.000,00		
22	BANCO ITAUBANK S.A	059963	Série Internacional de música de câmara - 2006	SP	2.470.835,00	2.470.835,00		
23	Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	0610702	Teia Cultural 2007 Registro de Uma Mostra da Prodi	SP	2.466.131,68	2.466.131,68		1
24	Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	0610844	Programa de Restauo de Filmes da Cinemateca Brz	SP	2.400.000,00	2.400.000,00		
25	Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	0610859	Prêmio Cultura Viva - 2ª edição	SP	2.400.000,00	2.400.000,00		
26	Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	0610898	Conclusão da restauração do Complexo Monumenta	BA	2.400.000,00	2.400.000,00		1
27	Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	0610921	Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna/2007	RJ	2.400.000,00	2.400.000,00		
28	Petrobrás Distribuidora S.A	057859	Cia de Dança Deborah Colker - 2006	RJ	2.400.000,00	2.400.000,00		
29	Companhia Vale do Rio Doce	047005	Segunda Etapa de Obras de Restauro do Palácio An	ES	2.328.717,68	2.328.717,68		
30	Banrisul S/A	013390	Multipalco Theatro São Pedro	RS	2.274.859,58	2.274.859,58		1
31	Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	061464	Festival Internacional de Animação do Brasil Anima M	RJ	2.200.000,00	2.200.000,00		
					2.060.000,00	2.060.000,00		

Fonte: elaboração pelo autor, com dados do MinC

ANEXO E - 20 MAIORES PROJETOS, INCENTIVADORAS, VALORES, ESTADOS 2000-2007

20 maiores projetos, incentivadoras, valores, estados ano 2000

Incentivador	Nome do Projeto	UF	VI. Incentivo R\$
Souza Cruz S.A	Free Jazz Festival 2000	RJ	5.539.079,80
Banco Itaú S.A	PLANO ANUAL DE ATIVIDADES 2000	SP	5.264.999,98
Itaú Seguros S.A	PLANO ANUAL DE ATIVIDADES 2000	SP	4.610.540,00
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Brasil 500 anos Artes Visuais: Exposição	SP	3.500.000,00
Itaúcard Adm. Cart. de Cred Imob. Ltda	PLANO ANUAL DE ATIVIDADES 2000	SP	3.136.500,03
Cia Brasileira de Distribuição - CBD	Brasil na Estrada 2000	SP	2.970.598,52
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Leia Brasil - Programa de Leitura da Pe	RJ	2.569.845,00
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Orquestra Petrobrás Pró-Música - Temp	RJ	2.400.000,00
Banco de Crédito Real de Minas Gerais S.A.	Brasil 500 anos Artes Visuais: Exposição	SP	2.240.000,00
Cia Brasileira de Distribuição - CBD	Brasil in Concert 2000	SP	2.198.909,88
Banco do Brasil S.A - Centro Cultural	Plano Anual de Atividades do Centro Cu	RJ	2.057.500,00
BOMBRIL S/A	Brasil 500 anos Artes Visuais: Exposição	SP	2.000.000,00
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Centro de Referência de Música Popula	RJ	2.000.000,00
Eletrobrás - Centrais Elétricas Brasileiras	Som e Luz no Museu Imperial	RJ	1.897.158,00
Cia Brasileira de Distribuição - CBD	Grandes Nomes da MPB e Grupo Sinfô	SP	1.500.000,00
Telespe Celular	Brasil 500 anos Artes Visuais: Exposição	SP	1.500.000,00
Cia Brasileira de Distribuição - CBD	Arte na Praça 2000	SP	1.500.000,00
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	OPPM - Programação Anual - Tempor	RJ	1.500.000,00
Cartão Unibanco Ltda	CONSOLIDADO INSTITUTO MOREIRA	SP	1.500.000,00
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Mãe Gentil (Ex- Caldeirão dos 500)	SP	1.500.000,00

Fonte: Elaboração pelo autor baseado em dados do MinC

20 maiores projetos, incentivadoras, valores, estados ano 2001

Incentivador	Nome do Projeto	UF	VI. Incentivo R\$
Banco Itaú BBA S.A	Plano Anual de Atividades 2002	SP	14.033.333,35
Banco Itaú S.A	Plano Anual de Atividades 2002	SP	5.227.994,51
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Projeto de Restauração do Conjunto Arquitetônico	RJ	4.675.864,76
Banco do Brasil S.A - Centro Cultural	Plano Anual de Atividades do Centro Cultural Bar	RJ	4.016.927,01
Telecomunicações de São Paulo S.A	Telefônica Open Air (Ex: Cinema ao Ar Livre)	RJ	3.100.755,30
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Exposições e Eventos de Abertura do Novomuseu	PR	2.464.784,36
Banco do Brasil S.A - Centro Cultural	Plano Anual de Atividades do Centro Cultural Bar	RJ	2.192.125,57
Petrobrás Distribuidora S.A	MPB Para Todos 2002	RJ	2.150.000,00
Petrobrás Distribuidora S.A	Cinema em Movimento - Ano III	RJ	2.045.423,00
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Espaço Cultural Luis Eduardo Magalhães	BA	2.000.000,00
Fundação Bradesco S/A	Plano Anual de Atividades	SP	2.000.000,00
Petrobrás Distribuidora S.A	Mostra Internacional de Cinema em São Paulo (2	SP	1.881.390,61
Banco Boavista Interatlântico S.A.	TUCA - Reforma e Restauo.	SP	1.666.666,68
Banco Itaú S.A	Plano Anual de Atividades 2003	SP	1.664.661,20
ABS - Empreendimentos Imobiliários e Servi	Um Natal Bem Brasileiro VII	RJ	1.624.565,06
Petrobrás Distribuidora S.A	Companhia de Dança Deborah Colker	RJ	1.619.200,00
Banco Itaú BBA S.A	Plano Anual de Atividades 2002/mam São Paulo	SP	1.540.000,00
Caixa Econômica Federal	Projeto de Restauração do Conjunto Arquitetônico	RJ	1.500.000,00
Furnas Centrais Elétricas S.A	Projeto de Restauração do Conjunto Arquitetônico	RJ	1.500.000,00
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Restauração e Adaptação do Museu Nacional	RJ	1.500.000,00

Fonte: Elaboração pelo autor baseado em dados do MinC

20 maiores projetos, incentivadoras, valores, estados ano 2003

Incentivador	Nome do Projeto	2003	UF do	VI. Incentivo R\$
Banco Itaú S.A	Plano Anual de Atividades 2003		SP	4.993.983,60
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Orquestra Sinfônica Petrobrás Pró Música-Te		RJ	4.969.868,25
Banco do Brasil S.A	Plano Anual de Atividades do Centro Cultural		RJ	4.307.941,01
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Patrocínio Grupo Corpo/2003		MG	3.842.000,00
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Patrocínio Grupo Corpo 2004		MG	3.533.376,30
Banco Itaú BBA S.A	Plano Anual de Atividades 2003		SP	3.329.322,40
Cia. Itauleasing de Arrecadamento M	Plano Anual de Atividades 2003		SP	3.329.322,40
Gerdau S.A	Museu Iberê Camargo		RS	3.230.000,00
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	RB 762		RJ	3.200.000,00
Banco ABN AMRO REAL S/A	Museu de Congonhas: Centro de Referência d		DF	3.000.000,00
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Projeto de Restauração do Conjunto Arquitetô		RJ	2.848.756,42
Companhia Vale do Rio Doce	Restauração do Palacete Pinho		PA	2.786.718,00
Companhia Brasileira de Bebidas	Skol Hip Rock		RJ	2.696.305,71
Petrobrás Distribuidora S.A	Festival do Rio 2003		RJ	2.400.000,00
Petrobrás Distribuidora S.A	Companhia de Dança Deborah Colker - 2003		RJ	2.328.717,68
Banco Boavista Interatlântico S.A.	TUCA - Reforma e Restauo.		SP	2.009.458,71
Empresa Brasileira de Correios e Tel	Estação da Língua Portuguesa		RJ	2.000.000,00
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Estação da Língua Portuguesa		RJ	2.000.000,00
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Reforma e Restauo do Antigo Prédio do Pala		SP	1.979.656,00
Banco do Brasil S.A	Plano Anual de Atividades do Centro Cultural		RJ	1.915.959,53
Companhia Brasileira de Bebidas	Skol Beats 2003		RJ	1.902.671,07

Fonte: Elaboração pelo autor baseado em dados do MinC

20 maiores projetos, incentivadoras, valores, estados ano 2004

Incentivador	Nome do Projeto	UF do	VI. Incentivo R\$
Gerdau Açominas S.A	Museu Iberê Camargo - 2ª Etapa	RS	6.591.754,20
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Orquestra Sinfônica Petrobrás Pró-	RJ	5.646.444,00
Banco Banestado S.A.	Plano Anual de Atividades 2004	SP	3.150.000,00
Telemar Norte Leste S.A	Museu do Telephone - Restauração	RJ	2.800.000,00
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Festival Internacional de Animação	RJ	2.620.000,00
IBM - Brasil Indústrias Máquinas e Serviç	Estação da Língua Portuguesa	RJ	2.500.000,00
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Museu Afro Brasil	SP	2.496.600,00
Petrobrás Distribuidora S.A	Companhia de Dança Deborah Col	RJ	2.328.717,68
BANCO ITAUBANK S.A	Série Internacional de Música de C	SP	2.267.718,96
			18.163.036,64
Transportes Aéreos Meridionais Ltda.	Instalação do Museu Asas de Um S	SP	2.101.342,50
Empresa Brasileira de Correios e Telégra	Estação da Língua Portuguesa	RJ	2.000.000,00
Petrobrás Distribuidora S.A	Cinema em Movimento - Ano V	RJ	2.000.000,00
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Restauo do Palácio dos Azulejos	SP	1.900.000,00
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Festival do Rio 2004	RJ	1.900.000,00
Petrobrás Distribuidora S.A	Mostra Internacional de Cinema em	SP	1.900.000,00
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Museu da Cidade de São Paulo	SP	1.814.400,00
Telemar Norte Leste S.A	Musical Circense Universidade Livr	SP	1.721.964,20
Cia. Itauleasing de Arrecadamento Merca	Plano Anual de Atividades 2004	SP	1.700.000,00
Volkswagen do Brasil Ltda	Criação Teatral	SP	1.664.556,94

Fonte: Elaboração pelo autor baseado em dados do MinC

20 maiores projetos, incentivadoras, valores, estados ano 2006

Incentivador	Nome do Projeto	UF do P	VI. Incentivo R\$
Itaú Vida e Previdência S.A	Plano Anual de Atividades 2006	SP	6.750.000,00
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz/2007	RJ	5.600.000,00
Companhia Vale do Rio Doce	Orquestra Sinfônica Brasileira - Temporada 2006	RJ	5.000.000,00
Banco Itaú Cartões S.A	Plano Anual de Atividades 2006	SP	5.000.000,00
Banco Banestado S.A.	Plano Anual de Atividades 2006	SP	4.910.000,00
Banco Bradesco S/A	Fantasma da Ópera 2006	SP	4.818.000,00
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Preservação do Sítio Histórico de Olinda - Re	PE	4.800.000,00
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	CTAV Reserva Técnica e Preservação	MG	4.000.000,00
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Patrocínio Grupo Corpo/2007	MG	3.976.000,00
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Plano de atividades anuais da Orquestra Petro	RJ	3.880.409,95
FIAT Automóveis S/A	Arte da Velocidade na Casa FIAT de Cultura (MG	3.561.559,54
Transportes Aéreos Meridionais Ltda.	Instalação do Museu Asas de Um Sonho	SP	3.531.475,31
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Projeto Pixinguinha 2007	RJ	3.200.000,00
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Caravana Funarte Petrobrás de Circulação Na	RJ	3.100.000,00
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Orquestra Petrobrás Sinfônica - Temporada 2007	RJ	2.936.254,32
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Restauração da Ponte Florentino Avidos - 5 P	ES	2.930.400,00
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Segunda Etapa de Obras de Restauo do Palé	ES	2.765.849,27
Elektro - Eletricidade e Serviços S.A.	Cine Elektro 2007	SP	2.500.000,00
Banco Bradesco S/A	My Fair Lady	SP	2.500.000,00
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Projeto Aquarius - Sinfonia dos mil de mahler	RJ	2.470.835,00

Fonte: Elaboração pelo autor baseado em dados do MinC

20 maiores projetos, incentivadoras, valores, estados ano 2007

Incentivador	Nome do Projeto 2007	UF do P	VI. Incentivo R\$
Banco Banestado S.A.	Plano Anual de Atividades 2007	SP	9.500.000,00
Companhia Vale do Rio Doce	Orquestra Sinfônica Brasileira - Temporada 2007	RJ	8.700.000,00
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Plano de atividades anuais da Orquestra Petrobras Sinfônica	RJ	5.442.351,60
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Canecão Petrobras	RJ	5.250.000,00
Eletropaulo Metropolitana Eletricidade de São Paulo S.A.	Casas de Cultura e Cidadania	SP	4.644.488,34
Transportes Aéreos Meridionais Ltda.	Instalação do Museu Asas de Um Sonho	SP	4.428.446,10
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	MPB Petrobras 2007/2008	BA	3.860.260,00
Gerdau Aços Longos S/A	Museu Iberê Camargo 3ª Etapa	RS	3.790.000,00
Companhia Vale do Rio Doce	Segunda Etapa de Obras de Restauo do Palácio Anchieta	ES	3.666.059,62
CSN - Companhia Siderúrgica Nacional	Unidades do Projeto Garoto Cidadão	RJ	3.308.100,00
Companhia Vale do Rio Doce	Rede Cultura 2007	MG	3.268.000,00
V & M do Brasil S.A	V&M Brasil Centro de Cultura - Fase II	MG	3.200.000,00
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Unicirco Itinerante	MG	3.140.000,00
BANCO ITAUCARD S.A	Plano Anual de Atividades 2007	SP	3.000.000,00
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Bienal de Artes Visuais do Mercosul (6ª)	RS	3.000.000,00
Telecomunicações de São Paulo S.A.	Museu do Futebol	RJ	3.000.000,00
Itaú Vida e Previdência S.A	Plano Anual de Atividades 2007	SP	3.000.000,00
Banco Itaú S.A	Plano Anual de Atividades 2007	SP	3.000.000,00
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Prêmio Culturas Indígenas - 2007	SP	2.800.000,00
HSBC Bank Brasil S.A - Banco Múltiplo	Concerto clássico	SP	2.765.055,56
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	Edital Para Seleção de Festivais de Música 2007 - Seleção	SP	2.582.480,00

Fonte: Elaboração pelo autor baseado em dados do MinC

ANEXO F

Tabela 9 – As 10 maiores incentivadoras em 2000

Incentivador	Vi. Incentivado R\$
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	46.173.799,55
Eletrobrás - Centrais Elétricas Brasileiras	10.932.158,00
Cia Brasileira de Distribuição - CBD	10.873.480,13
Petrobrás Distribuidora S.A	10.734.938,44
Banco Itaú S.A	7.605.362,26
Souza Cruz S.A	5.640.079,80
Empresa Brasileira de Telecomunicações S.A. - Embratel	4.985.600,00
Volkswagen do Brasil Ltda	4.945.271,72
Itaú Seguros S.A	4.610.540,00
Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social - BN	4.523.401,40

Fonte: Elaboração pelo autor baseado em dados do MinC

As 10 maiores incentivadoras 2001

Incentivador	Vi. Incentivado
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	80.463.633,67
Petrobrás Distribuidora S.A	27.278.465,14
Banco Itaú BBA S.A	19.370.187,64
Eletrobrás - Centrais Elétricas Brasileiras	18.499.872,20
Cia Brasileira de Distribuição - CBD	13.066.941,90
Petrobrás Química S.A - Petroquisa	8.735.365,98
Souza Cruz S.A	8.026.415,00
Brasil Telecom S.A	7.532.265,53
Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos (ECT)	6.744.780,93
Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social - BN	6.085.391,00

Fonte: Elaboração pelo autor baseado em dados do MinC

As 10 maiores incentivadoras em 2002

Sul América Companhia de Seguros Saude S.A.	500.000,00
UNILEVER BRASIL HIGIENE PESSOAL E LIMPEZA L	491.130,00
Distribuidora de Produtos de Petróleo Ipiranga S.A.	491.000,00
SERASA S/A	490.928,92
Banco Brascan S.A.	488.000,00
Companhia Energética do Ceará - Coelce	485.367,06
UNIBANCO - União de Bancos Brasileiros S.A	485.000,00
Porto Seguro Cia de Seguros Gerais	484.004,00
Centrais Elétricas Brasileiras S. A - ELETROBRÁS	470.000,00
Duratex Comercial Exportadora S/A	466.644,34
Grupo Gerdau S.A	457.081,00
UNIBANCO Aig Seguros S/A	454.293,32

Fonte: Elaboração pelo autor baseado em dados do MinC

As 10 maiores incentivadoras em 2003

Incentivador	Vi. Incentivado R\$
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	90.698.836,90
Petrobrás Distribuidora S.A	16.817.773,95
Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social	8.852.128,93
Eletrobrás - Centrais Elétricas Brasileiras	8.742.099,95
Banco do Brasil S.A	8.571.550,54
Companhia Brasileira de Bebidas	8.379.366,78
Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos (ECT)	7.036.500,00
Banco Itaú S.A	5.679.795,52
Gerdau S.A	5.328.142,00
Brasil Telecom S.A	5.267.166,12

Fonte: Elaboração pelo autor baseado em dados do MinC

As 10 maiores incentivadoras em 2004

Incentivador	Vi. Incentivado R\$
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	98.075.811,58
Eletrobrás - Centrais Elétricas Brasileiras	16.087.759,82
Gerdau Açominas S.A	15.230.249,66
CSN - Companhia Siderúrgica Nacional	14.576.139,97
Banco do Brasil S.A	12.283.918,82
Petrobrás Distribuidora S.A	9.829.684,60
Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social	9.288.444,76
Usinas Siderúrgicas de Minas Gerais S.A (USIMINAS)	6.623.548,88
Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos (ECT)	6.405.500,00
Banco Safra S.A.	5.561.474,14

Fonte: Elaboração pelo autor baseado em dados do MinC

As 20 maiores incentivadoras em 2005

Incentivador	Vi. Incentivado R\$
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	199.500.120,00
Banco do Brasil S.A	24.086.095,17
Companhia Vale do Rio Doce	21.544.848,22
Eletrobrás - Centrais Elétricas Brasileiras	15.272.423,48
Gerdau Açominas S.A	13.968.938,58
Banco Banestado S.A.	10.000.000,00
Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social - BNDES	8.001.363,16
Petrobrás Distribuidora S.A	7.784.552,68
Telemar Norte Leste S.A	7.599.620,39
Usinas Siderúrgicas de Minas Gerais S.A (USIMINAS)	7.115.728,83

Fonte: Elaboração pelo autor baseado em dados do MinC

ANEXO G – PACTO INTERNACIONAL SOBRE DIREITOS ECONÔMICOS, SOCIAIS E CULTURAIS. PROMULGAÇÃO. (ADOTADO PELA XXI SESSÃO DA ASSEMBLEIA-GERAL DAS NAÇÕES UNIDAS, EM 19/12/1966;

**Presidência da República
Casa Civil
Subchefia para Assuntos Jurídicos**

DECRETO Nº 591, DE 6 DE JULHO DE 1992.

Atos Internacionais. Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais. Promulgação.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, no uso da atribuição que lhe confere o art. 84, inciso VIII, da Constituição, e

Considerando que o Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais foi adotado pela XXI Sessão da Assembléia-Geral das Nações Unidas, em 19 de dezembro de 1966;

Considerando que o Congresso Nacional aprovou o texto do referido diploma internacional por meio do Decreto Legislativo nº 226, de 12 de dezembro de 1991;

Considerando que a Carta de Adesão ao Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais foi depositada em 24 de janeiro de 1992;

Considerando que o Pacto ora promulgado entrou em vigor, para o Brasil, em 24 de abril de 1992, na forma de seu art. 27, parágrafo 2,

DECRETA:

Art. 1º O Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, apenso por cópia ao presente Decreto, será executado e cumprido tão inteiramente como nele se contém.

Art. 2º Este Decreto entra em vigor na data de sua publicação.

Brasília, 06 de julho de 1992; 171º da Independência e 104º da República.

FERNANDO COLLOR

Celso Lafer

Este texto não substitui o publicado no DOU de 7.7.1992

ANEXO AO DECRETO QUE PROMULGA O PACTO INTERNACIONAL SOBRE DIREITOS ECONÔMICOS, SOCIAIS E CULTURAIS/MRE

PACTO INTERNACIONAL SOBRE DIREITOS ECONÔMICOS, SOCIAIS E CULTURAIS

PREÂMBULO

Os Estados Partes do presente Pacto,

Considerando que, em conformidade com os princípios proclamados na Carta das Nações Unidas, o reconhecimento da dignidade inerente a todos os membros da família humana e dos seus direitos iguais e inalienáveis constitui o fundamento da liberdade, da justiça e da paz no mundo,

Reconhecendo que esses direitos decorrem da dignidade inerente à pessoa humana,

Reconhecendo que, em conformidade com a Declaração Universal dos Direitos do Homem, o ideal do ser humano livre, liberto do temor e da miséria, não pode ser realizado a menos que se criem condições que permitam a cada um gozar de seus direitos econômicos, sociais e culturais, assim como de seus direitos civis e políticos,

Considerando que a Carta das Nações Unidas impõe aos Estados a obrigação de promover o respeito universal e efetivo dos direitos e das liberdades do homem,

Compreendendo que o indivíduo, por ter deveres para com seus semelhantes e para com a coletividade a que pertence, tem a obrigação de lutar pela promoção e observância dos direitos reconhecidos no presente Pacto,

Acordam o seguinte:

PARTE I

ARTIGO 1º

1. Todos os povos têm direito a autodeterminação. Em virtude desse direito, determinam livremente seu estatuto político e asseguram livremente seu desenvolvimento econômico, social e cultural.

2. Para a consecução de seus objetivos, todos os povos podem dispor livremente de suas riquezas e de seus recursos naturais, sem prejuízo das obrigações decorrentes da cooperação econômica internacional, baseada no princípio do proveito mútuo, e do Direito Internacional. Em caso algum, poderá um povo ser privado de seus próprios meios de subsistência.

3. Os Estados Partes do Presente Pacto, inclusive aqueles que tenham a responsabilidade de administrar territórios não-autônomos e territórios sob tutela, deverão promover o exercício do direito à autodeterminação e respeitar esse direito, em conformidade com as disposições da Carta das Nações Unidas.

PARTE II

ARTIGO 2º

1. Cada Estado Parte do presente Pacto compromete-se a adotar medidas, tanto por esforço próprio como pela assistência e cooperação internacionais, principalmente nos planos econômico e técnico, até o máximo de seus recursos disponíveis, que visem a assegurar, progressivamente, por todos os meios apropriados, o pleno exercício dos direitos reconhecidos no presente Pacto, incluindo, em particular, a adoção de medidas legislativas.

2. Os Estados Partes do presente Pacto comprometem-se a garantir que os direitos nele enunciados se exercerão sem discriminação alguma por motivo de raça, cor, sexo, língua, religião, opinião política ou de outra natureza, origem nacional ou social, situação econômica, nascimento ou qualquer outra situação.

3. Os países em desenvolvimento, levando devidamente em consideração os direitos humanos e a situação econômica nacional, poderão determinar em que medida garantirão os direitos econômicos reconhecidos no presente Pacto àqueles que não sejam seus nacionais.

ARTIGO 3º

Os Estados Partes do presente Pacto comprometem-se a assegurar a homens e mulheres igualdade no gozo de todos os direitos econômicos, sociais e culturais enumerados no presente Pacto.

ARTIGO 4º

Os Estados Partes do presente Pacto reconhecem que, no exercício dos direitos assegurados em conformidade com o presente Pacto pelo Estado, este poderá submeter tais direitos unicamente às limitações estabelecidas em lei, somente na medida compatível com a natureza desses direitos e exclusivamente com o objetivo de favorecer o bem-estar geral em uma sociedade democrática.

ARTIGO 5º

1. Nenhuma das disposições do presente Pacto poderá ser interpretada no sentido de reconhecer a um Estado, grupo ou indivíduo qualquer direito de dedicar-se a quaisquer atividades ou de praticar quaisquer atos que tenham por objetivo destruir os direitos ou liberdades reconhecidos no presente Pacto ou impor-lhes limitações mais amplas do que aquelas nele previstas.

2. Não se admitirá qualquer restrição ou suspensão dos direitos humanos fundamentais reconhecidos ou vigentes em qualquer país em virtude de leis, convenções, regulamentos ou costumes, sob pretexto de que o presente Pacto não os reconheça ou os reconheça em menor grau.

PARTE III

ARTIGO 6º

1. Os Estados Partes do presente Pacto reconhecem o direito ao trabalho, que compreende o direito de toda pessoa de ter a possibilidade de ganhar a vida mediante um trabalho livremente escolhido ou aceito, e tomarão medidas apropriadas para salvaguardar esse direito.

2. As medidas que cada Estado Parte do presente Pacto tomará a fim de assegurar o pleno exercício desse direito deverão incluir a orientação e a formação técnica e profissional, a elaboração de programas, normas e técnicas apropriadas para assegurar um desenvolvimento econômico, social e cultural constante e o pleno emprego produtivo em condições que salvaguardem aos indivíduos o gozo das liberdades políticas e econômicas fundamentais.

ARTIGO 7º

Os Estados Partes do presente Pacto reconhecem o direito de toda pessoa de gozar de condições de trabalho justas e favoráveis, que assegurem especialmente:

a) Uma remuneração que proporcione, no mínimo, a todos os trabalhadores:

i) Um salário equitativo e uma remuneração igual por um trabalho de igual valor, sem qualquer distinção; em particular, as mulheres deverão ter a garantia de condições de trabalho não inferiores às dos homens e perceber a mesma remuneração que eles por trabalho igual;

ii) Uma existência decente para eles e suas famílias, em conformidade com as disposições do presente Pacto;

b) À segurança e a higiene no trabalho;

c) Igual oportunidade para todos de serem promovidos, em seu trabalho, à categoria superior que lhes corresponda, sem outras considerações que as de tempo de trabalho e capacidade;

d) O descanso, o lazer, a limitação razoável das horas de trabalho e férias periódicas remuneradas, assim como a remuneração dos feridos.

ARTIGO 8º

1. Os Estados Partes do presente Pacto comprometem-se a garantir:

a) O direito de toda pessoa de fundar com outras, sindicatos e de filiar-se ao sindicato de sua escolha, sujeitando-se unicamente aos estatutos da organização interessada, com o objetivo de promover e de proteger seus interesses econômicos e sociais. O exercício desse direito só poderá ser objeto das restrições previstas em lei e que sejam necessárias, em uma sociedade democrática, no interesse da segurança nacional ou da ordem pública, ou para proteger os direitos e as liberdades alheias;

b) O direito dos sindicatos de formar federações ou confederações nacionais e o direito destas de formar organizações sindicais internacionais ou de filiar-se às mesmas.

c) O direito dos sindicatos de exercer livremente suas atividades, sem quaisquer limitações além daquelas previstas em lei e que sejam necessárias, em uma sociedade democrática, no interesse da segurança nacional ou da ordem pública, ou para proteger os direitos e as liberdades das demais pessoas:

d) O direito de greve, exercido de conformidade com as leis de cada país.

2. O presente artigo não impedirá que se submeta a restrições legais o exercício desses direitos pelos membros das forças armadas, da política ou da administração pública.

3. Nenhuma das disposições do presente artigo permitirá que os Estados Partes da Convenção de 1948 da Organização Internacional do Trabalho, relativa à liberdade sindical e à proteção do direito sindical, venham a adotar medidas legislativas que restrinjam - ou a aplicar a lei de maneira a restringir - as garantias previstas na referida Convenção.

ARTIGO 9º

Os Estados Partes do presente Pacto reconhecem o direito de toda pessoa à previdência social, inclusive ao seguro social.

ARTIGO 10

Os Estados Partes do presente Pacto reconhecem que:

1. Deve-se conceder à família, que é o elemento natural e fundamental da sociedade, as mais amplas proteção e assistência possíveis, especialmente para a sua constituição e enquanto ela for responsável pela criação e educação dos filhos. O matrimônio deve ser contraído com o livre consentimento dos futuros cônjuges.

2. Deve-se conceder proteção especial às mães por um período de tempo razoável antes e depois do parto. Durante esse período, deve-se conceder às mães que trabalham licença remunerada ou licença acompanhada de benefícios previdenciários adequados.

3. Devem-se adotar medidas especiais de proteção e de assistência em prol de todas as crianças e adolescentes, sem distinção alguma por motivo de filiação ou qualquer outra condição. Devem-se proteger as crianças e adolescentes contra a exploração econômica e social. O emprego de crianças e adolescentes em trabalhos que lhes sejam nocivos à moral e à saúde ou que lhes façam correr perigo de vida, ou ainda que lhes venham a prejudicar o desenvolvimento normal, será punido por lei.

Os Estados devem também estabelecer limites de idade sob os quais fique proibido e punido por lei o emprego assalariado da mão-de-obra infantil.

ARTIGO 11

1. Os Estados Partes do presente Pacto reconhecem o direito de toda pessoa a um nível de vida adequado para si próprio e sua família, inclusive à alimentação, vestimenta e moradia adequadas, assim como a uma melhoria contínua de suas condições de vida. Os Estados Partes tomarão medidas apropriadas para assegurar a

consecução desse direito, reconhecendo, nesse sentido, a importância essencial da cooperação internacional fundada no livre consentimento.

2. Os Estados Partes do presente Pacto, reconhecendo o direito fundamental de toda pessoa de estar protegida contra a fome, adotarão, individualmente e mediante cooperação internacional, as medidas, inclusive programas concretos, que se façam necessárias para:

a) Melhorar os métodos de produção, conservação e distribuição de gêneros alimentícios pela plena utilização dos conhecimentos técnicos e científicos, pela difusão de princípios de educação nutricional e pelo aperfeiçoamento ou reforma dos regimes agrários, de maneira que se assegurem a exploração e a utilização mais eficazes dos recursos naturais;

b) Assegurar uma repartição equitativa dos recursos alimentícios mundiais em relação às necessidades, levando-se em conta os problemas tanto dos países importadores quanto dos exportadores de gêneros alimentícios.

ARTIGO 12

1. Os Estados Partes do presente Pacto reconhecem o direito de toda pessoa de desfrutar o mais elevado nível possível de saúde física e mental.

2. As medidas que os Estados Partes do presente Pacto deverão adotar com o fim de assegurar o pleno exercício desse direito incluirão as medidas que se façam necessárias para assegurar:

a) A diminuição da mortalidade e da mortalidade infantil, bem como o desenvolvimento sã das crianças;

b) A melhoria de todos os aspectos de higiene do trabalho e do meio ambiente;

c) A prevenção e o tratamento das doenças epidêmicas, endêmicas, profissionais e outras, bem como a luta contra essas doenças;

d) A criação de condições que assegurem a todos assistência médica e serviços médicos em caso de enfermidade.

ARTIGO 13

1. Os Estados Partes do presente Pacto reconhecem o direito de toda pessoa à educação. Concordam em que a educação deverá visar ao pleno desenvolvimento da personalidade humana e do sentido de sua dignidade e fortalecer o respeito pelos direitos humanos e liberdades fundamentais. Concordam ainda em que a educação deverá capacitar todas as pessoas a participar efetivamente de uma sociedade livre, favorecer a compreensão, a tolerância e a amizade entre todas as nações e entre todos os grupos raciais, étnicos ou religiosos e promover as atividades das Nações Unidas em prol da manutenção da paz.

2. Os Estados Partes do presente Pacto reconhecem que, com o objetivo de assegurar o pleno exercício desse direito:

a) A educação primária deverá ser obrigatória e acessível gratuitamente a todos;

b) A educação secundária em suas diferentes formas, inclusive a educação secundária técnica e profissional, deverá ser generalizada e tornar-se acessível a todos, por todos os meios apropriados e, principalmente, pela implementação progressiva do ensino gratuito;

c) A educação de nível superior deverá igualmente tornar-se acessível a todos, com base na capacidade de cada um, por todos os meios apropriados e, principalmente, pela implementação progressiva do ensino gratuito;

d) Dever-se-á fomentar e intensificar, na medida do possível, a educação de base para aquelas pessoas que não receberam educação primária ou não concluíram o ciclo completo de educação primária;

e) Será preciso prosseguir ativamente o desenvolvimento de uma rede escolar em todos os níveis de ensino, implementar-se um sistema adequado de bolsas de estudo e melhorar continuamente as condições materiais do corpo docente.

1. Os Estados Partes do presente Pacto comprometem-se a respeitar a liberdade dos pais - e, quando for o caso, dos tutores legais - de escolher para seus filhos escolas distintas daquelas criadas pelas autoridades públicas, sempre que atendam aos padrões mínimos de ensino prescritos ou aprovados pelo Estado, e de fazer com que seus filhos venham a receber educação religiosa ou moral que esteja de acordo com suas próprias convicções.

2. Nenhuma das disposições do presente artigo poderá ser interpretada no sentido de restringir a liberdade de indivíduos e de entidades de criar e dirigir instituições de ensino, desde que respeitadas os princípios enunciados no parágrafo 1 do presente artigo e que essas instituições observem os padrões mínimos prescritos pelo Estado.

ARTIGO 14

Todo Estado Parte do presente Pacto que, no momento em que se tornar Parte, ainda não tenha garantido em seu próprio território ou territórios sob sua jurisdição a obrigatoriedade e a gratuidade da educação primária, se compromete a elaborar e a adotar, dentro de um prazo de dois anos, um plano de ação detalhado destinado à implementação progressiva, dentro de um número razoável de anos estabelecidos no próprio plano, do princípio da educação primária obrigatória e gratuita para todos.

ARTIGO 15

1. Os Estados Partes do presente Pacto reconhecem a cada indivíduo o direito de:

a) Participar da vida cultural;

b) Desfrutar o progresso científico e suas aplicações;

c) Beneficiar-se da proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de toda a produção científica, literária ou artística de que seja autor.

2. As Medidas que os Estados Partes do Presente Pacto deverão adotar com a finalidade de assegurar o pleno exercício desse direito incluirão aquelas necessárias à conservação, ao desenvolvimento e à difusão da ciência e da cultura.

3. Os Estados Partes do presente Pacto comprometem-se a respeitar a liberdade indispensável à pesquisa científica e à atividade criadora.

4. Os Estados Partes do presente Pacto reconhecem os benefícios que derivam do fomento e do desenvolvimento da cooperação e das relações internacionais no domínio da ciência e da cultura.

PARTE IV

ARTIGO 16

1. Os Estados Partes do presente Pacto comprometem-se a apresentar, de acordo com as disposições da presente parte do Pacto, relatórios sobre as medidas que tenham adotado e sobre o progresso realizado com o objetivo de assegurar a observância dos direitos reconhecidos no Pacto.

2. a) Todos os relatórios deverão ser encaminhados ao Secretário-Geral da Organização das Nações Unidas, o qual enviará cópias dos mesmos ao Conselho Econômico e Social, para exame, de acordo com as disposições do presente Pacto.

b) O Secretário-Geral da Organização das Nações Unidas encaminhará também às agências especializadas cópias dos relatórios - ou de todas as partes pertinentes dos mesmos - enviados pelos Estados Partes do presente Pacto que sejam igualmente membros das referidas agências especializadas, na medida em que os relatórios, ou partes deles, guardem relação com questões que sejam da competência de tais agências, nos termos de seus respectivos instrumentos constitutivos.

ARTIGO 17

1. Os Estados Partes do presente Pacto apresentarão seus relatórios por etapas, segundo um programa a ser estabelecido pelo Conselho Econômico e Social no prazo de um ano a contar da data da entrada em vigor do presente Pacto, após consulta aos Estados Partes e às agências especializadas interessadas.

2. Os relatórios poderão indicar os fatores e as dificuldades que prejudiquem o pleno cumprimento das obrigações previstas no presente Pacto.

3. Caso as informações pertinentes já tenham sido encaminhadas à Organização das Nações Unidas ou a uma agência especializada por um Estado Parte, não será necessário reproduzir as referidas informações, sendo suficiente uma referência precisa às mesmas.

ARTIGO 18

Em virtude das responsabilidades que lhe são conferidas pela Carta das Nações Unidas no domínio dos direitos humanos e das liberdades fundamentais, o Conselho Econômico e Social poderá concluir acordos com as agências especializadas sobre a apresentação, por estas, de relatórios relativos aos progressos realizados quanto ao cumprimento das disposições do presente Pacto que correspondam ao seu campo de atividades. Os relatórios poderão incluir dados sobre as decisões e recomendações referentes ao cumprimento das disposições do presente Pacto adotadas pelos órgãos competentes das agências especializadas.

ARTIGO 19

O Conselho Econômico e Social poderá encaminhar à Comissão de Direitos Humanos, para fins de estudo e de recomendação de ordem geral, ou para informação, caso julgue apropriado, os relatórios concernentes aos direitos humanos que apresentarem os Estados nos termos dos artigos 16 e 17 e aqueles concernentes aos direitos humanos que apresentarem as agências especializadas nos termos do artigo 18.

ARTIGO 20

Os Estados Partes do presente Pacto e as agências especializadas interessadas poderão encaminhar ao Conselho Econômico e Social comentários sobre qualquer recomendação de ordem geral feita em virtude do artigo 19 ou sobre qualquer referência a uma recomendação de ordem geral que venha a constar de relatório da Comissão de Direitos Humanos ou de qualquer documento mencionado no referido relatório.

ARTIGO 21

O Conselho Econômico e Social poderá apresentar ocasionalmente à Assembléia-Geral relatórios que contenham recomendações de caráter geral bem como resumo das informações recebidas dos Estados Partes do presente Pacto e das agências especializadas sobre as medidas adotadas e o progresso realizado com a finalidade de assegurar a observância geral dos direitos reconhecidos no presente Pacto.

ARTIGO 22

O Conselho Econômico e Social poderá levar ao conhecimento de outros órgãos da Organização das Nações Unidas, de seus órgãos subsidiários e das agências especializadas interessadas, às quais incumba a

prestação de assistência técnica, quaisquer questões suscitadas nos relatórios mencionados nesta parte do presente Pacto que possam ajudar essas entidades a pronunciar-se, cada uma dentro de sua esfera de competência, sobre a conveniência de medidas internacionais que possam contribuir para a implementação efetiva e progressiva do presente Pacto.

ARTIGO 23

Os Estados Partes do presente Pacto concordam em que as medidas de ordem internacional destinadas a tornar efetivos os direitos reconhecidos no referido Pacto, incluem, sobretudo, a conclusão de convenções, a adoção de recomendações, a prestação de assistência técnica e a organização, em conjunto com os governos interessados, e no intuito de efetuar consultas e realizar estudos, de reuniões regionais e de reuniões técnicas.

ARTIGO 24

Nenhuma das disposições do presente Pacto poderá ser interpretada em detrimento das disposições da Carta das Nações Unidas ou das constituições das agências especializadas, as quais definem as responsabilidades respectivas dos diversos órgãos da Organização das Nações Unidas e agências especializadas relativamente às matérias tratadas no presente Pacto.

ARTIGO 25

Nenhuma das disposições do presente Pacto poderá ser interpretada em detrimento do direito inerente a todos os povos de desfrutar e utilizar plena e livremente suas riquezas e seus recursos naturais.

PARTE V

ARTIGO 26

1. O presente Pacto está aberto à assinatura de todos os Estados membros da Organização das Nações Unidas ou membros de qualquer de suas agências especializadas, de todo Estado Parte do Estatuto da Corte Internacional de Justiça, bem como de qualquer outro Estado convidado pela Assembléia-Geral das Nações Unidas a tornar-se Parte do presente Pacto.

2. O presente Pacto está sujeito à ratificação. Os instrumentos de ratificação serão depositados junto ao Secretário-Geral da Organização das Nações Unidas.

3. O presente Pacto está aberto à adesão de qualquer dos Estados mencionados no parágrafo 1 do presente artigo.

4. Far-se-á a adesão mediante depósito do instrumento de adesão junto ao Secretário-Geral da Organização das Nações Unidas.

5. O Secretário-Geral da Organização das Nações Unidas informará todos os Estados que hajam assinado o presente Pacto ou a ele aderido, do depósito de cada instrumento de ratificação ou de adesão.

ARTIGO 27

1. O presente Pacto entrará em vigor três meses após a data do depósito, junto ao Secretário-Geral da Organização das Nações Unidas, do trigésimo-quinto instrumento de ratificação ou de adesão.

2. Para os Estados que vierem a ratificar o presente Pacto ou a ele aderir após o depósito do trigésimo-quinto instrumento de ratificação ou de adesão, o presente Pacto entrará em vigor três meses após a data do depósito, pelo Estado em questão, de seu instrumento de ratificação ou de adesão.

ARTIGO 28

Aplicar-se-ão as disposições do presente Pacto, sem qualquer limitação ou exceção, a todas as unidades constitutivas dos Estados Federativos.

ARTIGO 29

1. Qualquer Estado Parte do presente Pacto poderá propor emendas e depositá-las junto ao Secretário-Geral da Organização das Nações Unidas. O Secretário-Geral comunicará todas as propostas de emenda aos Estados Partes do presente Pacto, pedindo-lhes que o notifiquem se desejam que se convoque uma conferência dos Estados Partes destinada a examinar as propostas e submetê-las à votação. Se pelo menos um terço dos Estados Partes se manifestar a favor da referida convocação, o Secretário-Geral convocará a conferência sob os auspícios da Organização das Nações Unidas. Qualquer emenda adotada pela maioria dos Estados Partes presentes e votantes na conferência será submetida à aprovação da Assembléia-Geral das Nações Unidas.

2. Tais emendas entrarão em vigor quando aprovadas pela Assembléia-Geral das Nações Unidas e aceitas, em conformidade com seus respectivos procedimentos constitucionais, por uma maioria de dois terços dos Estados Partes no presente Pacto.

3. Ao entrarem em vigor, tais emendas serão obrigatórias para os Estados Partes que as aceitaram, ao passo que os demais Estados Partes permanecem obrigados pelas disposições do presente Pacto e pelas emendas anteriores por eles aceitas.

ARTIGO 30

Independentemente das notificações previstas no parágrafo 5 do artigo 26, o Secretário-Geral da Organização das Nações Unidas comunicará a todos os Estados mencionados no parágrafo 1 do referido artigo:

a) as assinaturas, ratificações e adesões recebidas em conformidade com o artigo 26;

b) a data de entrada em vigor do Pacto, nos termos do artigo 27, e a data de entrada em vigor de quaisquer emendas, nos termos do artigo 29.

ARTIGO 31

1. O presente Pacto, cujos textos em chinês, espanhol, francês, inglês e russo são igualmente autênticos, será depositado nos arquivos da Organização das Nações Unidas.

2. O Secretário-Geral da Organização das Nações Unidas encaminhará cópias autenticadas do presente Pacto a todos os Estados mencionados no artigo 26.

Em fé do quê, os abaixo-assinados, devidamente autorizados por seus respectivos Governos, assinaram o presente Pacto, aberto à assinatura em Nova York, aos 19 dias do mês de dezembro do ano de mil novecentos e sessenta e seis.