

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MARIANA MONTENEGRO TERCEROS

**O hiato no financiamento da produção cultural no Brasil e perspectivas para o
setor**

São Paulo
2019

MARIANA MONTENEGRO TERCEROS

**O hiato no financiamento da produção cultural no Brasil e perspectivas para o
setor**

Trabalho de conclusão de curso de
graduação em Relações Públicas,
apresentado ao Departamento de
Relações Públicas, Propaganda e
Turismo.

Orientação: Profa. Dra. Mariângela Furlan
Haswani

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Terceros, Mariana Montenegro

O hiato no financiamento da produção cultural no Brasil e perspectivas para o setor / Mariana Montenegro Terceros ; orientador, Mariângela Haswani Furlan. -- São Paulo, 2019. 43 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso - Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo/Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. Produção cultural 2. financiamento cultural 3. gestão cultural 4. economia criativa I. Furlan, Mariângela Haswani II. Título.

CDD 21.ed. - 306

Nome: Terceros, Mariana Montenegro

Título: O hiato no financiamento da produção cultural no Brasil e perspectivas para o setor

Aprovado em: ____ / ____ / ____

Banca:

Nome: _____

Instituição: _____

Nome: _____

Instituição: _____

Nome: _____

Instituição: _____

À minha mãe Marcia, meu pai Carlos e meu irmão Hector terem acreditado em mim, me incentivado e terem feito tudo o que esteve ao alcance para tornar meus anos na universidade os melhores possíveis. Acrescento minha cunhada Gabriela nos agradecimentos à realização deste trabalho, pois os quatro contribuíram com conteúdo, paciência, perseverança e compreensão.

Às minhas amigas Juliana Rodrigues, Juliana Ribeiro ao amigo Caimã Lira por estarem comigo em muitos momentos difíceis desde o início dessa jornada. Eu não chegaria na metade sem vocês para me incentivar.

À minha orientadora, Mariângela Haswani, referência durante a faculdade, pelos conteúdos e bons papos na entrada do CRP.

Encerro meu primeiro ciclo em uma universidade pública feliz de ter feito uma boa caminhada, ter amadurecido e estar agora pronta para retornar à sociedade todos esses anos investidos. Por uma universidade pública, gratuita e de qualidade.

RESUMO

O trabalho busca entender quais características do financiamento da cultura criam um hiato na produção cultural no Brasil e apresenta vias alternativas para o meio cultural. A pesquisa foi realizada por meio de análise detalhada da Lei Rouanet, dos agentes do meio cultural, do papel do Estado e do mercado. Após a pesquisa, foi realizada a delimitação de um hiato na produção cultural. A partir desta delimitação, foram apresentadas duas perspectivas como vias alternativas para a produção cultural no Brasil: Gestão Cultural e Economia Criativa.

Palavras-chave: Produção cultural, financiamento cultural, gestão cultural, economia criativa.

ABSTRACT

The present study aimed to identify which characteristics of culture funding create a gap in cultural production in Brazil and presents alternative ways for the cultural environment. The research was conducted through detailed analysis of the Rouanet Law, cultural agents, the role of the state and the market. After the research, a gap was delimited in the cultural production. From this delimitation, two perspectives were presented as alternative ways for cultural production in Brazil: Cultural Management and Creative Economy.

Keywords: Cultural production, culture funding, cultural management, creative economy.

LISTA DE SIGLAS

MinC	Ministério da Cultura
PNAD	Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Ocupações dos trabalhadores da cultura, segundo PNAD	30
---	----

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Relação de cursos em Produção Cultural	32
---	----

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 CONCEITO DE CULTURA	12
2.1 Ação Cultural	14
3 POLÍTICAS CULTURAIS	17
3.1 O financiamento da cultura via leis de incentivo fiscal	19
3.2 A inversão de valores: o financiamento cultural antes da política pública.....	25
4 HIATO	29
5 PERSPECTIVAS PARA O SETOR.....	35
5.1 Gestão Cultural.....	37
5.2 Economia Criativa.....	40
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	43

1 INTRODUÇÃO

Diversos fatores são responsáveis por definirem a dinâmica de uma sociedade. Sob um ponto de vista antropológico, as formas como as pessoas se relacionam, se expressam ou se entendem são fatores importantes para entendermos essa dinâmica, que é orgânica e em constante evolução, está sempre se remodelando dentro dela mesma.

Desde seu princípio, a antropologia busca discutir e definir o conceito de cultura, por meio do estudo da forma como os homens se relacionam e definem valores, estigmas, relações, hierarquias e singularidades. A percepção desses fatores nas relações sociais se desenvolve nesse ramo de ciência e até hoje pode ser estudado e desvendado. Um dos motivos pelo qual a cultura é um campo tão fértil para estudos é justamente o fato de ela ser tão mutável e dinâmica. As relações sociais se renovam diariamente e se transformam a cada relação, igualmente a esses valores que os seres sociais carregam com eles e que compõem a sua cultura.

As definições do conceito de cultura são variáveis. Neste trabalho, iremos levantar alguns pontos em comum entre elas para então analisar alguns aspectos de como a cultura é tratada no Brasil. Mais precisamente, levantaremos questões sobre ação cultural, a construção de políticas públicas, a produção cultural e o financiamento desta produção. A partir de uma análise crítica do principal sistema de financiamento cultural no país, onde serão apresentados alguns pontos em que ele é falho ou não satisfatório, serão apresentadas algumas alternativas ao sistema vigente, que buscam solucionar alguns dos pontos levantados como dificuldades para a produção cultural na atualidade.

Tradicionalmente, o financiamento da área cultural no Brasil é realizado por meio de investimentos públicos. Com um papel importantíssimo na garantia do ciclo produtivo de cultura no país, o Estado sempre teve um perfil de principal financiador e viabilizador da produção cultural, por vezes até atuando com um papel de realizador ou de censura, como nos longos anos de Ditadura Militar. Foi justamente ao final deste período em que, como parte das medidas tomadas visando democratizar diversas áreas do governo e influenciado por uma forte onda mundial neoliberal dos anos 80, o governo realizou uma série de cortes de investimento,

principalmente os da área social, o que afetou diretamente a cultura, uma das mais atingidas pelos cortes. Sem o aporte do Estado, o setor cultural teve de se desdobrar para encontrar novas formas de financiamento, e é nesse contexto que, em 1986, surge a primeira lei de incentivo fiscal da área da cultura, conhecida como Lei Sarney. A lei propunha o abatimento de impostos por parte do governo para empresas que investirem capital em projetos culturais. Por diversos motivos, a lei acabou sendo extinta dois anos depois, mas a ideia de conseguir um financiamento com participação pública e privada no campo da cultural já havia sido plantada. Depois de algumas modificações, adequações e até realização de modelos adaptados para uso estadual, surgia em 1991 a Lei Rouanet, que só foi regulamentada em 1995, e desde então, esta é a maior fonte de financiamento de projetos culturais no Brasil.

Apesar de sua grande e incontestável importância, a dinâmica de incentivos fiscais no Brasil ainda sofre muitas críticas. Se analisarmos mais amplamente, há diversas dificuldades para realização dos projetos culturais, desde as pequenas mudanças que foram implementadas no início da Lei Rouanet (que acabariam por desvirtuá-la e perder seu objetivo inicial) até o dia a dia de produtores culturais que buscam por essas fontes de financiamento e se perdem dentre tantas burocracias que promovem uma grande dificuldade de participar do processo de seleção e, consequentemente, desigualdade na produção cultural. Diversos são os obstáculos que tornam a realização de projetos culturais mais do que um processo complicado, mas um hiato na busca por uma produção cultural justa e democrática no nosso país. Por meio deste trabalho, vamos analisar quais fatores foram importantes para a construção desse sistema de financiamento até chegar no estado em que ele se encontra agora, quais os impactos que esses fatores têm nos projetos e profissionais que buscam esse sistema para serem financiados, que impacto esse contexto acaba criando no campo da produção cultural e produtores culturais, indivíduos da sociedade civil envolvidos diretamente com esse sistema e, por fim, apresentar vias alternativas e novas perspectivas para o campo cultural no Brasil.

Esse é trabalho de pesquisa que se baseou na trajetória histórico e com fontes acadêmicas do financiamento cultural e foi fundamentado principalmente por meio de leitura e análise de bibliografia, sendo artigos, livros, dissertações de mestrado, leis federais e projetos de pesquisa. Como referência principal para

levantamento histórico e mapeamento das dificuldades e falhas do sistema de leis de incentivo vigentes no Brasil foi utilizado o livro “Cultura neoliberal: leis de incentivo como políticas públicas de cultura”, da autora Cristiane Garcia Olivieri, publicação realizada a partir de uma Dissertação de Mestrado. Com o conteúdo deste e de outros textos complementares, foi feita uma abordagem histórica e analítica sobre o sistema de financiamento e então elaborado um diagnóstico do hiato na produção cultural. A partir deste diagnóstico, foram apresentadas duas vias que possibilitariam uma transformação no setor cultural, apresentadas sob os conceitos de Gestão Cultural e Economia Criativa. Para Gestão Cultural, foi utilizado principalmente conteúdo das autoras Maria Helena Cunha e Luzia Ferreira – Lia, e em Economia Criativa, foram utilizados textos de Frederico Barbosa e João Domingues.

2 CONCEITO DE CULTURA

Ao longo da história, o conceito de cultura rodou pelas mais diversas ideias. Com o decorrer do tempo, esse conceito foi se modificando, mostrando assim o desenvolvimento das sociedades. Segundo Marilena Chauí (2008, p. 55), seu primeiro significado advém do verbo latino *colere*, que significava o cultivo, cuidado. No século XVIII, a palavra ressurge, mas como sinônimo de civilização, o que nas ideias iluministas era entendido como padrão ou critério para se medir o grau de civilização de uma sociedade por meio de um conjunto de práticas, entre elas, habilidades artísticas. Logo, esse conceito evoluiu para um sinônimo de progresso, e as sociedades que não desenvolviam sua cultura baseada nos elementos dos padrões europeus de sociedade, eram consideradas atrasadas, o que posteriormente justificou a colonização e o imperialismo. Com o desenvolvimento da filosofia alemã, a cultura passou a ser entendida como a diferença entre a natureza e a história, sendo que a história representa a capacidade humana de lidar com o ausente, ou seja, desenvolve-se uma ideia da ordem do tempo e da descoberta do possível, sendo o homem o agente histórico.

Atualmente, encontram-se diferentes definições do conceito de cultura. Não há consenso entre os pensadores e pesquisadores do tema, mas podemos levantar algumas semelhanças dentre as diferentes definições. A autora Suely Pinto no artigo “A cultura e as diferentes concepções apreendidas nas determinações históricas” (Pinto, 2007) analisa diversos autores que buscaram definir o conceito de cultura e identifica entre eles um aspecto em comum que é a existência do caráter objetivo e subjetivo da cultura. Isaura Botelho (Botelho, 2001) partilha da mesma ideia de uma divisão no campo da cultura e utiliza o termo “dimensão” para descrever cada uma dessas metades, relacionando o caráter objetivo com o termo “sociológico” e o caráter subjetivo com “antropológico”. A cultura seria então dividida entre a dimensão objetiva e a subjetiva.

No texto de Pinto, Marilena Chauí, baseada em conceitos de Marx, define que é por meio do trabalho que o homem supre suas necessidades e que, para produzir, é necessário que seja um ser social. Ao se relacionar em sociedade, ele constrói formas culturais de se expressar, ser e viver. A cultura objetiva seria a forma como o homem se traduz na história, como ele se vê e se expressa, e está ligada à

produção material desse registro histórico, pois seria nessa produção - o fazer artístico - que o homem encontraria sua razão de existir. Para José Joaquín Brunner, citado no artigo de Botelho (2001, p. 74), a dimensão objetiva se exprime em um conjunto organizacional de práticas de produção cultural, com demandas profissionais, institucionais, políticas e econômicas.

A outra dimensão da cultura seria a subjetiva, que é composta pelo campo simbólico da cultura, ou seja, pelos significados que as ações, relações, modo de sentir, valores, têm para as partes que se relacionam. É uma dimensão que paira no campo das ideias, mais ampla e menos palpável, e ligada ao sentimento do homem no mundo, onde o homem tem consciência sobre si mesmo e pode ressignificar sua existência.

Por mais que utilizemos duas dimensões (ou mais, em alguns casos) para definir a cultura, é importante que ela ainda é uma só, uma coisa única e complexa. A cultura na sua complexidade pende entre os dois lados, eles andam em conjunto, ainda que algumas situações estejam mais evidentemente ligadas a uma ou outra dimensão. Além disso, as dimensões não são opostas. A relação entre as duas dimensões não é dialógica, muito menos excludente. O fato de uma das dimensões estar em maior evidência não suprime a existência da outra, nem a desqualifica. Quando encontramos termos para separar as expressões culturais em campos opostos, como nas expressões “cultura erudita” e “cultura popular”, tendemos a criar uma relação de beneficiação de uma das dimensões e exclusão da outra, mas esse tipo de relação é errônea pois a cultura é bem mais complexa que isso.

Diante dessas características do conceito de cultura, podemos entendê-la como um conjunto de aspectos objetivos e subjetivos que trazem ao homem um significado de pertencimento no mundo, tanto pelo seu trabalho e relação com outros homens e natureza quanto pelos símbolos e significados que essas relações trazem a ele. Sendo assim, a cultura é algo mutável, que se transforma a cada relação e que transforma os agentes envolvidos nela, que pode ser criada, transformada, vivida, trabalhada. Além disso, a cultura pode ser expressa por meio de obras culturais. A criação e compreensão dessas obras culturais definem uma tarefa social e histórica do ser humano e, sob uma dimensão pessoal, a cultura para cada indivíduo é liberdade, o que traz um caráter de universalidade a este conceito.

São essas características que possibilitam ao homem encontrar seu sentido na vida e no mundo.

Como vimos, a evidência maior de uma ou outra dimensão pode ser variável conforme trabalhamos com cultura. Durante seu texto sobre cultura e democracia, por exemplo, Chauí ora se apoia em aspectos objetivos, ora em aspectos subjetivos para fundamentar sua relação com democracia. Entretanto, quando trabalhamos com um projeto governamental de cultura, é necessário definir quais desses muitos aspectos da cultura estão sendo considerados, quais seus significados e limites, o conceito de cultura em relação à sociedade, às políticas públicas, aos artistas. Esses parâmetros são importantes para delimitar o alcance das políticas culturais e também entender sua efetividade. Assim como Alberto Freire Nascimento explica:

Para o desenvolvimento de uma política cultural, a definição de cultura é algo fundamental que permeia desde o planejamento até a execução. Diferentes concepções de cultura darão origem a políticas culturais distintas. Extremos como cultura popular e erudita, certamente conduzirão os gestores de uma política cultural para diferentes campos de atuação, públicos envolvidos, manifestações e outros constituintes de uma política cultural eficaz. (2008, p. 1)

Portanto, por mais abrangente e até volúvel que seja esse conceito, é importante que as políticas culturais tenham suas fundações bem definidas e claras, para que o universo da cultura consiga se estabelecer, crescer e alcançar seu funcionamento pleno.

2.1 Ação Cultural

Qualquer que seja o nome dado ou o grau de relação entre a dimensão subjetiva e a dimensão objetiva que se defina como o conceito de cultura para base de um governo, as duas estarão sempre presentes. A definição de cultura deve ser o passo inicial do planejamento das políticas culturais e nesta definição está inclusa a relação e importância das duas dimensões e como as políticas buscarão abrangê-las. José Teixeira Coelho Netto em “Usos da cultura: políticas de ação cultural” (Coelho Netto, 1986) viaja por quatro países que trabalharam diferentes perspectivas sobre a cultura e, conseqüentemente, diferentes políticas culturais: México, Inglaterra, França e Cuba. No relato dessa experiência, fica bem evidente como as políticas culturais mudam drasticamente conforme as metas de cultura a

serem atingidas. Podemos, por exemplo, comparar duas experiências vivenciadas por Coelho. Na política cultural da França, o governo buscou alcançar um modelo de cultura que pudesse ser distribuído igualmente em qualquer canto do país, o que ocasionou em não incentivar a participação da sociedade na produção cultural, excluindo principalmente a produção local, e em replicar os modelos de produtos culturais do “centro” para distribuição em massa, tratando a cultura como um produto. Além disso, o conceito de cultura estava muito ligado à chamada “cultura erudita”, que abrange apenas algumas formas de expressão. Já nas práticas relatadas no México, o modelo de política cultural buscava alcançar também uma “cultura comum”, mas essa cultura seria a cultura do povo, ou seja, como a sociedade produzia sua própria cultura, se expressava e se firmava no mundo e na razão da sua existência. Com essa perspectiva de cultura, a produção do México era drasticamente diferente da francesa, indo contra uma produção massificada de cultura e permitindo que o controle da produção cultural estivesse nas mãos de quem de fato produz - nos grupos sociais - sem que seguissem regras ou modelos impostos. Era uma política que ia contra a ideia de “levar cultura”, ideia essa que pressupõe que os próprios grupos sociais não produzem cultura, e buscava formas de captar a expressão cultural desses grupos sociais e compartilhar essas expressões entre de diferentes povos dentro do México.

No exemplo francês, podemos ver uma valorização da dimensão objetiva da cultura, em que a especialização técnica e a chamada “cultura erudita” se apresentam como a parte “importante” da cultura, tornando a produção cultural algo difícil e distante. Uma das metas desse modelo ao ser implantado era de que essas práticas democratizassem a cultura, porém isso não aconteceu, pois por mais que se tenha uma maior divulgação e distribuição desses produtos culturais, não há nenhuma democratização no acesso à produção cultural nem na forma como as diferentes formas de expressão são tratadas, atrelando à expressão cultural uma espécie de “valor” e hierarquia. Um importante ponto que foi constatado posteriormente foi de que o simples contato com as expressões culturais não é suficiente para que a população se interesse e participe da cultura, é necessário um esforço no sentido de educar para a cultura.

Já no exemplo mexicano aconteceu exatamente o oposto, a produção esteve toda aberta e acessível à população para que assim cada grupo pudesse produzir

sua cultura, aliando trabalho e significado, técnica e expressão, ou seja, houve um maior equilíbrio entre as duas dimensões, entendendo a dimensão subjetiva também como cultura e buscando abrangê-la nas políticas culturais.

Para Teixeira Coelho, o exemplo mexicano está mais próximo do conceito de Ação Cultural. Segundo Francis Jeanson, autor citado por Coelho, “a ação cultural tem por finalidade fornecer às pessoas o máximo de meios para a invenção conjunta de seus próprios fins” (Coelho Netto, 1986), ou seja, a ação cultural está ligada a uma participação complexa na produção cultural, desde seu início até o fim, por mais que não haja de fato um final definido. Quando trabalhamos a ação cultural, estamos trabalhando com uma valorização das duas dimensões da cultura, pois utilizamos o trabalho e a expressão como forma de produção cultural, buscamos uma análise crítica sobre o fazer cultural, sobre a sociedade, a relação entre as pessoas, participamos da produção de bens culturais, sejam obras de arte, cursos, experiências, espetáculos, entre outros, e enfim apresentamos os resultados desse trabalho, o que não significa o fim da ação, pois a ação cultural é um processo com início claro e bem definido, mas que não tem em si uma definição de final. A ação cultural pressupõe que as políticas culturais viabilizem formas de a sociedade participar de todos esses processos da produção e realização cultural, inclusive para que a população que sinta vontade de produzir algo após ter tido contato com alguma forma de expressão cultural tenha acesso aos meios e às técnicas para conseguir se realizar sua necessidade de expressão, como por exemplo alguém que sinta vontade de reunir músicos de sua região após ter visto um show. A ação cultural é um processo iniciado por um agente que planejou seu início, mas que não busca planejar nem controlar seu fim.

A cultura tem essa característica de ser transformadora e ação cultural é justamente promover as ferramentas, meios, lugares, pessoas necessários para que essa transformação possa ser realizada e continuada. A ação cultural deve então ser compreendida na formação das políticas culturais para que estas consigam abarcar todas as ramificações da cultura.

3 POLÍTICAS CULTURAIS

O conceito de política cultural, assim como o de cultura, ainda está em construção. Em “Política cultural e financiamento do setor cultural”, Alberto Freire Nascimento discorre sobre como vários autores têm divergências e dificuldades para definir o conceito, considerando até a relação com um conceito-base não definido, o da cultura, como um dos motivos para essa dificuldade (Nascimento, 2008). Ele utiliza os autores Teixeira Coelho e Alexandre Barbalho para tratar da questão conceitual do termo. Abstraindo alguns pontos do primeiro autor considerados equívocos, e adicionando algumas ressalvas do segundo, Nascimento entende que Política Cultural pode ser definida como um conjunto de intervenções práticas e discursivas no campo da cultura a fim de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas, sendo a política cultural o pensamento da estratégia e a gestão cultural sua execução.

Celso Furtado, renomado economista brasileiro, tem uma percepção mais funcional sobre o tema. Em seu artigo “Que somos?” (Furtado, 2012), escrito a partir de pensamentos do autor após sua participação em uma conferência no I Encontro Nacional de Política Cultural, em 1984, o autor elabora sete teses sobre a cultura brasileira, e ao final de sua elaboração busca encontrar respostas para uma das indagações levantadas no Encontro: qual é a relação da cultura como sistema de valores com o processo de desenvolvimento da capacidade produtiva? Questionava-se se o desenvolvimento de novas técnicas não resultaria em uma uniformização (princípio que rege as leis de mercado) e consequente mutilação da identidade nacional. Em meio a esse questionamento, Furtado dá um passo para trás e se questiona “Que somos?”, porque afinal, antes de questionarmos sobre a mutilação da nossa identidade nacional, precisamos discerni-la. Para o autor, é a partir desta pergunta que devemos elaborar uma política cultural, pois por meio de políticas culturais buscamos preservar a identidade cultural. Então, o autor define política cultural como:

Política cultural, que outra coisa não é senão um estímulo organizado a formas de criatividade que enriquecem a vida dos membros da coletividade. [...] o objetivo central de uma política cultural deveria ser a liberação das forças criativas da sociedade. (2012, p. 41)

As políticas culturais têm o intuito de defender a liberdade de criar e ser criativo, sem se limitar a facilitar o consumo de bens culturais, pois seu acesso indiscriminado pode vir a mutilar a cultura.

A autora Cristiane Garcia Olivieri em sua publicação “Cultura neoliberal: leis de incentivo como política pública de cultura” (Olivieri, 2004) discorre sobre como as políticas culturais devem ser orientadas. Para ela, “a política cultural deve permitir o fomento e a viabilização de todas as manifestações humanas, deve ser feita, portanto, pela inclusão democrática”, e define a importância da inclusão democrática:

A democracia estabelece-se com a inclusão das diversas formas de expressão e com a criação e manutenção de acessos para que as diferenças e as divergências coexistam. Uma política cultural preocupada com a diversidade garante tratamento democrático aos cidadãos, bem como uma produção mais diversificada, criativa e original. (2004, p. 62)

Como dito antes, o conceito de cultura é aspecto base para a definição de políticas culturais, e ele deve abranger suas duas dimensões. Por mais que seja mais difícil realizar a dimensão subjetiva nas diretrizes de uma política cultural, é preciso buscar sua abrangência para alcançar uma política democrática, já que sem isso a política já seria limitada na sua essência. A política cultural deve ser concebida considerando a flexibilidade do conceito de cultura, abrangendo as diversas formas de manifestações, público e produções, e todas as divisões pertencentes ao processo da produção cultural (Olivieri, 2004). A produção cultural pode ser dividida em etapas, e diferentes autores podem ter entendimentos diversos sobre como essa divisão deve ser feita. Neste trabalho, utilizaremos Sarcovas (Sarcovas, 2005) como referência para divisão destas etapas, pois o autor utiliza uma especificação maior de cada etapa, entendendo a produção cultural como “processos de pesquisa, formação, criação, produção, distribuição, intercâmbio e preservação”. Associaremos também os termos de acesso à produção cultural como “acesso, fruição e expressão cultural”. Esse adendo se torna necessário para que, ao longo do trabalho, esteja claro quais conceitos estão sendo aludidos ao falarmos de acesso e participação na produção cultural.

Quando a autora se refere o processo de democratização da cultura, está se referindo à produção e não ao acesso. Isaura Botelho e Teixeira Coelho analisaram esse conceito de democratização aplicado na França e citado anteriormente. Coelho descreve como o projeto foi concebido e seus resultados, e Botelho descreve sobre

a experiência da França de aplicar pesquisas na área cultural, método antes rejeitado por profissionais da área pois alegavam que métodos quantitativos não seriam capazes de captar as nuances subjetivas da cultura. Apesar disso, foi por meio da aplicação das pesquisas que a premissa da democratização cultural foi posta em xeque, pois ficou perceptível que a ideia de “democratização da cultura” por meio da simples distribuição dela não era suficiente para transpor as barreiras do campo simbólico da cultura. As pesquisas então modificaram o paradigma e começou-se a falar em Democracia Cultural, que seria a proposta de fornecer meios para que os excluídos possam cultivar suas próprias necessidades e exigências, conceito que se aproxima do de Ação Cultural.

O personagem responsável para garantia de uma política pública democrática é o Estado. Pertence a ele o dever de tornar possível essa democracia cultural, ou seja, garantir o direito à cultura, e ele o faz por meio de políticas públicas. A partir das diretrizes das políticas públicas, são definidos quais serão os meios de financiamento possíveis para realização dos projetos culturais. No Brasil, a principal fonte de financiamento são as leis de incentivo fiscal, sendo a principal delas a Lei Rouanet, que será nosso foco nesse estudo.

3.1 O financiamento da cultura via leis de incentivo fiscal

A partir de uma definição de cultura, é possível definir políticas culturais, que são as diretrizes nas quais o governo se baseará para definir as vias de atuação. É com base nessas políticas culturais também que serão definidos meios de análise da efetividade dessas vias de atuação.

A cultura no Brasil sofre historicamente um descaso por meio dos seus governantes, sendo uma das suas maiores dificuldades o financiamento. Sobre os anos que precederam o período militar, há pouca informação acerca da gestão cultural no Brasil. O autor Miceli, citado por Olivieri (2004, p. 32), explica que a primeira vez que se definiram diretrizes para a cultura foi durante o governo Geisel, com o Plano Nacional de Cultura, em que era definida uma verba destinada à área. Entretanto, esse início não foi instituído a partir de bases sólidas de políticas culturais, então os recursos acabaram servindo mais como uma fonte de financiamento aos grupos que tinham interesse em conseguir dinheiro público do

que de fato vias para realização de uma política cultural para o país. Nas décadas de 70 e 80, o Estado assumiu um perfil conservador e investiu seu financiamento em conservação do patrimônio. Esse perfil de atuação permitiu ao Estado investir na área cultural sem muito conflito com os profissionais da classe, pois era um investimento justificável e necessário, porém apresentava uma postura paternalista e livrava o Estado da questão de financiar ou não os projetos de vanguarda.

Com o término da Ditadura Militar, o governo buscava formas de democratizar o aparelho do Estado como forma de romper com os padrões vigentes até então. Ao mesmo tempo, uma forte crise mundial impulsionava uma onda neoliberal fora e dentro do Brasil. A partir dessa década, os governos começaram a cortar financiamentos para as áreas sociais, atingindo fortemente a cultura, o que incentivou o setor cultural e ao Estado a procurar soluções alternativas.

Na segunda metade da década de 80, surgiu a primeira lei de incentivos fiscais. A Lei nº 7.505, de 02 de julho de 1986, popularmente conhecida como Lei Sarney, foi a primeira lei a promover a participação do mercado no financiamento da cultura por meio de renúncia fiscal de impostos. Foi a partir desta lei que surgiu a modalidade de investimento em cultura denominada “mecenato”, definido como “concessões de benefícios fiscais federais para as empresas que investissem em cultura” (2004, p. 71). A intenção desta modalidade era de disponibilizar mais verbas para custeio das produções culturais, permitindo que o mercado realizasse a escolha de quais atividades culturais a serem patrocinadas. Apesar de o termo “mecenato” se referir às práticas de financiamento da época renascentista, em que pessoas investiam dinheiro em artistas motivadas por gosto e prestígio político e social, a prática proposta na lei estava mais próxima de uma parceria, onde o Estado opta por renunciar uma parte do valor fiscal pago por uma pessoa física ou jurídica, enquanto esta injeta o restante do montante no projeto cultural e tem livre decisão em quais projetos quer investir.

Por mais que definisse e obrigasse ao produtor cultural beneficiado pelo financiamento que se prestasse contas da utilização dos investimentos, os dois primeiros anos da lei foram cercados de boatos de desvio de dinheiro e má utilização das verbas (foram considerados apenas boatos pois os projetos foram submetidos a auditorias, mas nunca houve provas de desvio). A Lei Sarney pecou em não definir as formas de investimento das verbas e prestação de contas, mas foi

uma primeira experiência que incentivou o mercado e o Estado a cogitar investimento em cultura via parceria público-privada. A partir desta experiência, incentivo fiscal passou a ser uma escolha recorrente entre governantes para investimento em cultura, mas ainda feito de forma pontual e sem diretrizes bem definidas.

Com a movimentação da classe cultural paulistana a favor do modelo de lei de incentivo, foi criada a lei de nº 10.932/90, conhecida por Lei Mendonça em referência ao vereador da época, que trazia o modelo para âmbito municipal. Logo após, foi criada a Lei Federal de Incentivos Fiscais nº 8.313/91, famosa Lei Rouanet, como uma versão melhorada das duas anteriores, e então o modelo se repetiu em diversos estados e municípios. A Lei Rouanet, regulamentada em 1995, tem propostas mais complexas na área de prestação de contas.

Na mesma época, em paralelo às leis de incentivo, há uma pressão por parte dos produtores audiovisuais brasileiros, que não conseguiam participar competitivamente do mercado audiovisual devido ao forte mercado estrangeiro e então o governo define uma concessão de 100% de abatimento de impostos para incentivo na área, conhecida como Lei do Audiovisual. A classe cultural da época, tendo como referência a Lei do Audiovisual e sua nova medida de concessão, faz pressão ao governo em busca de um novo funcionamento da Lei Rouanet, alegando concorrência desleal, e ao invés de haver uma diminuição do abatimento da Lei do Audiovisual, a Lei Rouanet que teve aumento de abatimento em algumas das atividades. Os grupos continuaram a fazer pressão e então várias modalidades culturais acabaram por ser incluídas na lista de atividades com grande abatimento de impostos, o que resultaria em um investimento unilateral do Estado, porém com domínio e decisão feitos totalmente pelo lado do mercado, corrompendo totalmente a proposta inicial da lei de incentivo ao financiamento privado e participação do mercado e sociedade na produção cultural.

Na sua formatação original, a Lei Rouanet previa uma parceria entre mercado e Estado e a aprovação dos projetos culturais a serem financiados estariam submetidos à CNIC - Comissão Nacional de Incentivos à Cultura. A comissão é composta por 7 representantes da sociedade civil, sendo 6 representantes de entidades associativas de setores culturais e artísticos e 1 representante do empresariado nacional, além do Ministro da Cultura como presidente da comissão,

os presidentes das entidades supervisionadas do Ministério da Cultura e o presidente da entidade nacional, que congrega Secretários de Cultura do Estado e do Distrito Federal. A comissão teria sido criada para trazer à Lei Rouanet um caráter democrático de participação da sociedade civil e garantia de bons fins aos investimentos públicos, porém após várias modificações na lei, a comissão acabou tendo sua atuação limitada a um papel consultivo e de propor medidas de aperfeiçoamento do Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), programa responsável pela concessão de incentivo fiscal pelo mecenato. Então, a aprovação dos projetos a serem investidos ficou sob as responsabilidades do Ministro da Cultura, o que tornou o processo de aprovação dos recursos mais ágil, mas perdeu no caráter democrático de participação da sociedade civil nas decisões e tornou o sistema mais vulnerável a possíveis divergências políticas e governos mais autoritários.

Desde a criação da Lei Rouanet, não foram tomadas medidas que promovessem grandes mudanças nas políticas culturais do país, com exceção do governo Lula. Lula assumiu a presidência em 2003 e nomeou como Ministro da Cultura o cantor e compositor conhecido no meio artístico, Gilberto Gil, cantor e compositor conhecido no meio artístico, que assumiu com a proposta de mudar a forma como cultura era tratada no país. Gil recuperou a dimensão antropológica da cultura na política, visando combater a dicotomia entre cultura erudita e cultura popular. Com essa nova fundamentação de cultura, ampliou e modificou a atuação do Ministério da Cultura e criou políticas culturais institucionalizadas, promovendo maior interação entre as esferas municipal, estadual e federal (Souza, 2016). Nesse período, surge o Programa Cultura Viva, visto por Bezerra e Barros (Souza, 2016) como uma das experiências mais bem sucedidas da história da política cultural brasileira por permitir que grupos que não participavam da “discussão cultural” passassem a ter acesso ao financiamento público, e assim, fortalecessem suas comunidades.

O Programa Cultura Viva¹ é uma evidência de como conceitos de cultura diferentes resultam em políticas culturais diferentes, pois ele é criado com base em conceitos de cidadania e inclusão social, protagonismo cultural e autonomia de grupos sociais. O Programa surge com a proposta de criar uma nova forma de

¹ CULTURA VIVA. Cultura Viva - Rede de incentivo e disseminação de iniciativas culturais. Disponível em: <http://culturaviva.gov.br/>. Acesso em: 25 de outubro de 2019.

atuação do MinC, que descentralize seus recursos e traga uma alternativa ao financiamento predominantemente realizado pela Lei Rouanet. Por meio de uma rede de Pontos de Cultura distribuídos pelas gestões estaduais e municipais, o Governo Federal propicia que grupos locais recorram ao financiamento público via editais, sem limitação quanto à área de atuação dos projetos. Esse financiamento era permitido apenas para projetos locais já existentes, pois a política pública buscava fomentar a cultura produzida em diferentes localidades, promovendo uma participação da sociedade e dando voz a grupos historicamente marginalizados por um conceito elitista, hegemônico e conservador de cultura, trazendo então uma diversidade cultural nas produções e autonomia para esses grupos sociais, o que fortalece suas comunidades. O financiamento dos projetos viria do Fundo Nacional de Cultura.

Durante os dois mandatos do Governo Lula e sob a gestão dos ministros Gilberto Gil e posteriormente Juca Ferreira, o projeto permaneceu ativo, mas após a vitória do Governo Dilma, a mudança de ministros e a presença de novas propostas acabaram por não dar sequência ao Programa como era até então, promovendo uma reformulação do programa, que passou a ser chamado Programa Nacional de Cultura Viva. Hoje, o mecanismo de incentivo fiscal permanece como predominante no custeio da cultura no Brasil, com sua lógica limitada e mantendo a situação de dependência da área cultural ao Estado e cofres públicos. Sarcovas (2005) analisa a gestão de Gilberto Gil como um esforço “para realizar mudanças que mantenham tudo como está”. O autor culpa a falta de um plano estratégico e de ação para que mudanças ocorram no plano estrutural dos processos. Segundo ele, os efeitos que Gilberto Gil desejava alcançar não seriam realizáveis sob o funcionamento de deduções fiscais. Para alcançá-los, seria necessário dar um passo para trás e analisar mudanças no modelo de financiamento, e não na atuação do modelo vigente, buscando soluções em modelos de financiamento público direto que funcionem no Brasil e no mundo, dentro e fora da área cultural. As mudanças propostas pelo ministro teriam limitações nelas mesmas e, por mais que o Programa tenha seguido e causado algum impacto no campo da cultura, ele acabou por tornar ainda mais burocráticos os procedimentos para participação no financiamento público. Para Sarcovas, Gil caiu na falácia de que seria possível sobrepujar a lógica de mercado por meio de supernormatizações do Estado.

Por reconhecimento da sua importância no cenário da produção cultural no Brasil, iremos focar as pesquisas desse trabalho na Lei Rouanet e na modalidade de mecenato.

Para um produtor cultural usufruir do dinheiro público via leis de incentivo, ele precisa passar por uma série de etapas, descritas em detalhes por Olivieri (Olivieri, 2004). O processo inicia-se com o envio de documentos acerca do projeto cultural a ser financiado. O projeto deve ter uma relação detalhada de custos e estar entre as categorias abrangidas pela lei e deve buscar um produto final, não são aceitos projetos de pesquisa e criação que não resultarem em um produto ou evento cultural material. Caso esteja dentro dos conformes legais, o projeto é enviado para as respectivas Secretarias, que então repassarão para análise técnica para averiguar se está no enquadramento da lei e se os dados apresentados pelo proponente (produtor cultural) estão bem fundamentados, para então os técnicos emitirem um parecer de aprovação ou rejeição do projeto. Toda essa avaliação é feita com base nos critérios da Lei e têm caráter de adequação orçamentária, sem caráter de mérito. Obtendo um parecer positivo, os projetos são encaminhados para a reunião mensal da CNIC, que tem apenas poder consultivo, e então publicados no Diário Oficial da União. A partir da publicação, o proponente deverá abrir conta bancária e realizar a busca por empresas que financiem o projeto e depois sua execução, respeitando rigorosamente a previsão de gastos apresentadas inicialmente e arquivando ao processo todos os comprovantes das transações. Ao final da realização do projeto, o proponente deve enviar a prestação de contas ao MinC. A prestação de contas deve ser feita seguindo os formulários disponibilizados pelo Ministério, os gastos devem ser cumpridos exatamente como descritos no projeto, sendo proibido o remanejamento de verba sem autorização prévia. Além disso, o proponente deve apresentar provas da realização do projeto e da apresentação da marca do Ministério². Caso haja alguma divergência quanto à aplicação da verba, o proponente deve devolvê-la para o FNC e, caso seja atestada má aplicação da verba, o proponente deverá devolvê-la com pagamento de multa. O valor máximo da

² Procedimentos descritos conforme Olivieri, 2004. Sabe-se que hoje teriam algumas diferenças na sua realização, principalmente depois da extinção do Ministério da Cultura e novas diretrizes para a Lei Rouanet, que passou a se chamar Lei de Incentivo à Cultura, mas essas mudanças não foram incluídas por serem recentes demais.

quantia que o governo aceitará renunciar é definido anualmente pelo Presidente da República.

3.2 A inversão de valores: o financiamento cultural antes da política pública

Logo em seus primeiros anos de vigência, é possível perceber uma fragilidade que é hoje um dos principais problemas das leis de incentivo fiscal na cultura: a sobreposição desta em relação às políticas culturais. Esse modelo de financiamento surgiu de forma desordenada e desconexa, sem a orientação de uma política cultural. As mudanças causadas pela onda neoliberal tiveram aspectos positivos e negativos. Por um lado, ela forçou que a classe cultural se mobilizasse para conseguir financiamento, criando novas relações com outros setores como mercado e sociedade civil, além de promover uma descentralização e organização da classe e o surgimento de várias associações na área. Essas associações atuaram tanto para promoção dos projetos de natureza artística e cultural quanto para manutenção de instituições como museus, teatros, etc, promovendo uma participação de uma parcela maior da sociedade e diversificação de atividades fora da tutela do Estado. Em contrapartida, foi necessário dar uma prioridade ao financiamento da produção, o que causou uma inversão de valores dentro da cultura, tornando o caráter financeiro mais importante do que a definição de políticas públicas, além de colocar a produção cultural submissa à lógica de mercado, o que vai contra o papel amplo e democratizador da cultura.

É importante salientar que a sobreposição da importância do financiamento da cultura sobre a política pública tem um papel histórico interno também. Após o fracasso da Lei Sarney, tanto o poder público se interessou em trabalhar com leis de incentivo fiscal, quanto o setor cultural aproveitou o abatimento de impostos como uma boa forma de ter acesso aos recursos públicos, mas sem discutí-los como orçamento e com o mínimo de burocracia do Estado. Além disso, o sistema seria uma garantia de investimento para a área cultural que, devido ao descaso histórico sofrido, temia que a produção nacional fosse fortemente prejudicada caso o modelo de financiamento fosse modificado. Muitos profissionais da área cultural acabaram defendendo (e ainda defendem) este sistema mesmo com o entendimento de suas

falhas e equívocos, já que não é confiável que se construam outras formas de financiamento que consigam contemplar um leque tão amplo de projetos culturais como é contemplado no modelo atual.

A forma equivocada de formatação da lei de incentivo fiscal no Brasil que se aplica como uma espécie política cultural ao invés de ser uma das vias de realização de uma política cultural maior acaba corrompendo a proposta inicial do projeto. Como consequência, esse sistema coloca sob a tutela do mercado praticamente toda a decisão da produção cultural no país, já que é por meio desse sistema que se produz a maior parte da cultura, sem que o mercado se comprometa com investimentos. Essa dinâmica é ruim pois causa uma relação de descontrole do Estado sob a produção cultural, ou seja, o Estado fica limitado a uma política cultural falha baseada em um financiamento custoso e nada compartilhado com outros agentes financiadores, e ainda perde sua capacidade de escolha na produção, o que não permite que ele garanta uma produção democrática. Isaura Botelho analisa essa situação usando a Lei do Audiovisual como exemplo:

A falta de uma política global para o setor faz com que a questão da produção se resolva no terreno aleatório das políticas de marketing das empresas “patrocinadoras” (com dinheiro totalmente público) que não atuam no setor, **desvinculando radicalmente a fonte pagadora do processo de produção** (grifo meu). (2001, p. 77)

Além disso, com o financiamento apoiado no mercado, há uma distribuição desigual de investimentos ao redor do território nacional. Pesquisas apontam que 80% dos projetos financiados pela lei estão concentrados na região Sudeste, onde muitas empresas estão sediadas e há um maior esclarecimento sobre o funcionamento e benefícios do uso do recurso³. Profissionais apontam dificuldades para conseguir financiamento fora do eixo Sul-Sudeste também por essas regiões concentrarem um desenvolvimento econômico, enquanto regiões periféricas e cidades menores não conseguem comportar as necessidades de desenvolvimento de toda a cadeia produtiva da cultura. Por meio de um gráfico construído por Mauro Campos e Rejane Ferreira no artigo “Política pública de cultura: investimento insuficiente” (FERREIRA e CAMPOS, 2012), os autores deixam evidente que os investimentos apoiados via mecenato estão concentrados não só na região Sudeste,

³ BASTOS, Márcio. Rouanet concentra 80% dos recursos no Sudeste; artistas querem mudança. Disponível em: <https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2017/06/27/rouanet-concentra-80-porcento-dos-recursos-no-sudeste-artistas-querem-mudanca-292069.php>. Acesso em: 02 de novembro de 2019.

mas mais especificamente nas capitais São Paulo e Rio de Janeiro. Durante os três anos analisados no gráfico, de 2009 a 2011, as cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro arrecadaram juntas, respectivamente, 64%, 59% e 66% dos recursos captados em todo o país, enquanto as cidades do interior dos estados de São Paulo e do Rio de Janeiro captaram apenas 5%, 6% e 5% nesses três anos. Os dados comprovam que essa concentração não é apenas no eixo Rio-São Paulo, mas nas capitais dos estados. Os autores afirmam ainda que “seja pelo reduzido número de grandes empresas ou pela baixa visibilidade dos mercados locais [...] [as falhas no incentivo público de financiamento à cultura] comprometem uma das fases mais complicadas e difíceis para o produtor cultural: captação dos recursos junto à iniciativa privada” (Ferreira & Campos, 2012).

Em sequência, podemos pontuar a referência que Olivieri faz a Ianni, na qual a autora explica o perigo dessa relação com o mercado e com a indústria cultural: segundo Ianni, as exigências da produção estabelecidas pelo mercado atropelam o processo da criação. O fazer artístico fica subjugado às regras das exigências do capital e ao objetivo de fazer lucro.

Sob uma lógica de mercado, outra questão que vem à tona são os critérios que são utilizados para definir quais projetos serão financiados. Como hoje os projetos culturais bebem todos da mesma fonte, acabam participando de uma competição desleal para conseguir financiamento, pois grandes produtoras, instituições públicas, produtores independentes, todos disputam pelas mesmas fontes. Esse processo fica ainda mais evidente em cidades menores, onde há menor especialização dos profissionais da área e menor interesse das empresas. Com isso, a produção cultural e a garantia de recursos acabam tendo seu valor medido pela capacidade do produtor cultural em captar recursos.

Botelho cita que, em alguns países, o mercado assumiu certa responsabilidade sobre o trabalho do mecenato e criou associações de empresários com o intuito de organizar a área, para as empresas continuem investindo nas suas imagens institucionais, porém elaborem uma espécie de política cultural própria, no mínimo a médio prazo. Outros autores, como Olivieri, são contra esse tipo de dinâmica pois entendem que a responsabilidade sobre as questões de políticas públicas está sob a responsabilidade do Estado, e pressupor que empresas, que trabalham na lógica de mercado, conseguirão suprir necessidades estatais vai

contra a própria dinâmica de seus perfis. Essas atitudes nada teriam de política cultural.

4 HIATO

Faremos aqui uma reunião de alguns fatos expostos até então que se apresentam como dificultadores da realização de projetos culturais e suas relações com as dificuldades encontradas pelos profissionais da área para a produção cultural. Alguns pontos podem soar repetitivos por já terem sido apresentados e explicados, mas a reunião do maior número de fatores se faz aqui necessária para que se justifique o próximo passo do trabalho, que será a apresentação de soluções alternativas.

Inicialmente, vamos levantar dados sobre o perfil de profissionais da área. Segundo o Panorama Setorial da Cultura Brasileira (Jordão, 2012), a maioria dos profissionais são homens, 57% contra 43% de mulheres, e têm acima de 31 anos (89%), sendo 65% acima dos 40 anos. A formação se destaca pelo alto grau de escolaridade. 77% dos profissionais têm formação superior, enquanto apenas 7,9% da população tem esse tipo de formação. Em contrapartida, apenas 17% têm formação específica (música, artes cênicas, artes plásticas, entre outros), com apenas 1% desse contingente sendo formado em produção cultural. Apesar disso, dos 83% de profissionais da área que têm formação não específica, 66% têm formação na área de humanas, totalizando mais de 50% dos produtores culturais brasileiros. Aproximadamente dois terços desse contingente com formação superior não fez cursos relacionados a conhecimentos de gestão, apesar de alguns estarem formados em cursos com conhecimentos criativos. O tempo médio de experiência do produtor cultural é de 14,5 anos de profissão e a maior parte não teve o planejamento de atuar na área cultural, mas por diversas razões iniciou atividades na área, sendo “começar a produzir por conta de oportunidades” (64%) e “ser artista e então tornar-se produtor” (47%) os maiores motivadores.

Fazendo uma análise do fator de escolaridade, não é de se surpreender que apenas 1% tenha formação superior em Produção Cultural, pois é uma área que ainda sofre com a escassez de cursos superiores. A Universidade Federal Fluminense (UFF) é pioneira na área, tendo inaugurado seu bacharelado em Produção Cultural em 1995, seguida pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), que inaugurou seu curso em 1996. Além dessas duas, outras quatro instituições oferecem cursos superiores na área. Na tabela abaixo, podemos ver a relação entre

as instituições, campi, cursos e outras informações pertinentes. A tabela foi elaborada por Gabriel Chati em seu artigo sobre a formação em gestão cultural no Brasil.

Tabela 1: Relação de cursos em Produção Cultural.

Legenda – CC: Conceito do Curso. Dados compilados pelo pesquisador Gabriel Chati.

Tabela 1 – Cursos Superiores ativos na área da Produção e Gestão Cultural						
Curso	Instituição – Câmpus	Habilitação	Duração (anos)	Temas abordados	Código E-MEC	CC
<u>Produção Cultural</u>	UFF Niterói/RJ	Bacharel em Produção Cultural	4	Teorias da arte e da cultura; Produção, Política, Gestão e Patrimônio Cultural	18609	4
<u>Produção Cultural</u>	UFF Rio das Ostras/RJ	Bacharel em Produção Cultural	4	Teorias da arte e da cultura; Produção, Política, Gestão e Patrimônio Cultural	82868	3
<u>Comunicação Social</u>	UFBA Salvador/BA	Bacharel em Comunicação Social – habilitação em Comunicação e Cultura	3,5	Teorias da comunicação; Política e Produção Cultural	35919	S/A
<u>Comunicação Social</u>	UNIPAMPA São Borja/RS	Bacharel em Comunicação Social – habilitação em Relações Públicas ênfase em Produção Cultural	4	Teorias da comunicação; Produção Cultural	1103696	4
<u>Produção e Política Cultural</u>	UNIPAMPA Jaguarão/RS	Bacharel em Produção e Política Cultural	4	Teorias da arte e da cultura; Produção, Política, Gestão e Patrimônio Cultural	5000920	4
<u>Produção Cultural</u>	IFRJ Nilópolis/RJ	Bacharel em Produção Cultural	4	Teorias da arte e da cultura; Produção, Política e Patrimônio Cultural	1178845	S/A
<u>Produção Cultural</u>	IFRN Natal/RN	Tecnólogo em Produção Cultural	3	Teorias da arte e da cultura; Produção, Política e Patrimônio Cultural	123308	5
<u>Interdisciplinar em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas</u>	UFRB Santo Amaro	Bacharel em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas	3	Teorias da arte e da cultura; Produção, Política e Gestão Cultural	Sem código	S/A

Apesar de, nas duas universidades citadas inicialmente, os cursos estarem completando mais de 20 anos de oferecimento, nas demais as turmas ainda são recentes. O Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ), campus Nilópolis, iniciou com a oferta de um curso tecnólogo (2003-2005), seguiu com um bacharelado (2006, extinto) e desde de 2012 conta com um bacharelado, vigente até hoje. O Instituto Federal do Rio Grande do Norte (IFRN) conta com um Curso de Tecnologia desde 2012. Nesse mesmo ano, foi aberta a primeira turma na Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA), campus Jaguarão,

com formação em Bacharelado em Produção e Política Cultural e, em 2011, a UNIPAMPA inaugurou o curso de Comunicação Social com habilitação em Relações Públicas e ênfase em Produção Cultural, no campus São Borja. Além desses, a Universidade Federal do Recôncavo da Bahia inaugurou recentemente um Bacharelado Interdisciplinar em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas que aborda temas da produção e gestão culturais.

É perceptível que a maioria dos cursos listados são recentes, estão formando suas primeiras turmas, o que pode ser relacionado com a falta de profissionalização específica dos produtores que já trabalham na área. Apesar disso, é perceptível também uma tendência de descentralização por haver cursos situados além dos grandes centros e capitais, como os campi em São Borja, Jaguarão e Santo Amaro. Essa descentralização é importante pois forma profissionais em ambientes fora dos grandes centros, profissionais esses que terão maior facilidade em pensar e elaborar soluções que fujam da dependência das leis de incentivo da forma como se modela hoje.

Outro dado importante que o Panorama Setorial da Cultura Brasileira aponta é a variabilidade da remuneração. Mesmo com escolaridade alta, 72% dos profissionais têm remuneração variável de acordo com os projetos realizados, e 63% dependem de outras atividades para garantia da renda, sendo que destes, 77% obtêm a maior parcela de sua renda por meio dessas outras atividades. A Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) também relata números alarmantes sobre as ocupações dos trabalhadores da cultura. Na tabela abaixo, podemos ver como se dá as relações empregatícias no campo. No caso dos produtores, a porcentagem de profissionais trabalhando por conta própria é de 76,90%. Podemos relacionar a alta porcentagem ao perfil do trabalho, mas ainda assim, o número é alarmante se considerarmos que esses trabalhadores estão sem a tutela legal da Carteira de Trabalho e sem a garantia de muitos direitos.

Quadro 1 – Ocupações de trabalhadores da cultura, segundo o PNAD

	ARTISTAS	POSIÇÃO NA OCUPAÇÃO ANO: 2014					TOTAL
		EMPREGADO COM CARTEIRA DE TRABALHO ASSINADA	FUNCIONÁRIO PÚBLICO ESTATUTÁRIO	OUTRO EMPREGADO SEM CARTEIRA DE TRABALHO ASSINADA	CONTA PRÓPRIA	EMPREGADOR	
Total	Produtores de espetáculo	3.769	649	2.141	23.011	445	29.925
	Coreógrafos e bailarinos	1.310	0	1.265	2.843	0	5.418
	Atores, diretores de espetáculos e afins	7.784	0	2.205	11.649	2.150	23.788
	Compositores, músicos e cantores	339	1.815	2.345	5.762	0	10.261
	Total	13.112	2.464	7.956	43.265	2.595	69.392

Fonte: baseado no PNAD - IBGE (2014).

Apesar disso, a existência de estruturas tradicionais de defesa dos direitos dos trabalhadores, como sindicatos ou associações, é datada antes mesmo do sindicalismo único da Constituição de 1937. Até os dias atuais, essas organizações conectam trabalhadores de diversas atuações no campo da cultura, oferecendo serviços e benefícios, como apoio jurídico, e atuando nas mediações entre patrões e empregados, num modelo sindical. Esta é uma presença importante, já que esses profissionais sofrem com a precarização do seu trabalho, seja no ambiente autônomo, seja dentro de estruturas empresariais. No ambiente corporativo, há uma tendência global de transferência dos salários para benefícios, o que deixa os pagamentos mais flexíveis e sujeitos a flutuações, enquanto no nível terciário, o emprego tende a ser cada vez mais reproduzido na forma de projetos. Esse terreno instável para o trabalhador da cultura tem reflexo em uma ideia errônea de que o valor do seu trabalho está no esforço e na versatilidade que esse profissional desenvolve dentre a solução de problemas, criando um perfil de “faz tudo” no campo cultural, com desenvolvimento prioritariamente operacional e aprendizado por

tentativa e erro, perpetuando e normalizando a baixa qualificação e desenvolvimento pouco estruturado do setor. (Domingues, 2017)

O funcionamento do sistema de financiamento baseado nas dinâmicas de mercado também é uma fragilidade para o setor. Essa relação cria uma tendência para que o produtor construa seus projetos já ambicionando alcançar as necessidades do setor de marketing das empresas. Isso, além de prejudicar a liberdade na produção artística, cria mais uma competência a ser aprendida pelo produtor, profissional que já é sobrecarregado no seu trabalho. Além disso, esse tipo de uso dos recursos públicos pode beneficiar a indústria cultural, que não é o principal público das leis de incentivo. Se um projeto cultural consegue, por iniciativa própria, angariar fundos direto no mercado, esse projeto não precisaria de leis de incentivo. Pior, projetos como esse criam uma concorrência desleal na disputa por financiamento, o que pode ser relacionado como um dos motivos para a baixa quantidade de projetos que obtém sucesso na captação. (OLIVIERI, 2004, p. 135)

Um estudo realizado pela Faculdade Getúlio Vargas (FGV) em 2018 mostra que os investimentos na cultura via renúncia fiscal renderam 59%, ou seja, cada R\$1 captado e executado gerou em média R\$1,59 para a economia local. Apesar disso, esse percentual captado e executado ainda é pequeno em relação ao contingente de projetos que são analisados e aprovados. Das 5.831 propostas aprovadas pelo Ministério em 2018, somente 1.489 tiveram sucesso na captação. Isso representa apenas 26% do total. É um número ainda baixo se considerarmos as inúmeras etapas envolvidas no processo de aprovação. Por mais que não tenhamos como afirmar quanto realmente custaram para o Estado esses 74% que não conseguiram captação, podemos afirmar que esse processo custa para a máquina pública. Ou seja, procurar soluções e investir em alternativas não é só um benefício para os produtores e para a classe artística, mas também um melhor aproveitamento do dinheiro ou até redução de custos públicos.

Diante deste levantamento histórico e análise do sistema de financiamento da cultura apresentados, é possível compreender uma série de fatores que complicam e limitam a atuação dos produtores culturais, causando um hiato na produção de cultura. O termo **hiato** foi aqui utilizado propositalmente com o intuito de pontuar que, por mais que esse sistema tenha uma grande importância e que possa ser considerado positivo para a produção da cultura, os empecilhos gerados ainda são

grandes e seu funcionamento mostra resultados não democráticos, sendo mais que uma burocracia ou uma dificuldade na produção, e sim um limitador.

A sobreposição do financiamento sobre uma política cultural, a ação do mercado sem limitadores, a abstenção do Estado como órgão regulador, a falta de formação específica na área, profissionais que têm de se desdobrar em muitas áreas de conhecimento, obtendo esse conhecimento por tentativa e erro, e um setor completamente dependente de leis de incentivo fiscal são os principais pontos que, juntos, nos mostram a urgente necessidade de mudanças.

5 PERSPECTIVAS PARA O SETOR

A urgência da mudança se fez visível com o levantamento do hiato na cultura, mas é importante pontuar que, principalmente pelo fator da dependência do setor nas leis de incentivo, essa mudança deva ser planejada e estruturada. Diversas frentes podem ser trabalhadas ao mesmo tempo para que os trabalhadores da cultura consigam se adaptar às alternativas que melhor lhes sustentam e para que essas mudanças não causem um hiato maior ainda. Se hoje a produção já sofre com a questão do financiamento, uma abstenção maior do Estado ou a simples extinção desses mecanismos pode gerar uma perda cultural enorme.

Mecanismos alternativos são muitos. Alguns autores já citados nesse trabalho levantaram algumas soluções. Num contexto de análise e crítica às decisões tomadas pelo ex-Ministro Gilberto Gil, Sarcovas (2005) defendeu que o processo de substituição dos incentivos fiscais fosse feito por meio de um planejamento estratégico de transição. Ele explica:

Para substituir as deduções fiscais por fundos de financiamento, sem pôr em risco ações culturais em curso, é necessário um planejamento estratégico de transição. Se tivesse intenção de trilhar esse caminho, o ministro da Cultura deveria, antes mesmo de sua posse, ter feito um acordo com a área econômica do governo de adiantamento de recursos para a constituição de fundos, na equivalência dos que hoje escoam pelo ralo dos incentivos fiscais. Isso não afetaria o orçamento público a médio prazo. Em seguida, priorizar a formulação das políticas públicas, transversais e por áreas, para permitir análises de mérito público dos projetos. Os fundos seriam implementados sem mudanças no sistema atual. À medida que fossem testados e ajustados, seus mecanismos substituiriam gradualmente as leis de incentivos fiscais, pela diminuição crescente de seus níveis de dedução, até que se tornassem, de fato, um mecanismo de estímulo ao patrocínio e ao investimento privado real.” (2005, p. 62)

Sob outra perspectiva, Isaura Botelho sugere que o Brasil invista na atração de investimentos via pessoa física. Segundo ela, devemos ter como referência o modelo americano, onde os valores dessa modalidade de investimento ultrapassam a soma do que é investido pelos poderes públicos e pelas empresas. O grande benefício desse tipo de investimento é o fator identificação entre o financiador e o financiado. A escolha do indivíduo é por aquilo que lhe é mais próximo, motivando o desenvolvimento local e optando por financiar justamente aqueles projetos que as grandes empresas raramente teriam interesse. Vale ressaltar que, também nesse contexto, é necessária uma articulação de política pública criteriosamente escolhida. (Botelho, 2001)

Uma mudança na própria Lei Rouanet também é bastante visada. Durante sua gestão no governo Dilma, o então ministro Juca Ferreira apresentou o Projeto de Lei nº 6722/2010 que instituía o Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura - Procultura, que seria uma revogação da atual lei de incentivo.

O Procultura estruturaria outras formas de financiamento, descentralizando os investimentos via mecenato. Hoje, existe o FNC, mas por falta de uma clareza quanto aos procedimentos, ele é pouco utilizado pelo mercado. Além disso, o Procultura incentivaria iniciativas que potencializassem a transversalidade na cultura, trabalhando junto com educação, esporte, saúde, economia solidária, meio ambiente, entre outros. A principal mudança do texto original em relação ao financiamento vigente seria um sistema de 16 critérios aos quais todos os projetos seriam avaliados. Cada critério presente renderia ao projeto um ponto, e quanto mais pontos acumulados, maior a porcentagem do desconto, enquadrando em faixas de isenção. Entre os critérios, está a gratuidade ou não do projeto, se o projeto tem função educativa, se promove a mobilização social, entre outros. Ao longo dos anos, uma série de mudanças foram feitas no projeto, o que acabou desmantelando algumas das soluções propostas, inclusive a diferenciação das faixas de isenção para projetos de perfis diferentes. Em 2015, o ex-ministro Juca Ferreira deu entrevista criticando a Lei Rouanet e reiterando a existência do Projeto de Lei, mas deixando claro que a proposta teria de ser revista, já que os deputados haviam alterado o percentual de renúncia fiscal para 100%, num sistema parecido com o atual⁴. O projeto hoje encontra-se em tramitação no Senado.

Além desta, outra iniciativa que marcou uma mudança na relação entre Estado e Cultura foi a criação da Secretaria de Economia Criativa (SEC), em 2014. A Secretaria firmava, em seu texto introdutório, juntamente mudar essa relação, pois trazia ao debate político e cultural um compromisso em liderar a formulação, implementação e monitoramento de políticas culturais. Há uma concepção de cultura que cumpriria funções culturais, econômicas e políticas, com a construção de um projeto de desenvolvimento baseado na cultura e, principalmente, na criatividade (Marchi, 2014). A criação da Secretaria tem como principal benefício a institucionalização e estruturação da Economia Criativa como setor que gera desenvolvimento na economia brasileira. Essa institucionalização é importante para

⁴ Disponível em: <https://fernandorodrigues.blogosfera.uol.com.br/2015/01/29/lei-rouanet-e-engodo-e-precisa-ser-alterada-diz-ministro-da-cultura/>. Acesso em: 08 de novembro de 2019.

que se estruturam leis, referenciais jurídicos, facilitações para que os profissionais que produzem nessa área, já desenvolvida e reconhecida em outras partes do mundo, consigam ser reconhecidos no meio econômico e consigam meios de seguir e crescer com seus projetos. Mas, assim como em diversos outros setores, a economia criativa foi refém da descontinuidade das políticas públicas brasileiras. Após apenas dois anos de sua criação, a Secretaria já foi modificada e desmantelada, o que prejudicou a continuidade de seus projetos. Com uma nova mudança de ministros, a secretaria voltou a ser chamada de SEC, nome que hoje leva (Idea Fixa, 2016).

A formação de novos profissionais é ponto importante nesse processo de transformação do setor. Há hoje uma demanda do setor por uma capacitação operacional, como mostra a grande procura por cursos oferecidos pelo governo e a existência de inúmeros cursos de curta duração, *workshops* e afins. Segundo o “Mapeamento dos Cursos de Gestão e Produção Cultural no Brasil: 1995-2015” (Alluci, Birche, & Jordão, 2016), produção de um levantamento dos cursos da área no Brasil realizada pelo Observatório Itaú Cultural, podemos confirmar a ideia de alta oferta de cursos operacionais na cultura, enquanto poucos se desenvolvem com uma finalidade de formar profissionais mais estratégicos para a área. Dos 131 cursos criados, 45% se enquadram na categoria de Produção, o que sugere uma perspectiva operacional da área. A segunda maior parcela é a de cursos de Gestão, que compreende os programas de formação para postos gerenciais e de negócios na cultura, mas essa compreende apenas 19,1% dos cursos oferecidos, menos da metade da primeira categoria.

5.1 Gestão Cultural

A formação do profissional de produção cultural hoje encontra-se fundamentada num caráter operacional, com foco no desenvolvimento das práticas de produção de bens culturais e captação de financiamento. Entretanto, como vimos anteriormente, a cadeia produtiva da cultura é composta por vários segmentos, e é necessário investimento em toda o processo para uma estruturação e desenvolvimento do segmento cultural, o que resulta em uma política não democrática.

Maria Helena Cunha defende a educação como um dos principais vetores capazes de impulsionar o desenvolvimento de uma política de cultura democrática. Para a autora, é por meio da educação que o indivíduo consegue desenvolver um domínio mínimo dos códigos culturais e assim ter discernimento do seu desejo de acesso e fruição de bens culturais. A política pública aparece então como a construção de vias que possibilitem o indivíduo, de forma consciente, buscar a cultura para realizar-se, e o gestor cultural aparece como o mediador responsável para que esses vários agentes envolvidos na cultura se relacionem e desenvolvam. Luzia A. Ferreira (Lia) explica essa relação:

É nessa intrincada trama que entra a figura do gestor cultural, cuja tarefa é a de promover a mediação entre os vários campos das artes, artistas e público, sendo este último visto não mais como um simples consumidor, mas aquele que, tendo sido educado para a cultura, adquiriu a capacidade de retirar de determinada atividade cultural algum benefício que, ao ser incorporado, possibilite uma transformação em sua vida. (2009, p. 63)

A partir do entendimento do gestor cultural como o mediador responsável pela aproximação da comunidade com as políticas públicas e agentes da cultura, Lia defende que a forma de pensar a política cultural seja atualizada também. Não faz sentido que a política ainda seja definida de “cima para baixo”, refletindo as regras impostas pelo mercado consumidor de bens culturais, que apenas dissemina uma cultura já modelada. A figura do gestor cultural permite que sejam elaboradas “políticas de cultura” ao invés de “políticas para cultura”, com participação da sociedade civil na modelação dessas políticas. Para tal, Lia reforça que é inevitável a educação cultural da sociedade, pois é o acesso aos bens culturais que se promoverá um verdadeiro avanço social.

Maria Helena Cunha (Cunha, 2011) também discorre sobre a necessidade de entendermos a formação da profissão do gestor cultural, pois estamos falando de uma profissão relativamente recente.

Para entendermos o perfil atual do gestor cultural, vamos analisar a sua construção ao longo de décadas. Cunha sugere uma análise separada com especial atenção às diferentes formas de entrada para esse campo profissional. Podemos dividir as entradas ao campo em duas formas: a primeira pauta-se pelo conhecimento adquirido no cotidiano do campo, a qual podemos considerar quase que por acaso, pois muitos desses conhecimentos foram aplicados conforme a

oportunidade do papel de gestor, quase que de forma inconsciente por quem o praticava pois não era realizado a título de uma profissão. A segunda já é uma escolha consciente da inserção de profissionais de gestão cultural, apresentando-se como escolha profissional. Para análise, vamos dividir o desenvolvimento do campo em três gerações.

A primeira geração pertence à década de 1980, período de retomada da democracia no Brasil e institucionalização do setor cultural. A carreira ainda não era identificada e bem definida, mas a experiência profissional baseada nos conhecimentos cotidianos foi fundamental para estruturar o processo de formação dos atuais gestores culturais. Os profissionais construíam seu próprio currículo por meio de cursos livres e do olhar crítico acerca das produções da época. Este é uma característica essencial do gestor cultural: a sensibilização do olhar para a cultura.

A segunda geração pertence à década de 90, em um momento de amadurecimento das instâncias públicas de cultura e do mercado artístico-cultural. Período em que se formulam as leis de incentivo que estudamos aqui. Nesse período, as duas formas se misturam, pois é possível ver a oferta de cursos de especialização, ao mesmo tempo que encontros de formação são realizados para discutir cultura sob o viés político e do mercado. Já é possível identificar características para traçar um perfil desses profissionais e um reconhecimento social da profissão.

A terceira geração, a partir de 1999, já se refere a um perfil de gestão cultural no mercado e uma estrutura organizacional mais definida e bem mais complexa. O mercado de trabalho exigia uma formação mais completa que pode ser vista nos profissionais de hoje, com um equilíbrio entre conhecimentos práticos e técnicos e uma visão sistemática da cultura. Uma profissão contemporânea complexa que se baseia tanto na procura individual de cursos de especialização quanto em uma formação acadêmica, formando um profissional capaz de dialogar com as diversas instâncias políticas e a sociedade e desenvolver formas inovadoras de gerenciar o campo da cultura.

Por meio desses pontos levantados conseguimos entender a diferença entre produtor e gestor cultural. Produtor reflete políticas culturais errôneas e não promove

mudança no sistema, se qualificando apenas para um trabalho operacional. Gestor trabalha com a transversalidade e promove uma conversa com os agentes envolvidos, buscando políticas democráticas e desenvolvimento por meio da cultura.

5.2 Economia Criativa

Várias são as abordagens conceituais acerca da Economia Criativa. Alguns autores partem sua fundamentação sob uma perspectiva econômica, outros sob uma perspectiva cultural, ou social, ou política. Dentro de uma mesma fundamentação-base, ainda há uma série de fatores dentre os quais os autores possam se estabelecer para traçar análises. Para fundamentação desta análise, foi utilizado principalmente produções com a participação de Frederico Barbosa, o qual utiliza as teorias de Richard Florida para fundamentar suas análises. Como esclarecido por Barbosa, Florida não analisa a emergência dessa nova organização econômica a partir dos setores produtivos, mas a partir de indicadores estatísticos concentrados no mercado de trabalho e pelo surgimento de novas classes, que ele nomeia de *classes criativas*. Essa foi considerada a melhor abordagem teórica para este trabalho pois, em busca de uma alternativa ao sistema atual de financiamento e produção cultural no Brasil, faria mais sentido apresentar soluções para a situação laboral do produtor cultural do que fundamentar o conceito sob uma lógica de indústria, capitalismo e mercado, agentes apontados anteriormente como dificultadores da produção cultural na forma como ela se apresenta agora.

A economia criativa traz para o trabalhador da cultura novas perspectivas, mas não é um conceito tão recente. O conceito surge de uma percepção das mudanças na estrutura econômica e social datada dos anos 60, mas ainda pouco definida. Nas décadas de 90 e seguintes, a economia criativa passa a ser tema de discussão e fazer parte da agenda de ações de diferentes governos. A partir de então, o meio acadêmico se debruça sobre o objeto para estudá-lo e buscar definições para o termo. Em um contexto de sociedade pós-industrial, há uma diminuição na centralidade do assalariamento como categoria objetiva de organização das relações sociais. Com essa diminuição, a sociedade aos poucos vai se transformando, criando novas perspectivas sobre as questões sociais, econômicas e políticas. Disto decorre também uma nova relação com o papel do

Estado como organizador social e econômico, e a sociedade passa a se reorganizar como sociedades do conhecimento, da pesquisa e das comunicações, gerando uma nova estruturação das classes sociais e de profissões.

Diante dessa reformulação, novas formas de escolarização e especialização são requeridas. Tecnologia, flexibilidade, criatividade e inovação são objetivos centrais para os novos profissionais, que trabalham sob um regime de busca constante de inovação, aumento da produtividade e desenvolvimento, mas também com uma necessidade de alta especialização. A esses profissionais, Richard Florida (2004) chama de classes criativas, e assinala seus desafios e sua ligação com sociedades mais tolerantes e potencializadoras da diversidade.

Importante ressaltar que a constituição de uma classe criativa não pode ser resumida às profissões que têm uma ligação direta com profissionais que trabalhem com arte nem à ascensão de um setor de serviços, pois não se limita a um rol de atividades. Ela se denomina criativa pelo fato de trabalhar com criatividade e com profissionais dedicados à inovação e busca de novas formas de exercerem suas profissões (Barbosa, Vieira, & Franco, 1990-).

No artigo, os autores delimitaram a atuação dos profissionais criativos e fizeram um levantamento dos dados do PNAD e IBGE para mapear e analisar sua composição e distribuição no território brasileiro. Dentre os fatores analisados, está o quesito da informalidade, condição de trabalho muito encontrada no meio da produção cultural e relacionada com a precarização do trabalho. No período de 2002 a 2015, foi apontado uma queda singela de 46,5% a 41,4% da informalidade entre os profissionais criativos, produtores culturais inclusos. O autor João Domingues aponta a informalidade e a precarização do trabalho como ameaças à organização dos trabalhadores, pois em um ambiente incerto, onde os profissionais não têm garantias de projetos, salários, nem dos direitos, a conexão e senso de cooperação entre eles diminui, gerando uma certa crise e dificultando a organização de coletivos. Além disso, esses profissionais estão mais sujeitos a sentimentos de frustração e insegurança, e, sem pertencimento de grupo e visão enviesada da situação, acreditam que a ascensão social dependerá da capacidade e envolvimento de cada um, sem tomar consciência dos filtros e dificultadores que o próprio processo do fazer cultural impõe.

Essa situação de desengajamento de agendas coletivas, entretanto, pode ter um paralelo graças à economia criativa. Domingues apresenta que a juventude da área cultural – e não só dela – está criando novas formas de mobilização e engajamento. Os “coletivos”, como se intitulam, são organizações formadas por indivíduos que se reconhecem como parecidos no interesse e espacialidade, e se organizam em uma dinâmica horizontal, com decisão descentralizada e com menos burocratismo (Domingues, 2017). Esses jovens vêm na cultura uma nova dinâmica de obtenção de renda, que foge ao tradicional emprego formal e possibilita a busca por um aperfeiçoamento do gerenciamento das atividades, conexão com outros coletivos, renovar o repertório da economia de suas proximidades e ações de economia com outros agentes produtivos locais, promovendo uma descentralização da economia como um todo.

Apesar da forma organizada, o efeito dessas economias alternativas pode ser negativo também, pois elas não encontram no Estado assistência e formas de viabilizar essas demandas particulares. Essa dificuldade no tratamento com o estatal pode resultar em desvalorização e precarização do trabalho, ao invés de trazer soluções. A existência desses coletivos traria a possibilidade de se libertar dos constrangimentos e limitações do trabalho formal, mas não há garantias que eles consigam suprir a segurança das relações tradicionais.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As formas hoje disponíveis para financiamento da cultura no Brasil possuem uma série de empecilhos, que causam grandes problemas aos profissionais da área cultural e à viabilização da cultura. As leis de incentivo fiscal são foco de um grande número de críticas, mas também é a maior responsável pela produção cultural no país. Quaisquer que sejam as propostas apresentadas como soluções, é necessária uma preocupação quanto à garantia dessa produção e da diversidade nela. É necessário também que se faça uma construção de políticas públicas de cultura, com propostas estruturadas de transição do modelo atual para um ou mais novos modelos de financiamento.

Podemos encontrar soluções reais para o campo cultural, como é o caso da Gestão Cultural e da Economia Criativa. Nenhuma das duas opções são soluções definitivas para o setor, pois se fossem, provavelmente já teriam sido incansavelmente implantadas. Entretanto, as duas apontam alternativas: a gestão cultural combate a dependência do setor na figura do produtor cultural, hoje sobrecarregado e com uma formação completamente voltada à operacionalização do trabalho; e a economia criativa como uma alternativa à dependência do Estado. Importante ressaltar também que elas não se esgotam em si, ou seja, podem ser implantadas mais de uma via alternativa, até que um novo sistema se consolide.

O profissional de Relações Públicas desenvolve habilidades de comunicação e de gestão muito úteis ao profissional da cultura. Desenvolve também uma capacidade de sensibilização quanto aos seus públicos de interesse, mas nem sempre capaz de estender à cultura, por este ser um campo complexo e com uma dinâmica própria. Por meio da pesquisa e aprendizado necessário para a realização deste trabalho, há um desenvolvimento do profissional em rumo a essa sensibilização. Não se pretende, entretanto, julgar o profissional de Relações Públicas completamente apto ao trabalho como gestor cultural, visto que foram aqui levantados muitos parâmetros para essa capacitação, mas desenvolver essa sensibilidade é caráter fundamental para que o profissional de comunicação esteja preparado para trabalhar com cultura, além das técnicas tradicionais de comunicação, resultando em um profissional muito mais qualificado.

REFERÊNCIAS

- Alluci, R., Birche, L., & Jordão, G. (2016). *Mapeamento dos cursos de gestão e reprodução cultural no BRasil: 1995-2015*. São Paulo: Itaú Cultural.
- Barbosa, F., Vieira, M., & Franco, B. (1990-). A economia criativa sob medida: conceitos e dinamismos das classes criativas. In: I. d. Aplicada, *Texto para discussão*. Rio de Janeiro: IPEA.
- Bastos, M. (27 de junho de 2017). *Rouanet concentra 80% dos recursos no Sudeste; artistas querem mudança*. Acesso em 02 de novembro de 2019, disponível em JCOOnline:
https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2017/06/27/rouanet-concentra-80_porcento-dos-recursos-no-sudeste-artistas-querem-mudanca-292069.php
- Botelho, I. (2001). Dimensões da cultura e políticas públicas. *São Paulo Perspec.* [online], 73-83.
- Chauí, M. (2008). Cultura e democracia. In: *Crítica y emancipación: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales*. Buenos Aires: CLACSO.
- Coelho Netto, J. T. (1986). *Usos da Cultura: políticas de ação cultural*. Paz e Terra.
- Cultura Viva - Rede de incentivo e disseminação de iniciativas culturais. (s.d.). Acesso em 25 de outubro de 2019, disponível em Cultura Viva - Rede de incentivo e disseminação de iniciativas culturais: <http://culturaviva.gov.br/>
- Cunha, M. H. (2011). Formação do profissional da cultura: desafios e perspectivas. *Políticas culturais em revista*, 95-105.

- Domingues, J. (2017). E se a economia da cultura debatesse com mais frequência o trabalho? Notas sobre a organização dos interesses laborais no campo cultural. In: E. Alves, A. Barbalho, & M. Vieira, *Os trabalhadores da cultura no BRasil: criação, práticas e reconhecimento*. Salvador: EDUFBA.
- Ferreira, L. A. (2009). Políticas públicas de cultura. In: L. Calabre, *Políticas culturais: reflexões e ações* (pp. 59-68). Rio de Janeiro: Itaú Cultural.
- Ferreira, R., & Campos, M. (2012). Política pública de cultura: investimento insuficiente. *Extraprensa (USP)*, 106-116.
- Furtado, C. (2012). *Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Idea Fixa. (2016). *Economia criativa não tem carreira meteórica*. Acesso em 05 de dezembro de 2019, disponível em Idea Fixa: <http://www.ideafixa.com/oldbutgold/economia-criativa-nao-tem-carreira-meteorica>
- Jordão, G. (2012). *Panorama Setorial da Cultura Brasileira 2011-2012*. São Paulo: Alluci & Associados Comunicações.
- Marchi, L. d. (2014). Análise do Plano da Secretaria da Economia Criativa e as transformações na relação entre Estado e cultura no Brasil. *Intercom, Rev. Bras. Ciênc. Comun. [online]*, 193-215.
- Nascimento, A. F. (2008). Política cultural e financiamento do setor cultural. IV- *ENECULT-Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, 14. Salvador: Anais do IV-ENECULT (CD-Rom).

Olivieri, C. G. (2004). *Cultura neoliberal: leis de incentivo como política pública de cultura*. São Paulo: Escrituras Editora.

Pinto, S. L. (2007). A cultura e as diferentes concepções apreendidas nas determinações históricas. *Revista de Educação do Campus Avançado de Jataí da Universidade Federal de Goiás*, 1-17.

Rodrigues, F. (29 de janeiro de 2015). *Lei Rouanet é “engodo” e precisa ser alterada, diz ministro da Cultura*. Acesso em 08 de novembro de 2019, disponível em UOL:
<https://fernandorodrigues.blogosfera.uol.com.br/2015/01/29/lei-rouanet-e-engodo-e-precisa-ser-alterada-diz-ministro-da-cultura/>

Sarcovas, Y. (2005). O incentivo fiscal no Brasil. *Teoria e Debate*, 58-62.

Souza, M. d. (2016). Gestão da produção cultural brasileira financiada, prioritariamente, por leis de incentivo fiscal: estudo das práticas e percepções de profissionais da área. Ribeirão Preto.