

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE CIÊNCIAS ECONÔMICAS  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS ECONÔMICAS**

**André Coutinho Augustin**

**A FARSA DAS LEIS DE INCENTIVO: O NEOLIBERALISMO E SEU IMPACTO NA  
POLÍTICA CULTURAL BRASILEIRA**

**Porto Alegre  
2010**

**ANDRÉ COUTINHO AUGUSTIN**

**A FARSA DAS LEIS DE INCENTIVO: O NEOLIBERALISMO E SEU IMPACTO NA  
POLÍTICA CULTURAL BRASILEIRA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Ciências Econômicas como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Ciências Econômicas.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Cezar Dutra Fonseca

**Porto Alegre  
2010**

*Privatizaram sua vida, seu trabalho, sua hora de amar e seu direito de pensar. É da empresa privada o seu passo em frente, seu pão e seu salário. E agora não contente querem privatizar o conhecimento, a sabedoria, o pensamento, que só à humanidade pertence.*

Bertold Brecht

*Se eu não puder dançar, não é a minha revolução!*

Emma Goldman

## RESUMO

A partir do final dos anos 1980, a política cultural brasileira passou por grandes transformações. O modelo construído pelos governos militares, com as decisões centralizadas no Estado, foi substituído pelas leis de renúncia fiscal, através das quais as empresas podem usar em patrocínios culturais o valor do imposto que seria pago ao governo. Este trabalho situará a mudança na política cultural dentro das mudanças ocorridas durante os chamados governos neoliberais. Serão analisadas as origens dessa política, assim como suas consequências culturais, econômicas e políticas.

**Palavras-chave:** Neoliberalismo. Política cultural. Brasil. Lei Rouanet.

## LISTA DE TABELAS E GRÁFICOS

<b>Tabela 1</b> - Taxa de lucro, participação dos lucros e produtividade do capital: EUA, Europa e Japão, década de 1970. ....	14
<b>Tabela 2</b> - Produtividade do trabalho e taxas de lucro, acumulação e desemprego (%): EUA e Europa, 1965 a 1984. ....	15
<b>Tabela 3</b> - Exemplo do impacto para a empresa patrocinadora pela Lei Rouanet....	44
<b>Tabela 4</b> - Empresas que mais investiram em cultura pela Lei Rouanet: 2009. ....	64
<b>Gráfico 1</b> - Taxas de juros reais de curto e longo prazo (%): EUA, 1960 a 2003. ....	17
<b>Gráfico 2</b> - Taxa de lucro das corporações não financeiras antes e depois do pagamento de juros(%): EUA, 1960 a 2003. ....	17
<b>Gráfico 3</b> - Taxa de lucros retidos e taxa de acumulação nas sociedades por ações não financeiras (%): EUA, 1952 a 2004. ....	18
<b>Gráfico 4</b> - Alíquotas do imposto de renda: EUA, 1925 a 1990. ....	19
<b>Gráfico 5</b> - Taxas globais de crescimento (%): 1961 a 2009. ....	21
<b>Gráfico 6</b> - Salários reais e produtividade: EUA, 1947 a 2004. ....	22
<b>Gráfico 7</b> - Parcela da renda nacional na posse de 0,1% da população (excluindo ganhos de capital): França, EUA e Reino Unido, 1916 a 2007. ....	22
<b>Gráfico 8</b> - Razão entre os fluxos totais de renda recebidos do resto do mundo e os lucros domésticos, depois de impostos (%): EUA, 1948 a 2005. ....	23
<b>Gráfico 9</b> - Fases e funções do processo de produção. ....	26
<b>Gráfico 10</b> - Orçamento do NEA (em % do PIB): 1966 a 2009. ....	31
<b>Gráfico 11</b> - Despesa liquidada da União, Educação e Cultura: 1985-1995. ....	41
<b>Gráfico 12</b> - Captação para mecenato e orçamento do FNC, 1996 a 2009. ....	42
<b>Gráfico 13</b> - Valores aprovados e captados, mecenato: 1996 a 2009. ....	43
<b>Gráfico 14</b> - Captação de recursos por área cultural: 1993 a 2009. ....	46
<b>Gráfico 15</b> - Captação de recursos via mecenato (1993 a 2009) e população por região. ....	49
<b>Gráfico 16</b> - Aporte real das empresas/total captado pela Lei Rouanet (em %), 1996-2009. ....	54
<b>Gráfico 17</b> - Maiores empresas e participação no total captado pela Lei Rouanet: 2009. ....	65
<b>Gráfico 18</b> - Recursos do orçamento de SP para a OSESP: 2002 a 2010. ....	68

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	7
<b>1. O NEOLIBERALISMO</b> .....	9
1.1 A tendência de queda da taxa de lucro e a crise dos anos 1970 .....	12
1.2 Neoliberalismo e restauração do poder de classe.....	15
1.3 Os resultados do neoliberalismo.....	21
<b>2. A PRIVATIZAÇÃO DA CULTURA</b> .....	25
2.1 Financiamento da cultura nos Estados Unidos e Inglaterra .....	28
2.1.1 As artes durante o governo Reagan .....	30
2.1.2 Thatcher e as artes .....	34
2.2 Histórico da política cultural brasileira .....	37
2.3 As leis de renúncia fiscal como política cultural no Brasil .....	40
2.3.1 Lei Rouanet .....	42
2.3.2 Lei do Audiovisual.....	46
<b>3. CONSIDERAÇÕES SOBRE A CULTURA NEOLIBERAL</b> .....	48
3.1 Cultura e hegemonia.....	55
3.2 Investimento em cultura e acumulação de capital .....	61
3.3 Terceirização através das Organizações Sociais: o caso da OSESP ....	66
<b>CONCLUSÃO</b> .....	72
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	75
<b>ANEXO A</b> – Taxas de lucro dos setores financeiro e não financeiro: França (1960 a 2001) e EUA (1952 a 2003).....	81
<b>ANEXO B</b> – Taxa de desemprego (%): Reino Unido, EUA e França, 1960 a 1992..	82
<b>ANEXO C</b> – Remuneração dos CEO's em relação aos salários médios: EUA, 1970 a 2000. ....	82
<b>ANEXO D</b> – Índice de Gini: Inglaterra e EUA, 1961 a 2001.....	83

## INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, intensificaram-se os debates sobre a política cultural brasileira. A realização da II Conferência Nacional de Cultura, a criação do Vale Cultura, a Proposta de Emenda Constitucional nº 150<sup>1</sup> e, principalmente, o projeto do Governo Federal de reforma da Lei Rouanet, trouxeram à tona antigas críticas ao modelo de financiamento da cultura construído a partir dos anos 1980. Esse debate veio acompanhado de uma maior produção teórica sobre o tema, incluindo pesquisas em diversas áreas do conhecimento. Nas Ciências Econômicas, multiplicaram-se estudos sobre Economia da Cultura, uma área inexistente há alguns anos.

No entanto, as publicações sobre a chamada Economia da Cultura, como Valiati e Florissi (2007) e Benhamou (2007), costumam seguir uma orientação ortodoxa e, como a maioria dos trabalhos neoclássicos, têm uma abordagem do tema que se detêm nas aparências, focando-se na “alocação de recursos”. Ou seja, estudam apenas os fenômenos, sem se preocupar com a essência. São poucos os autores, tanto economistas quanto de outras áreas, que situam as mudanças na política cultural dentro das grandes transformações do capitalismo das últimas décadas. É um erro, pois, como disse Marx:

As relações jurídicas, tal como formas de Estado, não podem ser compreendidas a partir de si mesmas, nem a partir do chamado desenvolvimento geral do espírito humano, mas, pelo contrário, elas se enraízam nas relações materiais da vida. (1982, p. 25).

Portanto, este trabalho começará com um capítulo sobre a crise do capitalismo regulado, a partir dos anos 1960 e o novo modelo de política econômica que começou a ganhar espaço nos governos de todo o mundo desde então: as chamadas políticas neoliberais. Tendo sido experimentado inicialmente nas ditaduras latino-americanas, em pouco tempo o neoliberalismo chegou aos países centrais, destacando-se os governos de Thatcher, na Inglaterra, e Reagan, nos Estados Unidos. Tal modelo pregava uma intervenção menor do Estado na economia, desenhando novas políticas fiscais, monetárias e cambiais. Também será feito um breve relato histórico do surgimento das teorias que sustentam as políticas neoliberais.

---

<sup>1</sup> A PEC 150, atualmente em discussão no Congresso, obriga a União a investir 2% do seu orçamento de cultura. Para os governos estaduais o percentual seria de 1,5% e, para as prefeituras, de 1%.

Mas o neoliberalismo não ficou restrito à política econômica e logo inspirou mudanças nas demais políticas públicas. No segundo capítulo, serão apresentadas as mudanças que Reagan e Thatcher realizaram nas políticas culturais. Para isso, será usado como base o estudo realizado pela historiadora da arte Chin-Tao Wu (2006), além das contribuições do sociólogo Paul DiMaggio (1983). Também será exposta a política cultural surgida no Brasil a partir do final dos anos 1980 e consolidada pelos governos Collor e Fernando Henrique, baseada nas leis de renúncia fiscal e inspirada nos modelos norte-americano e inglês.

Para finalizar, o terceiro capítulo analisará as consequências dessa política, fazendo o caminho de volta dos capítulos anteriores. Se antes foi considerado o impacto das mudanças econômicas na política cultural, agora será mostrado como a nova política age sobre a estrutura econômica da sociedade. Segundo Engels,

El desenvolvimiento político, jurídico, filosófico, religioso, literario, artístico, etc., se basa sobre el desarrollo económico. Pero estos elementos interactúan también sobre la base económica. No es que la situación económica sea la causa, y la única activa, mientras todo lo demás es pasivo. (2009, p. 54).

Além das consequências econômicas, também serão analisadas as implicações políticas e ideológicas da política cultural neoliberal, assim como as consequências no modo com que arte é produzida no Brasil.



## 1. O NEOLIBERALISMO

*“O liberalismo é uma ‘regulamentação’ de caráter estatal, induzido e mantido por vias legislativas e pela coação: é um ato de vontade consciente dos próprios objetivos e não a expressão espontânea, automática do fato econômico. Por isso, o liberalismo é um programa político destinado a mudar, quando triunfa, o pessoal dirigente de um Estado e o programa econômico do próprio Estado, ou seja, mudar a distribuição da renda nacional.”*

Antonio Gramsci

O termo neoliberalismo foi criado pelo sociólogo e economista alemão Alexander Rüstow, durante o *Colóquio Walter Lippmann*, que ocorreu em Paris em 1938. O encontro reuniu intelectuais liberais de diversos países, como Friedrich Hayek, Karl Popper, Ludwig von Mises, Milton Friedman, Raymond Aron e o próprio Lippmann, que buscavam respostas para a crescente influência das ideias socialistas e fascistas na Europa. No entanto, costuma-se colocar como data de origem do neoliberalismo o lançamento do livro *O Caminho da Servidão*, de Hayek, em 1944. Nesse livro, dedicado “aos socialistas de todos os partidos”, Hayek diz que todas as formas de coletivismo, incluindo o socialismo, o fascismo e a social-democracia<sup>2</sup>, levam à supressão da liberdade.

Um livro anterior, *Economics and Knowledge*, já havia marcado o início do que ficou conhecida como “a transformação de Hayek”. Tal transformação se deu após uma disputa teórica com Oskar Lange, no chamado “debate sobre o cálculo socialista” (PAULANI, 2005, p. 109). Hayek havia reeditado um artigo de outro economista austríaco, Ludwig von Mises, que negava a possibilidade do cálculo econômico racional em uma sociedade sem mercado nem propriedade privada. Haveria uma impossibilidade teórica de, no socialismo, se chegar aos mesmos níveis de eficiência do capitalismo. Lange, através de um sistema de equações simultâneas, demonstrou que era sim possível um sistema de planejamento central gerar resultados eficientes<sup>3</sup>. O argumento de Hayek mudou, passando a defender a ideia de que o cálculo econômico racional no socialismo podia até ser possível teoricamente, mas era inviável na realidade. Houve então uma nova resposta de Lange, mostrando como o cálculo seria realizado na prática.

---

<sup>2</sup> O alvo imediato de Hayek ao escrever o livro era o Partido Trabalhista inglês, que venceria as eleições gerais da Inglaterra em 1945 (ANDERSON, 1995, p. 9).

<sup>3</sup> Abba-Lerner chegou a resultados próximos de Lange no mesmo período.

A derrota no debate sobre o cálculo socialista, somada à conjuntura histórica contrária aos liberais e ao impacto das considerações de Popper sobre o apriorismo metodológico de Von Mises, levou Hayek a abandonar a ciência econômica. Segundo Paulani (2005, p. 113):

Não abandonando Hayek suas convicções liberais, não teve ele outra alternativa senão abandonar seu métier original, indicando com isso, indiretamente, que, se o objetivo era defender a sociedade organizada pelo mercado (objetivo claramente apontado pela teoria neoclássica), melhor seria procurar outros caminhos e não dar tanta importância à ciência econômica, já que as tentativas nessa direção levavam ao resultado oposto.

Hayek criticou o conceito de equilíbrio e o individualismo racionalista e reducionista dos neoclássicos. Se o conhecimento objetivo existe e os indivíduos são racionais e maximizadores, é possível encontrar *a priori* o ótimo social. Ao defender a volta ao individualismo de Adam Smith e David Hume, Hayek diz que “the rationalistic individualism always tends to develop into the opposite of individualism, namely, socialism or collectivism” (HAYEK, 1948, p. 4). Portanto,

em vez da insistência na tentativa de demonstrar a capacidade de o mercado atingir o equilíbrio ótimo, tratava-se agora de defendê-lo enquanto única instituição capaz de respeitar a primazia do indivíduo, entendido corretamente este último como particularidade inserida num contexto social cuja totalidade lhe escapa. Nesse sentido, qualquer intromissão do Estado torna-se pernicioso e, nessa medida, irracional, pois parte do princípio que resultados sociais promissores podem ser intencionalmente buscados, o que para ele é impossível. A defesa do *laissez-faire* torna-se, portanto, a peça-chave dessa versão do ‘século XX’ do liberalismo. (PAULANI, 2005, p. 124).

Três anos após escrever *O Caminho da Servidão*, Hayek criou a *Mont Pelerin Society*<sup>4</sup>, uma organização em defesa do liberalismo, juntamente com Milton Friedman<sup>5</sup>, Ludwig von Mises, Michael Polanyi<sup>6</sup>, Karl Popper e Lionel Robbins, entre outros. É importante que ressaltar que esse grupo reunia pensadores com divergências teóricas e metodológicas (Friedman, por exemplo, se alinhava à economia neoclássica, tão criticada por Hayek), mas que estavam juntos na luta política pelo neoliberalismo. A declaração de fundação da *Mont Pelerin Society* mostrava uma preocupação com o futuro dos “valores centrais da civilização ocidental”:

<sup>4</sup> O nome veio do *spa* suíço onde o grupo se reuniu pela primeira vez, em 1947.

<sup>5</sup> Em 1976, quando a ideologia neoliberal ganhava espaço, Friedman recebeu o “Prêmio Sveriges Riksbank de Ciências Econômicas em Memória de Alfred Nobel”, dois anos após Hayek ganhar o mesmo prêmio. Esse prêmio, no entanto, não é concedido pela Fundação Nobel, mas pelo Banco da Suécia.

<sup>6</sup> Não confundir com o irmão mais velho de Michael, Karl Polanyi, autor de “A Grande Transformação” e grande crítico do liberalismo.

The central values of civilization are in danger. Over large stretches of the Earth's surface the essential conditions of human dignity and freedom have already disappeared. In others they are under constant menace from the development of current tendencies of policy. The position of the individual and the voluntary group are progressively undermined by extensions of arbitrary power. Even that most precious possession of Western Man, freedom of thought and expression, is threatened by the spread of creeds which, claiming the privilege of tolerance when in the position of a minority, seek only to establish a position of power in which they can suppress and obliterate all views but their own. (MONT PELERYN SOCIETY, 1947).

Apesar de reunir nomes de peso de diversas áreas do conhecimento e de diferentes países, tal grupo manteve-se marginalizado por três décadas tanto da academia quanto das decisões políticas. Nas palavras do historiador Eric Hobsbawm:

Entre o início da década de 1940 e a de 1970 os mais prestigiosos e até então influentes defensores da completa liberdade econômica, como por exemplo, Friedrich von Hayek, viram-se e a seus semelhantes como profetas no deserto, advertindo em vão um capitalismo ocidental que não lhes dava ouvidos, de que estava trilhando a 'Estrada da Servidão'. (HOBSBAWM, 1995, p. 176).

As ideias neoliberais só começaram a ser postas em prática nos anos 1970. A primeira experiência foi em 1973 com a ditadura militar chilena. Após o golpe do general Pinochet, realizado com apoio do governo dos Estados Unidos, houve uma violenta repressão aos movimentos sociais<sup>7</sup> e os sindicatos foram postos na ilegalidade. Dessa forma, foi possível colocar em marcha as políticas elaboradas pelos "Chicago boys", economistas chilenos que haviam estudado com Milton Friedman na Universidade de Chicago<sup>8</sup>. Esses economistas, em parceria com o Fundo Monetário Internacional, abriram a economia chilena para o comércio internacional e privatizaram as empresas estatais, a previdência e os recursos naturais (com exceção do cobre, principal produto da economia chilena). Em 1976 foi a vez dos militares argentinos, liderados pelo general Videla, darem um golpe e instituírem políticas neoliberais. Quem comandou as mudanças foi o ministro da Economia, Martínez de Hoz<sup>9</sup>.

Depois dos experimentos latino-americanos, as políticas neoliberais chegariam aos países centrais com a eleição de Margaret Thatcher na Inglaterra, em 1979, e de Ronald Reagan nos Estados Unidos, em 1980. Mas para entender a

<sup>7</sup> Estima-se que mais de 3.000 chilenos desapareceram durante a ditadura de Pinochet.

<sup>8</sup> A formação desses economistas se deu através de um convênio entre a Pontifícia Universidade Católica do Chile e a Universidade de Chicago, dentro de um programa financiado pela Fundação Ford.

<sup>9</sup> Em 2007, Hoz disse em uma entrevista que "preparou o terreno" para que os governos posteriores (principalmente o de Menem) pudessem abrir a economia e privatizar as empresas estatais. A entrevista está disponível em: <<http://www.gacemail.com.ar/Detalle.asp?NotaID=9274>>. Acesso em: 20 out. 2010.

ascensão do neoliberalismo é preciso antes entender a crise dos anos 1970, que colocou o capitalismo regulado em crise.

### 1.1 A tendência de queda da taxa de lucro e a crise dos anos 1970

No terceiro livro d'O *Capital*, Marx aponta algumas tendências para o capitalismo, sendo a mais conhecida delas a lei da tendência decrescente da taxa de lucro. Definindo 'c' como o capital constante (máquinas, equipamentos e matérias-primas), 'v' como capital variável (valor da força de trabalho) e 'm' como a massa de mais-valia, temos que

$$\text{Taxa de lucro} = \frac{m}{v + c}$$

Marx (1946, p. 215), expõe intencionalmente a lei antes de tratar do desdobramento do lucro em diferentes categorias, para mostrar a independência da lei em relação à divisão entre as diversas categorias de lucro. Assim, o lucro “não é mais que um nome distinto para expressar a mais-valia”. O que diferencia a taxa de lucro da taxa de mais-valia (também chamada de grau de exploração do trabalho) é que a primeira é a relação entre a massa de mais-valia e o capital total (c + v), enquanto a segunda é a relação entre a massa de mais-valia e o capital variável. Com o progresso técnico, existe a tendência de aumento da composição orgânica do capital, ou seja, a relação entre capital constante e variável. É o capital variável que gera valor, portanto o aumento relativo do capital constante tende a diminuir a taxa de lucro. Se, na expressão da taxa de lucro, dividirmos o numerador e o denominador por 'v', chegamos a

$$\text{Taxa de lucro} = \frac{m/v}{(v + c)/v} = \frac{m/v}{1 + c/v} = \frac{\text{taxa de mais valia}}{1 + \text{composição orgânica do capital}}$$

Como há limites para o aumento do grau de exploração do trabalho, o crescimento da composição orgânica do capital gera uma queda da taxa de lucro. Essa lei não é, contudo, absoluta. Há fatores contrários a ela, como o aumento do grau de exploração do trabalho, redução dos salários, superpopulação relativa, comércio exterior e aumento do capital em ações (MARX, 1946, cap. XIV). Duménil

e Lévy (2004) usam uma versão modificada da lei. Ao invés de calcularem a taxa de lucro em relação ao capital total, calculam-na em relação ao capital fixo<sup>10</sup>:

$$\text{Taxa de lucro} = \frac{\text{Lucro}}{\text{Capital fixo}} = \frac{\text{Lucro}}{\text{Produto}} \times \frac{\text{Produto}}{\text{Capital fixo}}$$

$$\text{Taxa de lucro} = \text{Participação dos lucros no produto} \times \text{Produtividade do capital}^{11}$$

$$\text{Participação dos lucros no produto} = 1 - \frac{\text{Taxa de salário real}}{\text{Produtividade do trabalho}}$$

Com a crescente mecanização da produção, há uma tendência de diminuição da relação capital-produto. A única forma de manter os níveis da taxa de lucro é aumentando a participação dos lucros na renda, algo limitado, principalmente em um período em que a forte mobilização dos trabalhadores impedia a redução do salário real. Muitos economistas colocam o choque do petróleo, em 1973, como a causa da crise, mas quando se analisam os dados de taxa de lucro, participação do lucro no produto e produtividade do capital, percebe-se que mesmo antes de 1973 o capitalismo regulado já mostrava sinais de crise, causada pelas próprias contradições internas do sistema. O choque do petróleo apenas agravou a situação que já estava em andamento. Em 1973 a taxa de lucro nos Estados Unidos e Europa já havia caído um terço em relação aos anos anteriores, resultado da queda tanto da produtividade do capital como da participação dos lucros. Em 1979, ano da segunda crise do petróleo, a taxa de lucro era de aproximadamente metade dos valores registrados nos anos 1960. A lucratividade das manufaturas japonesas chegou a apenas 30% do valor de 1970. Essa queda dos lucros causou um declínio na acumulação de capital, gerando crise e desemprego.

<sup>10</sup> Como as únicas estatísticas encontradas para a taxa de lucro mostram a relação entre lucro e o estoque de capital fixo, será utilizada essa versão.

<sup>11</sup> A noção de produtividade do capital é apenas uma taxa que relaciona o capital fixo usado na produção com o produto, sem implicar que o capital fixo seja criador de valor.

**Tabela 1** - Taxa de lucro, participação dos lucros e produtividade do capital: EUA, Europa e Japão, década de 1970.

		ACC <sup>a</sup>	EUA	Europa	Japão
<b>Taxa de lucro</b>					
Business	Ano pico <sup>b</sup>	16,2	19,8	16,5	32,0
	1973	12,9	13,1	11,3	19,6
	1979	10,6	10,7	9,4	14,7
	1973/ano pico <sup>b</sup>	0,80	0,66	0,68	0,61
	1979/ano pico <sup>b</sup>	0,65	0,54	0,57	0,46
Manufacturing	Ano pico <sup>b</sup>	24,1	35,5	20,7	46,8
	1973	19,2	21,8	12,9	33,5
	1979	12,7	15,5	9,6	14,2
	1973/ano pico <sup>b</sup>	0,80	0,61	0,62	0,72
	1979/ano pico <sup>b</sup>	0,53	0,44	0,46	0,30
<b>Participação do lucro no produto</b>					
Business	Ano pico <sup>b</sup>	23,5	22,5	25,2	38,4
	1973	20,0	16,7	18,9	30,4
	1979	18,4	15,7	16,7	26,6
	1973/ano pico <sup>b</sup>	0,85	0,74	0,75	0,79
	1979/ano pico <sup>b</sup>	0,78	0,70	0,66	0,69
Manufacturing	Ano pico <sup>b</sup>	23,7	23,0	25	40,7
	1973	20,4	17,4	17,9	32,9
	1979	15,6	15,1	13,3	19,2
	1973/ano pico <sup>b</sup>	0,86	0,76	0,72	0,81
	1979/ano pico <sup>b</sup>	0,66	0,66	0,53	0,47
<b>Produto/capital</b>					
Business	Ano pico <sup>b</sup>	0,69	0,88	0,66	0,83
	1973	0,64	0,78	0,59	0,64
	1979	0,57	0,68	0,56	0,55
	1973/ano pico <sup>b</sup>	0,93	0,89	0,89	0,77
	1979/ano pico <sup>b</sup>	0,83	0,77	0,85	0,66
Manufacturing	Ano pico <sup>b</sup>	1,01	1,54	0,83	1,15
	1973	0,95	1,26	0,71	1,02
	1979	0,81	1,03	0,72	0,74
	1973/ano pico <sup>b</sup>	0,94	0,82	0,86	0,89
	1979/ano pico <sup>b</sup>	0,80	0,67	0,87	0,64

<sup>a</sup> Média dos sete maiores países da OCDE

<sup>b</sup> Último ano antes do início da queda da taxa de lucro: 1968 (ACC), 1966 (EUA), 1960 (Europa) e 1970 (Japão)

Fonte: Glyn et al (1991).

Enquanto a produtividade do capital caía, a produtividade do trabalho continuava aumentando, mas a taxas bem menores que nos anos anteriores, principalmente após o agravamento da crise, em 1973. O crescimento médio da produtividade do trabalho nos Estados Unidos, que entre 1965 e 1974 foi de 2,1%,

passou para 0,9% na década seguinte. O resultado foi lucros menores, queda na acumulação de capital e aumento do desemprego.

**Tabela 2** - Produtividade do trabalho e taxas de lucro, acumulação e desemprego (%): EUA e Europa, 1965 a 1984.

	Estados Unidos		Europa	
	1965-1974	1975-1984	1965-1974	1975-1984
Crescimento anual da produtividade do trabalho	2,1	0,9	4,8	2,9
Taxa de lucro	20,6	15,4	18,1	13,8
Taxa de acumulação	3,8	3,0	4,8	2,3
Taxa de desemprego	4,6	7,7	1,8	6,1

Fonte: Duménil e Lévy (2004).

Todos esses fatores, somados ao colapso do sistema monetário internacional, geraram uma situação inédita no capitalismo: estagnação econômica combinada com aumento da inflação. A crise de acumulação afetou a todos e comprometeu o compromisso social entre capital e trabalho, marca do período anterior. Alternativas de esquerda ganharam força em diversos países, como a Suécia, onde o Plano Rehn-Meidner previa um imposto de 20% sobre os lucros, que iria para fundos geridos pelos sindicatos. Os recursos desses fundos seriam reinvestidos nas empresas, com emissão de ações que seriam controladas pelos trabalhadores. Gradualmente a propriedade privada perderia força, dando espaço à propriedade coletiva (HARVEY, 2008, p. 40). Por outro lado, a classe dominante dos diversos países afetados pela crise, principalmente a fração dessa classe ligada às finanças, buscou retomar o poder perdido através das políticas neoliberais.

## 1.2 Neoliberalismo e restauração do poder de classe.

Existem duas interpretações para o neoliberalismo. Na primeira, ele é visto como “um projeto *utópico* de realizar um plano teórico de reorganização do capitalismo”. Na segunda, compartilhada por autores como Gérard Duménil e Dominique Lévy, é interpretado como “um projeto *político* de restabelecimento das condições de acumulação do capital e de restauração do poder das elites econômicas” (HARVEY, 2005, p. 27). Apesar de as políticas neoliberais não terem sido eficazes na revitalização da acumulação de capital, em relação à restauração

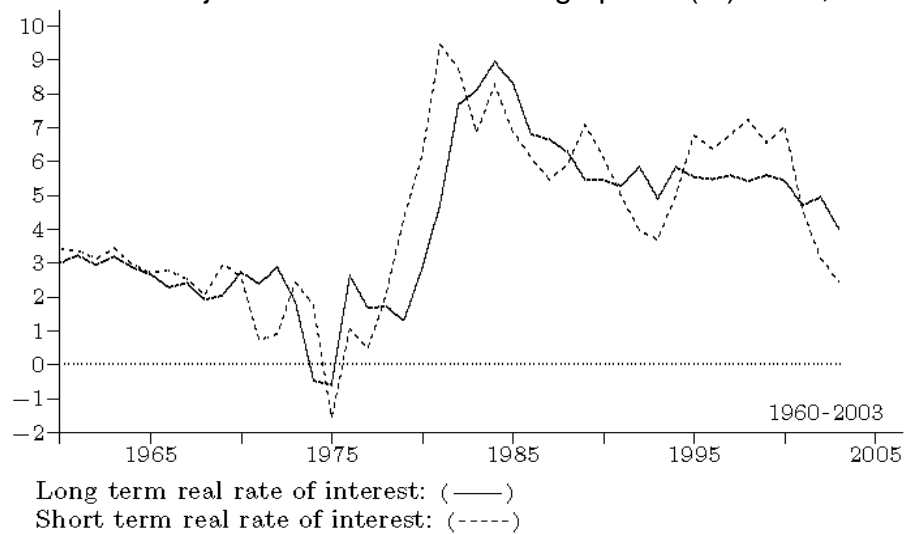
do poder econômico das elites elas foram um sucesso. O utopismo teórico neoliberal funcionou apenas como um “sistema de justificação e de legitimação do que quer que tenha sido necessário fazer para alcançar esse fim”. Mas quando os princípios neoliberais “conflitam com a necessidade de restaurar o poder da elite, esses princípios são abandonados ou distorcidos” (HARVEY, 2005, p. 28).

Colocando a culpa da crise no poder excessivo dos sindicatos, que haviam “corroído as bases da acumulação capitalista com suas pressões reivindicatórias sobre os salários e com sua pressão parasitária para que o Estado aumentasse cada vez mais os gastos sociais” (ANDERSON, 1995, p. 10), os neoliberais defendiam um estado que fosse forte no controle do dinheiro e no combate ao poder dos sindicatos, mas que estivesse pouco presente nas intervenções econômicas e gastos sociais. Era necessário garantir a estabilidade dos preços controlando o estoque de moeda, cortando gastos públicos (de preferência na área social) e aumentando a taxa de desemprego. Também defendiam reformas fiscais que “incentivassem os agentes econômicos”, ou seja, tornar os tributos regressivos.

A primeira experiência neoliberal nos países desenvolvidos foi com Margaret Thatcher, eleita primeira-ministra da Inglaterra em 1979. Em seus dois governos, a “Dama de Ferro” contraiu a emissão monetária, elevou as taxas de juros, baixou os impostos sobre os rendimentos mais altos, aboliu controles sobre os fluxos financeiros, aumentou o desemprego, impôs uma legislação anti-sindical, cortou gastos sociais e lançou um amplo programa de privatização, que passou por habitação pública, aço, eletricidade, petróleo, gás e água (ANDERSON, 1995, p.12).

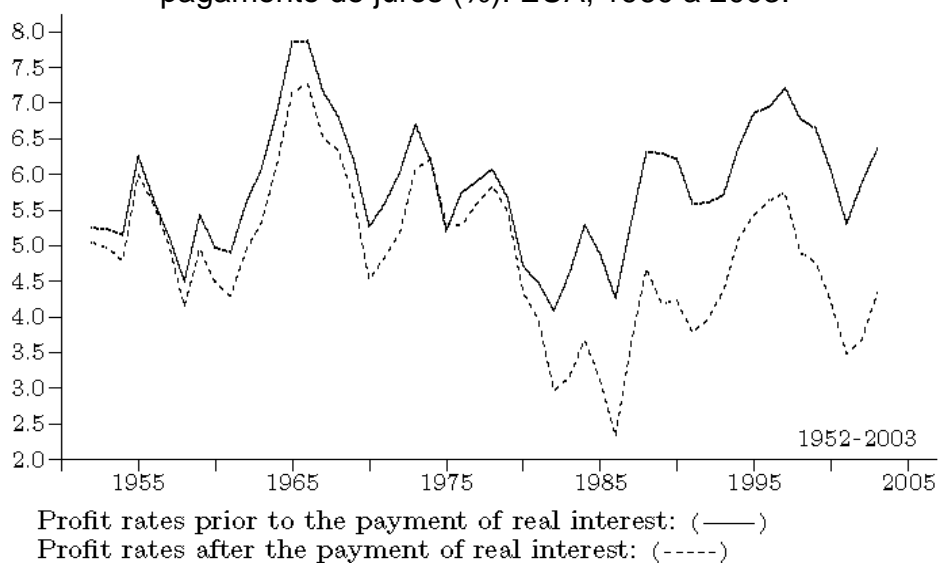
Nos Estados Unidos ocorreu algo parecido. Apesar de Ronald Reagan chegar à presidência apenas em 1981, a mudança já havia começado dois anos antes, quando Paul Volcker assumiu o *Federal Reserve* e adotou uma política monetarista. As ideias keynesianas foram abandonadas e a prioridade passou a ser o controle da inflação, mesmo que isso aumentasse significativamente o desemprego. As taxas de juros, que estavam abaixo da inflação, foram expressivamente aumentadas:



**Gráfico 1-** Taxas de juros reais de curto e longo prazo (%): EUA, 1960 a 2003.

Fonte: Duménil e Lévy (2005, p. 13).

Essa mudança na política monetária foi o principal elemento da retomada da hegemonia das finanças na economia norte-americana, entendendo finanças como “the complex of upper capitalist classes, whose property materializes in the holding of securities (stock shares, bonds, Treasury bills, etc.), and financial institutions (central banks, banks, funds, etc.)” (DUMÉNIL e LÉVY, 2004, p. 16). Apesar de não ter criado a crise, o choque da taxa de juros aprofundou seus efeitos, prejudicando as empresas não financeiras. Como a maioria dessas empresas é mais devedora do que credora, perde com o aumento dos juros. Podemos perceber isso pelo efeito do pagamento de juros no lucro das empresas:

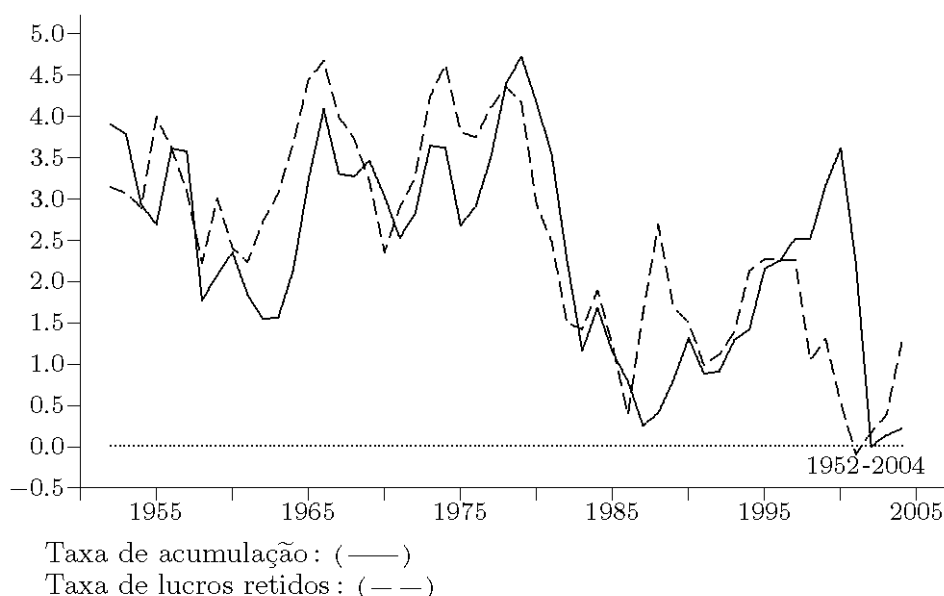
**Gráfico 2 -** Taxa de lucro das corporações não financeiras antes e depois do pagamento de juros (%): EUA, 1960 a 2003.

Fonte: Duménil e Lévy (2005, p. 11).

Após o choque dos juros, os lucros do setor financeiro logo ultrapassaram os lucros dos setores produtivos, mantendo-se em patamares altos por muitos anos (ver Anexo A). Além disso, uma parcela menor do lucro passou a ser retida pelas empresas. Era preciso aumentar a remuneração dos acionistas, para competir com as altas taxas de juros.

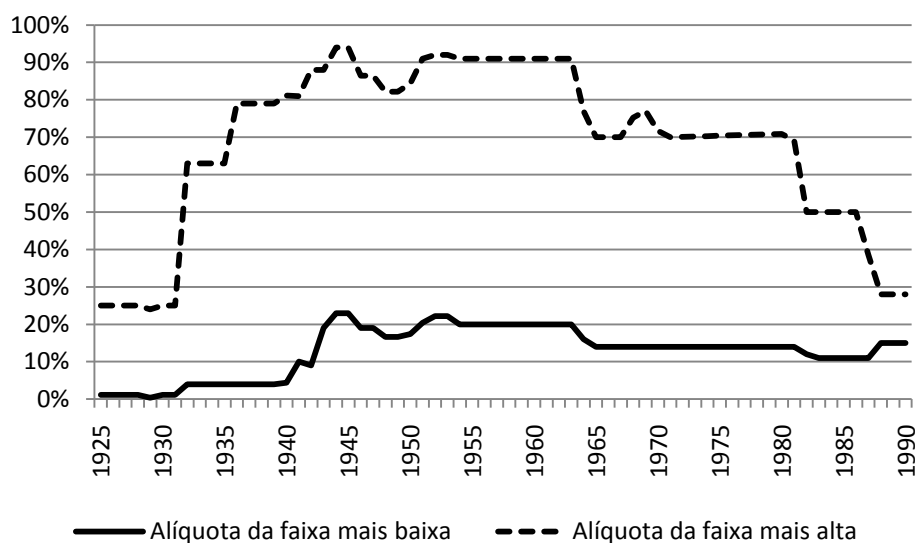
Os economistas ortodoxos dizem que o setor financeiro é benéfico para o crescimento, pois, como o nome diz, as finanças “financiam a economia”. Na prática não é bem assim que as coisas funcionam: “no que diz respeito ao financiamento do setor não financeiro, a finança desempenha um papel meramente parasitário” (DUMÉNIL e LÉVY, 2007, p. 9). Os recursos das empresas acabam sendo desviados do investimento produtivo para o investimento financeiro. Com isso, a taxa de lucros retidos pelas empresas cai, inibindo a acumulação de capital.

**Gráfico 3** - Taxa de lucros retidos e taxa de acumulação nas sociedades por ações não financeiras (%): EUA, 1952 a 2004.



Fonte: Duménil e Lévy (2007, p. 8), com dados do Bureau of Economic Analysis, National Income and Product Account.

Na área fiscal, Reagan realizou reformas para beneficiar os contribuintes de alto nível de renda. A alíquota máxima do imposto de renda, que era de aproximadamente 70%, baixou para menos de 30%. A justificativa, baseada na *supply-side economics*, era de que a progressividade dos impostos não incentivava os agentes econômicos a investir e aumentar seu patrimônio.

**Gráfico 4 - Alíquotas do imposto de renda: EUA, 1925 a 1990.**

Fonte: Internal Revenue Service, Statistics of Income Bulletin, Historical Tables<sup>12</sup>.

Aos poucos o neoliberalismo foi se espalhando pela Europa. Primeiro nos países do norte do continente, governados por partidos de direita. Embora o desmonte do Estado de bem-estar social não tenha sido tão grande quanto na Inglaterra, os países da Europa continental também realizaram reformas fiscais, cortaram gastos sociais e enfrentaram os sindicatos. Em seguida as políticas neoliberais avançaram ao sul do continente, atingindo inclusive governos ditos de esquerda. Em 1983 o socialista francês François Mitterrand abandonou seu programa e se aproximou da ortodoxia econômica, com prioridade para “a estabilidade monetária, a contenção do orçamento, concessões fiscais aos detentores de capital e abandono do pleno emprego” (ANDERSON, 1995, p. 13). Na Espanha, o presidente Felipe González, do *Partido Socialista Obrero Español*, implantou uma política monetarista que levou o país a atingir uma taxa de desemprego de 20% da população economicamente ativa. Na Austrália e na Nova Zelândia os governos trabalhistas foram além dos partidos conservadores locais, com programas neoliberais mais extremos que o de Thatcher.

A América Latina, que havia sido berço das experiências neoliberais durante as ditaduras militares, seguiu adiante com o mesmo modelo depois dos processos de democratização. Entre os governos da região que adotaram políticas neoliberais podem ser citados o de Carlos Menem (Argentina), Gonzalo Sánchez de Lozada

<sup>12</sup> Tabelas atualizadas disponíveis em <<http://www.irs.gov/taxstats/article/0,,id=115033,00.html>>. Acesso em: 24 out. 2010.

(Bolívia), Fernando Collor de Mello e Fernando Henrique Cardoso (Brasil), Oscar Arias (Costa Rica), César Gaviria (Colômbia), Miguel de la Madrid, Carlos Salinas de Gortari, Ernesto Zedillo e Vicente Fox Quesada (México), Juan Carlos Wasmosy (Paraguai), Alberto Fujimori (Peru) e Carlos Andrés Pérez (Venezuela). Esses governos foram influenciados pelo Consenso de Washington, um conjunto de políticas recomendadas para “desenvolver” a economia da América Latina, sistematizadas por John Williamson (1994) e que podem ser sintetizadas em dez itens:

- a) Disciplina fiscal
- b) Reorientação dos gastos públicos
- c) Reforma tributária
- d) Liberalização financeira
- e) Taxas de câmbio unificadas e competitivas
- f) Abertura comercial
- g) Eliminação de restrições ao investimento estrangeiro direto
- h) Privatização das estatais
- i) Desregulamentação
- j) Direito à propriedade intelectual

O neoliberalismo havia se tornado hegemônico tanto nos países desenvolvidos quanto nos subdesenvolvidos, ainda mais depois do fim do socialismo real no leste europeu. Segundo Thatcher não havia outra alternativa<sup>13</sup> para os países, apenas as políticas neoliberais. Não era uma questão de escolha, mas de entender a realidade. A suposta “demonstração histórica da superioridade do mercado” dava voz ao pensamento único. Para Paulani (2005, p. 126),

o neoliberalismo acaba por exigir uma profissão de fé nas virtudes do capitalismo e da livre concorrência, não mais por uma questão de opção ideológica, em obediência a uma dada visão de mundo, mas por uma questão de respeito às coisas ‘tais como elas são’. Não se trata mais, portanto, da ideologia como falsa consciência que marcou a natureza do liberalismo enquanto verdadeira doutrina social em sua primeira fase. [...] O que percebemos agora é o tom característico do sermão religioso, do discurso dogmático que exige rendição incondicional.

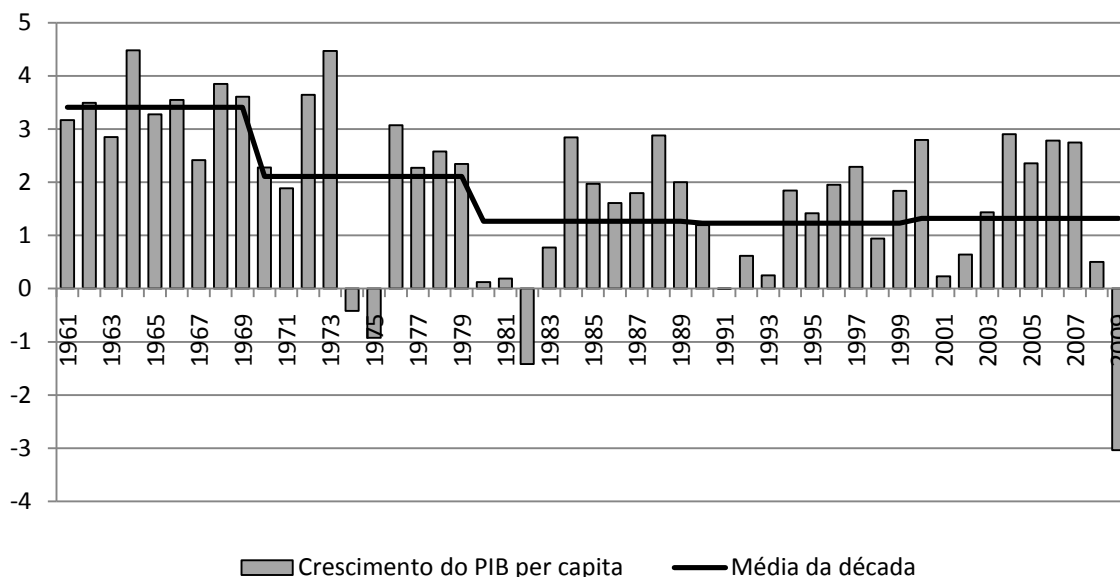
---

<sup>13</sup> Um dos slogans do governo Thatcher era “There is no alternative”.

### 1.3 Os resultados do neoliberalismo

Economicamente, o neoliberalismo fracassou (ANDERSON, 1995, p. 23). As derrubar a taxa de acumulação de capital, fez que com as taxas de crescimento fossem muito menores que nas décadas anteriores. Ao contrário do que previam seus defensores, as políticas de liberalização não geraram o aumento da produção, fruto da “melhor alocação de recursos”. Além disso, a liberalização e a financeirização da economia aumentaram a instabilidade, causando diversas crises ao longo dos anos 1980 e 1990. A taxa média de crescimento do PIB mundial, que na década de 1960 estava acima de 3%, se aproximou de 1% no período neoliberal.

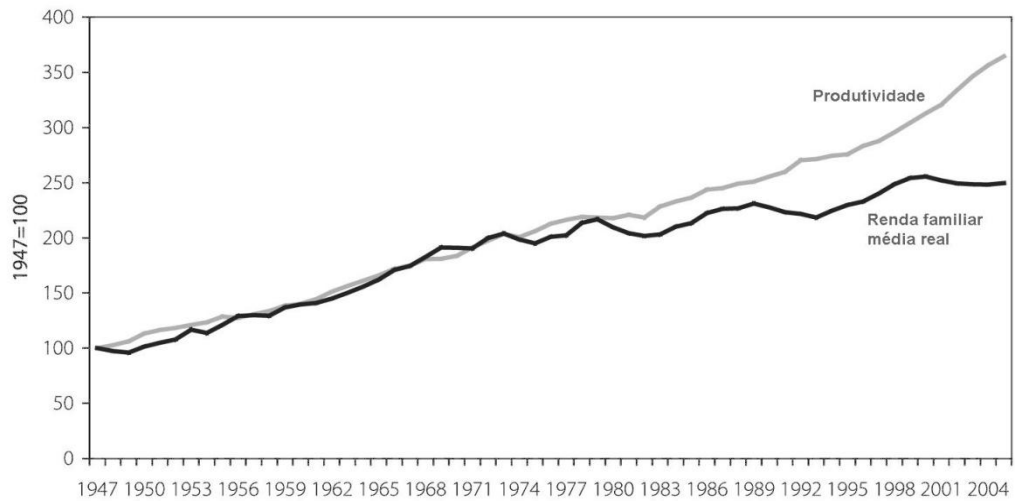
**Gráfico 5 - Taxas globais de crescimento (%): 1961 a 2009.**



Fonte: Banco Mundial, World Development Indicators & Global Development Finance<sup>14</sup>.

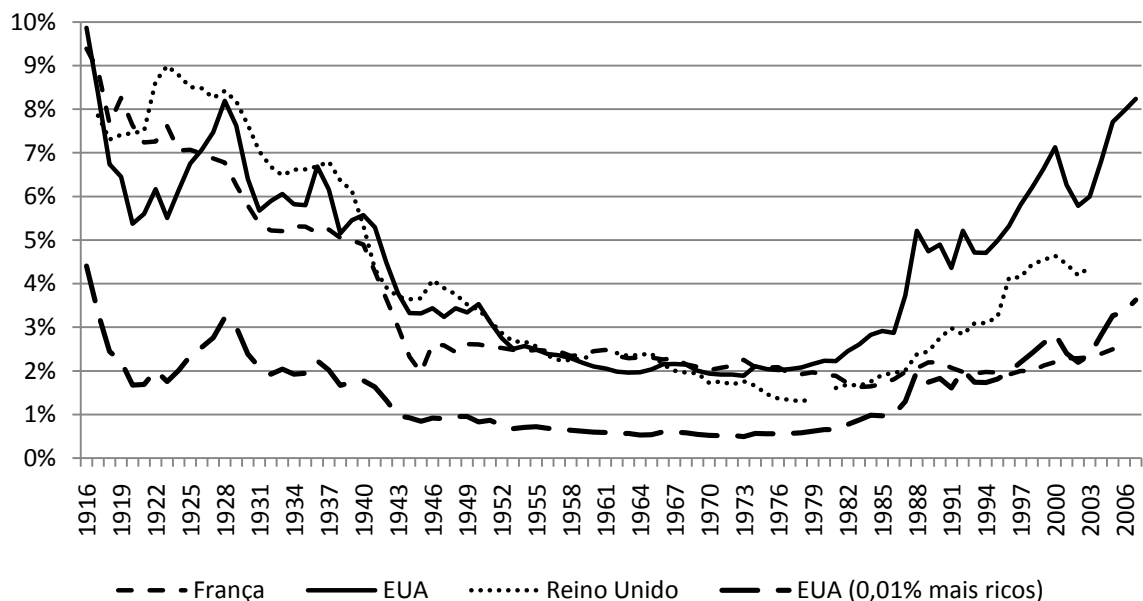
Socialmente, entretanto, “o neoliberalismo conseguiu muitos dos seus objetivos, criando sociedades marcadamente mais desiguais, embora não tão desestatizadas como queria” (ANDERSON, 1995, p. 23). O aumento do desemprego (Anexo B), com a criação de um exército industrial de reserva, e o combate aos sindicatos permitiu uma redução dos salários reais. Durante os “anos dourados do capitalismo”, os aumentos de produtividade do salário eram repassados aos trabalhadores. A partir da desregulamentação do mercado de trabalho causado pelo neoliberalismo, houve um descolamento entre a produtividade e o crescimento dos salários:

<sup>14</sup> Disponível em <<http://databank.worldbank.org>>. Acesso em: 02 nov. 2010.

**Gráfico 6 - Salários reais e produtividade: EUA, 1947 a 2004.**

Fonte: Mishel, Bernstein e Shierholz (2009).

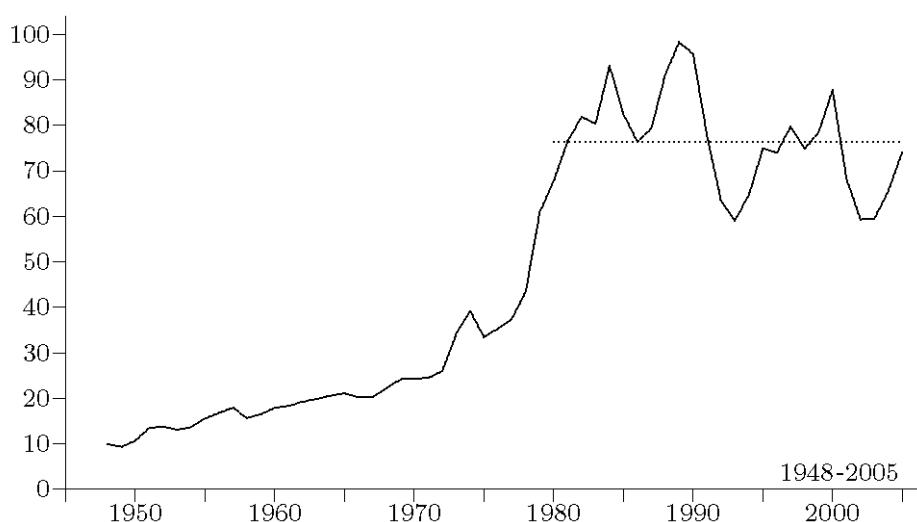
Com o aumento do desemprego e o fim da apropriação dos ganhos de produtividade pelos trabalhadores, a concentração de renda voltou aos níveis pré-Segunda Guerra. O índice de Gini aumentou aproximadamente um ponto nos Estados Unidos e na Inglaterra (Anexo D). A parcela da renda norte-americana na posse dos 0,1% mais ricos da população passou de 2% no início dos anos 1970 para 5% no final dos 1980 e, em 2007, já estava acima de 8%. Um dos fatores que contribuiu para esse aumento foi a variação na remuneração dos CEO's das grandes empresas (Anexo C).

**Gráfico 7 - Parcela da renda nacional na posse de 0,1% da população (excluindo ganhos de capital): França, EUA e Reino Unido, 1916 a 2007.**

Fonte: Piketty e Saez (2003).

Além da concentração de renda dentro de cada país, o neoliberalismo também reforçou a transferência de recursos do resto do mundo para os países mais ricos. Foi um período de crescimento do imperialismo, com a consolidação da hegemonia norte-americana, principalmente após o fim da União Soviética. Os países subdesenvolvidos abriram suas economias para importações e investimentos estrangeiros. Quando olhamos a relação entre renda recebida do exterior e lucros internos dos Estados Unidos percebe-se claramente a relação entre neoliberalismo e imperialismo. As rendas recebidas do exterior, que eram de 10% dos lucros internos nos pós-guerra, passaram para uma média de 80% no período neoliberal. Um fato marcante nessa mudança foi o aumento dos juros em 1979 (DUMÉNIL e LÉVY, 2007, p. 10).

**Gráfico 8** - Razão entre os fluxos totais de renda recebidos do resto do mundo e os lucros domésticos, depois de impostos (%): EUA, 1948 a 2005.



Fonte: Duménil e Lévy (2007, p.10), com dados do Bureau of Economic Analysis, National Income and Product Account.

Segundo Sodré (1995, p. 24),

As mudanças apresentadas pelo neoliberalismo, apresentadas como sendo progressistas, propiciadoras do desenvolvimento, contribuem, na verdade, para reforçar a paisagem histórica das desigualdades, o quadro de uma sociedade injusta. Elas não visam de forma alguma alterar as estruturas arcaicas que herdamos. Pelo contrário, com alterações formais contribuem de maneira acentuada para reforçar a referida estrutura.

A principal herança do neoliberalismo foi, portanto, o aumento das desigualdades. Não só entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos e entre trabalhadores e capitalistas, mas também entre as frações da própria classe capitalista, privilegiando o setor financeiro, embora seja cada vez mais difícil diferenciar o setor financeiro dos demais setores da economia, uma vez que há cada

vez um maior domínio das finanças sobre a indústria, tendência já apontada por Hilferding no início do século XX.



## 2. A PRIVATIZAÇÃO DA CULTURA

*“Afirmar a cultura como um direito é opor-se à política neoliberal, que abandona a garantia dos direitos, transformando-os em serviços vendidos e comprados no mercado e, portanto, em privilégios de classe.”*

Marilena Chaui

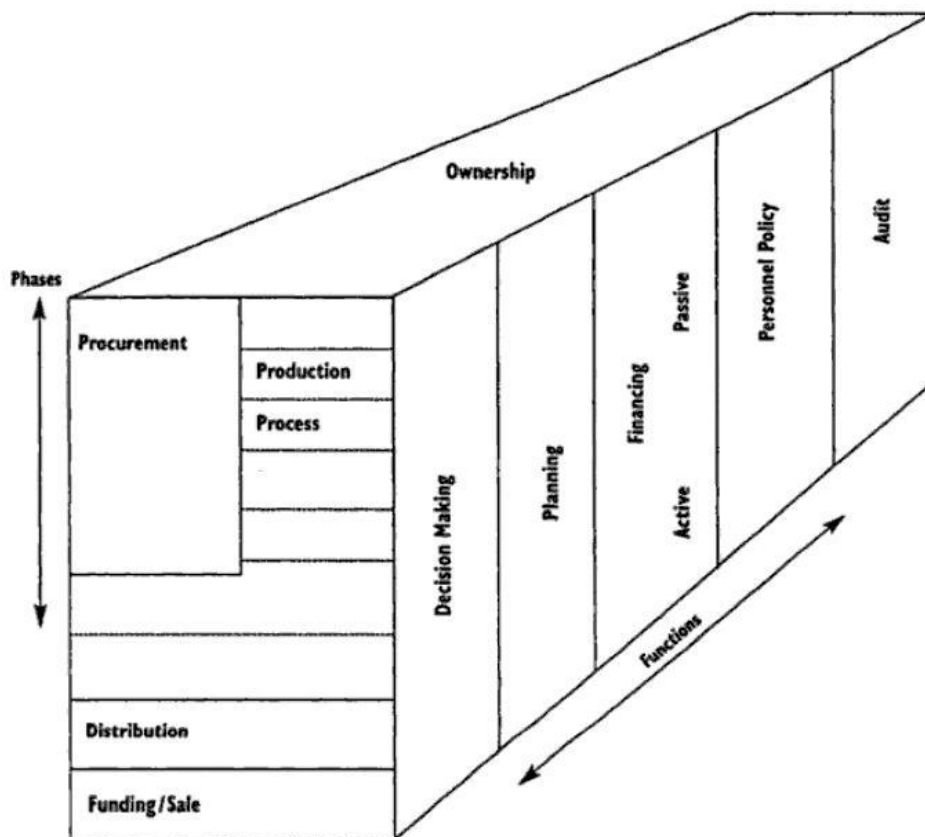
O neoliberalismo não ficou restrito à política econômica: mudanças semelhantes às verificadas na economia foram aos poucos ocorrendo nas demais políticas públicas. Na educação, por exemplo, proliferaram-se as fundações privadas ditas de apoio, que facilitam a atuação das empresas dentro das universidades públicas. Na área da segurança, foram criados presídios privados. Na cultura não foi diferente, ocorrendo um forte processo de privatização.

É importante ressaltar que quando se fala em privatização não se está, necessariamente, referindo-se à venda de patrimônio público para empresas privadas. Alguns autores como Sonenblum, Kirilin e Ries (1977 apud BOORSMA, 1998, p. 27) classificam a privatização de acordo com o impacto em três funções: planejamento, financiamento e produção. Boorsma (1998, p. 28), aprimora essa visão, mostrando que o processo de privatização pode se dar em qualquer uma das funções ou fases da produção. Haveria, portanto, três dimensões da privatização: fases, funções e propriedade. Dependendo de quanto cada uma dessas dimensões fosse afetada, a privatização seria total - quando o governo transfere todas as fases e funções para o setor privado, incluindo a propriedade - ou parcial - quando apenas algumas fases ou funções tornam-se privadas. No Brasil, a maioria dos processos de privatização da cultura foi parcial. No caso das leis de incentivo, por exemplo, o financiamento continua público, mas as decisões de quais projetos apoiar são privadas. Nas Organizações Sociais (OS), a propriedade é estatal, mas a gestão é terceirizada<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> O funcionamento das leis de incentivo e das Organizações Sociais será explicado nas seções seguintes.

**Gráfico 9 - Fases e funções do processo de produção.**



Fonte: Boorsma (1998, p. 28).

No mesmo artigo, Boorsma (1998, p.34-39) realiza uma revisão bibliográfica sobre o processo de privatização da cultura na Europa, apontando os principais argumentos usados na literatura a favor e contra a privatização, que muitas vezes aparece com eufemismos como *desestatização* ou *autonomização*. Os argumentos favoráveis são:

- a) **Eficiência:** é o principal motivo alegado pelos defensores da privatização. Enquanto as instituições públicas tomariam suas decisões por determinação política, as empresas privadas operam no mercado, onde a concorrência incentivaria a busca pela eficiência. Throsby (1998, p. 50-51), entretanto, diz que segundo as evidências empíricas não é possível afirmar que alguma atividade cultural será mais eficiente apenas por passar de pública para privada. Além disso, as medidas adotadas geram outros problemas. A cobrança de ingressos em museus, por exemplo, pode aumentar a eficiência da alocação de recursos, mas vai contra um dos principais objetivos das políticas culturais: a ampliação do acesso à cultura.

- b) **Qualidade:** o aumento da qualidade se daria por dois motivos. O primeiro é a já citada concorrência entre as diversas empresas que atuam no ramo, estimulando que cada uma aumente a qualidade dos seus serviços para não perder espaço para as demais. O segundo é a maior autonomia que as entidades culturais privadas possuem em relação às públicas, gerando uma maior liberdade gerencial que estimularia a qualidade.
- c) **Desenvolvimento tecnológico e capacidade de inovação:** a busca pelos lucros seria um estímulo à inovação por parte das entidades privadas, o que não acontece no setor público.
- d) **Vantagem orçamentária:** além da receita pela venda de propriedade pública (quando ela ocorre), a diminuição da responsabilidade do Estado na cultura uma queda nas despesas correntes.
- e) **Vantagens para a administração pública:** os governantes não perderiam seu “very scarce time and energy on activities which could easily be left to the market and the private sector”.
- f) **Melhoria da gestão:** os gerentes poderiam tomar “their own decisions for the good of the organization”, sem se preocupar com regulações e metas políticas.

Já os principais argumentos contrários à privatização do setor cultural que aparecem na literatura são:

- a) **Custos de produção:** além dos custos sociais causados pela perda de emprego de servidores públicos, há a criação de monopólios privados. Um exemplo são os mercados de livros e de CDs na Europa, que foram monopolizados por poderosos grupos da indústria cultural (SMITHUIJSEN, 1998, p. 87).
- b) **Qualidade:** a qualidade da cultura produzida na Europa teria diminuído com o processo de privatizações, principalmente no leste europeu, onde os recursos investidos em cultura caíram drasticamente após o fim do socialismo. Além disso, há uma tendência de importação de filmes, músicas e arte em geral de outros países, principalmente dos Estados Unidos, pois os custos são menores do que criar produtos próprios.

- c) **Desemprego:** instituições culturais privadas empregariam menos pessoas que as públicas. No entanto, alguns estudos mostram que na maioria das vezes a queda no emprego não é muito significativa.
- d) **Mudança em valores não econômicos:** ao se importar apenas com o lucro, as empresas deixariam de lado outros valores. A arte passaria a ser vista apenas como uma mercadoria, não como algo com valor cultural.

Apesar dos muitos autores usados como referência em seu artigo, a síntese de Boorsma deixa de fora vários argumentos contrários à privatização da cultura. Alguns serão expostos próximo capítulo, mas antes será apresentado um histórico das políticas culturais neoliberais tanto nos Estados Unidos e Inglaterra – primeiros países a implantar tais políticas – quanto no Brasil.

## 2.1 Financiamento da cultura nos Estados Unidos e Inglaterra

Estados Unidos e Inglaterra possuem duas tradições diferentes em relação ao financiamento da cultura: enquanto a arte norte-americana sempre teve uma relação muito próxima com o setor privado, a inglesa recebia um auxílio maior do estado, embora em níveis consideravelmente mais baixos que outros países europeus, como a França. O financiamento público britânico para as artes começou a funcionar de forma sistemática em 1939, quando foi criado o *Council for the Encouragement of Music and the Arts* (CEMA), que tinha como slogan *O Melhor para a Maioria*. No início, o foco do conselho era o segundo termo desse slogan, ou seja, a *Maioria*. Foram contratados músicos para apresentar concertos em “regiões remotas do país, em igrejas, galpões de fábrica, abrigos antiaéreos, salões de aldeias, albergues, acampamentos militares e centros de repouso” (WU, 2006, p. 56). No campo das artes visuais, o CEMA financiou exposições itinerantes chamadas *Arte para o Povo*, que percorria cidades industriais, e criou o programa *Arte para os Restaurantes Britânicos*, que oferecia pinturas e gravuras para cantinas populares. Também foram encomendados murais e compradas obras de arte para garantir o sustento dos artistas durante a Segunda Guerra.

A atuação do CEMA começou a mudar em 1942, quando o economista John Maynard Keynes assumiu sua presidência. Aos poucos o primeiro termo do slogan –

O *Melhor* – passou a dominar, e a ideia de arte “para pessoas comuns” foi abandonada. Segundo Kenneth Clark, o grande teórico da demanda efetiva não era “um homem para trovadores itinerantes ou teatro amador. Ele acreditava na excelência” (WU, 2006, p. 57). Essa visão se tornou dominante no *Arts Council*<sup>16</sup>, órgão criado em 1946 para substituir o CEMA.

A principal atividade do *Arts Council* ao longo de sua história foi a compra de obras de artistas britânicos. Atualmente, sua coleção possui mais de 7.000 peças de arte moderna e contemporânea, incluindo 3.000 pinturas e desenhos originais, 3.500 gravuras e fotografias e mais de 400 esculturas. Como não possui local próprio para exposição, o conselho cede obras a longo prazo para museus, galerias, bibliotecas e universidades. As compras para a formação do acervo são importantes não só como forma de patrocínio aos artistas, mas também como forma de divulgação de seus trabalhos. Por ser uma das instituições mais influentes no mundo da arte contemporânea, ter uma obra comprada pelo *Arts Council* é visto como um selo de aprovação do artista.

Como dito anteriormente, nos Estados Unidos existe uma maior tradição de patrocínio privado à arte. O *Carnegie Hall*, a *Metropolitan Opera House*, o MOMA e o *Smithsonian Institution*, por exemplo, foram construídos com doações de milionários como Abby Rockefeller e Andrew Carnegie. Wu (2006), contudo, lembra que, apesar de os museus de arte norte-americanos terem sido construídos com a riqueza de algumas famílias, a dicotomia entre público e privado não é tão clara, pois uma grande parte desse dinheiro, se não fosse doada, seria paga como imposto. Isso porque desde 1917 para pessoas físicas, e 1935 para pessoas jurídicas, as contribuições e doações de propriedade a instituições sem fins lucrativos<sup>17</sup> podem ser deduzidas da renda tributável. Ou seja, indiretamente quem financia as instituições culturais é o governo. Esse benefício é mais atraente aos doadores em épocas de maior alíquota de impostos (ver Gráfico 4).

Um dos poucos períodos em que o incentivo público direto à arte foi importante nos Estados Unidos foi durante o *New Deal*, com os projetos culturais da *Works Progress Administration* (WPA). Um desses programas foi o *Federal Art*

---

<sup>16</sup> Em 1994, o Arts Council of Great Britain foi dividido em três instituições: o Arts Council of England, o Scottish Arts Council e o Arts Council of Wales.

<sup>17</sup> Estão incluídas instituições de natureza cultural, educacional e da área da saúde.

*Project* (FAP), criado em 1935 com o objetivo de auxiliar financeiramente os artistas durante a crise<sup>18</sup>. A visão do FAP, de *Arte para Milhões*, era próxima à do CEMA, buscando a democratização do acesso à cultura. O WPA, assim como as demais agências do *New Deal*, foi extinto em 1943. Passaram-se então mais de vinte anos em que o financiamento público às artes ficou restrito às deduções de impostos das doações até que, em 1965, o governo Lyndon Johnson criou o *National Endowment for the Arts* (NEA). Uma das principais contribuições desse fundo foi o auxílio aos “espaços alternativos”, um movimento surgido no final dos anos 1960 como resposta aos museus e galerias comerciais. Dirigidos pelos próprios artistas, esses espaços alternativos acomodavam obras experimentais, sobretudo arte performática e arte conceitual (WU, 2006, p. 63). O NEA também oferecia bolsas a artistas, através de seu Programa de Artes Visuais.

Da data de sua criação até 1980, o orçamento do NEA cresceu de 2,5 milhões para 150 milhões de dólares. Somado aos orçamentos de outras instituições públicas criadas, como o *National Endowment for the Humanities* (NEH) e o *Institute of Museum Service*<sup>19</sup> (IMS), o investimento estatal na cultura ultrapassou os 350 milhões de dólares no início da década de 1980, sem contar os benefícios indiretos, através da dedução de impostos. Os resultados são evidentes: entre 1965 e 1980 o número de orquestras profissionais nos EUA cresceu de 58 para 144; companhias de ópera de 27 para 65; companhias de dança de 37 para 200; grandes companhias de teatro de 12 para 70; e agências comunitárias de arte de 125 para 2.000 (DIMAGGIO, 1983, p. 2). Outra política do NEA foi o repasse de 20% dos seus fundos para os conselhos estaduais de arte, exigindo uma contrapartida dos governos estaduais. Tais conselhos, que eram apenas sete em 1965, em poucos anos já estavam presentes em todos os estados (RUSHTON, 2009, p. 42).

### **2.1.1 As artes durante o governo Reagan**

Quando Reagan se elegeu, em 1980, já se imaginava que os investimentos em cultura não seriam prioridade do governo. Ainda como governador da Califórnia,

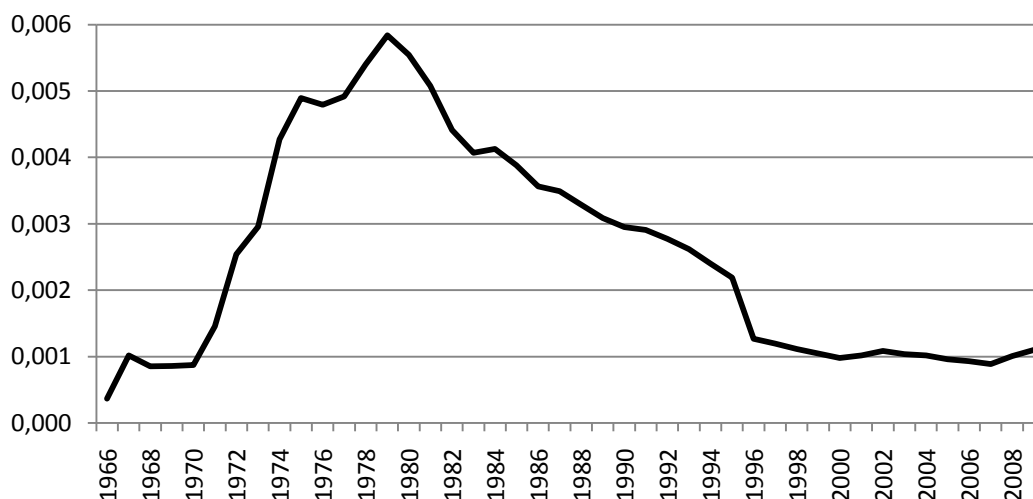
---

<sup>18</sup> O WPA chegou a empregar 40 mil artistas (OLIVIERI, 2004, p. 64).

<sup>19</sup> Em 1996, após a incorporação dos serviços de biblioteca, passou a se chamar Institute of Museum and Library Services.

o republicano havia reduzido o apoio estatal à área e dizia que não estava “no negócio de subsidiar a curiosidade intelectual” (WU, 2006, p. 72). Uma das suas primeiras medidas como presidente foi anunciar o corte de 50% nas verbas do NEA e do NEH<sup>20</sup> e a intenção de extinguir o IMS. Devido à mobilização da comunidade artística, tais medidas não foram aprovadas pelo Congresso<sup>21</sup>, o que não fez com que o governo mudasse de ideia: em 1982 foi enviado outro projeto de extinção do IMS, além de um corte de 30% no orçamento do NEA e de 27% para o NEH. O argumento usado era que esses fundos haviam sido politizados e estavam orientados para “o desenvolvimento das artes com objetivos sociais, e não artísticos”. O foco do governo deveria mudar, financiando apenas a alta cultura. Outro motivo alegado pelo Departamento de Orçamento e Administração foi que o financiamento público das artes resultava na “redução do papel histórico do apoio filantrópico do indivíduo privado e das empresas”. Portanto, o NEA deveria “sofrer proporcionalmente o maior corte individual dentre todas as agências do governo” (WU, 2006, p. 73). Essa política foi seguida pelos governos seguintes. Hoje, o orçamento do NEA é de apenas 0,001% do PIB dos Estados Unidos, proporção seis vezes menor do que em 1980.

**Gráfico 10** - Orçamento do NEA (em % do PIB): 1966 a 2009.



Fonte: National Endowment for the Arts e Bureau of Economic Analysis<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Houve, inclusive, rumores que os dois fundos seriam fechados (WU, 2006, p. 73).

<sup>21</sup> No primeiro ano do governo, Reagan conseguiu reduzir em apenas 10% o orçamento do NEA (DIMAGGIO, 1983, p. 4).

<sup>22</sup> Orçamento do NEA disponível em < <http://www.arts.gov/about/Budget/AppropriationsHistory.html>> e PIB dos EUA disponível em < <http://www.bea.gov/national/xls/gdplev.xls>>. Acesso em: 14 nov. 2010.

Ao mesmo tempo em que buscava reduzir o investimento público em cultura, Reagan trabalhou para aumentar o patrocínio privado. Em 1981 foi criada uma força-tarefa para as artes e humanidades, que tinha por objetivo estudar formas de aumentar do setor privado a essa área. O resultado da força-tarefa foi a constituição do Comitê Presidencial para a Artes e as Humanidades, que incluía presidentes de companhias como a *Mobil Corporation* e a *Times-Morris Corporation*, além de aliados políticos e financiadores das campanhas republicanas. Reagan e a primeira-dama se empenhavam pessoalmente nas atividades do comitê, dentre as quais podem ser citadas um jantar de gala para levantar recursos para o Teatro Ford em março de 1981, com ingressos vendidos a empresários por até cinco mil dólares, e uma recepção na Casa Branca em homenagem a uma exposição organizada pela Philip Morris, em junho do mesmo ano. Em 1983, foi criada a Comenda Presidencial por Serviços às Artes, que no primeiro ano homenageou doze patronos das artes, entre eles a Fundação Filantrópica Texaco, a Fundação Dayton Hudson e a Philip Morris, empresa que tinha como slogan do seu projeto artístico “A arte é necessária para tornar grande uma companhia”.

No entanto, as medalhas e homenagens não eram suficientes para que as empresas aumentassem o patrocínio à cultura em um nível suficiente para ocupar o lugar do NEA. Eram necessárias reformas fiscais para que os empresários pudessem deduzir uma parcela desses patrocínios dos tributos devidos, já que a diminuição da alíquota do imposto de renda para as faixas mais altas havia caído (Gráfico 4), desincentivando as doações. Uma das alterações aprovadas na Lei de Imposto de Recuperação Econômica de 1981 foi o aumento do teto de dedução das doações a entidades caritativas de 5% para 10% da renda tributável das empresas. Além disso, contribuições acima de 10% poderiam ser deduzidas nos anos seguintes. Aos poucos, o investimento público indireto foi crescendo em relação ao orçamento do NEA e das outras instituições culturais públicas. Em 2004, a estimativa era de que, para cada 14 dólares de subsídios indiretos através da dedução de impostos, apenas um dólar era investido diretamente pelo governo nas artes (RUSHTON, 2009, p. 40).

O NEA não foi atingido apenas pelo corte orçamentário, mas também pela mudança na sua orientação política. Entre novembro de 1981 e fevereiro de 1989, o fundo foi administrado por Frank Hodsoll, um antigo funcionário do Departamento de



Estado que estava alinhado com a política econômica de Reagan. Na sessão do Comitê do Senado em que teve sua indicação para o cargo aprovada, Hodsoll foi questionado sobre sua posição em relação à redução dos investimentos em cultura. A resposta foi clara: “Desnecessário dizer, eu não estaria aqui se não apoiasse integralmente o que o Presidente da República está tentando realizar nesse campo”<sup>23</sup>.

Logo após sua posse, Hodsoll fundou um Departamento de Parcerias Privadas, com o mesmo nível hierárquico do Departamento de Políticas Públicas, mas que não obteve o sucesso esperado em fortalecer os laços entre a instituição e as empresas. Ele também mudou a forma de organização do NEA, centralizando autoridade em seu gabinete. Estatutariamente, o presidente tinha a palavra final na decisão sobre a concessão de bolsas a artista, com base nas recomendações do Conselho Nacional para as Artes. Enquanto os presidentes anteriores acatavam automaticamente todas as sugestões do Conselho, Hodsoll passou a interferir na distribuição de bolsas, sendo acusado de censurar artistas que não estavam alinhados politicamente com o governo:

Nem mesmo uma pequena bolsa escapava do seu exame. Por exemplo, pequenas bolsas de publicação solicitadas pela Heresies Collective e pela Documentação e Distribuição de Arte Política, de Nova York, para apoiar uma série de conferências públicas da qual participariam artistas proeminentes e críticos radicais, como Hans Haacke, Martha Rosler e Lucy Lippard, foram recusadas pela presidência apesar do endosso do painel de pares e do Conselho Nacional. Ao responder às acusações de “censura política”, Hodsoll não hesitou em afirmar que seu veto não teve de forma alguma motivação política. (WU, 2006, p. 95-96).

A posição em defesa de arte comercial era comum nas declarações de Hodsoll: “Filmes comerciais são filmes de arte, tanto como os não-comerciais”. Sobre a polêmica dos espaços alternativos de arte, disse: “a maioria dos artistas gostaria de ter uma galeria comercial, [...] a reputação do artista é feita no mercado” (WU, 2006, p. 96). Para o Programa de Artes Visuais do NEA, foi nomeado Benny Andrews, com o objetivo de mudar a relação com os espaços alternativos. Esses espaços, que haviam crescido graças ao financiamento do NEA, eram rotulados por conservadores como Hilton Kramer de “luxo cultural negativo”, “rebeldes autorizados à custa do contribuinte” e “tutelados permanentes do sistema de patronato do governo”<sup>24</sup>. Andrews tentou impor a lógica do mercado a essas galerias, oferecendo

---

<sup>23</sup> William Keens, An interview with Frank Hodsoll (apud WU, 2006, p. 96).

<sup>24</sup> Hilton Kramer, The prospect before us (apud WU, 2006, p. 97).

mecanismos de venda das obras expostas e incentivando-as a buscar patrocínios privados. Também foi suspenso o Programa de Bolsas para Críticos de Arte.

### 2.1.2 Thatcher e as artes

A política de Thatcher para a cultura apresenta poucas diferenças em relação à de Reagan. Assim como seu colega norte-americano, no primeiro ano de governo ela já anunciou um corte no orçamento do *Arts Council*. Os argumentos também eram parecidos: “Há muitas pessoas no mundo das artes que ainda precisam se desapegar do Estado assistencialista”<sup>25</sup>. Norman St. John Stevas, o primeiro a ocupar o cargo de Ministro das Artes de Thatcher, deu certa vez a seguinte declaração:

A expansão do Estado chegou ao final. Apesar de a política de apoio público ter continuidade, neste clima político e econômico não é realista esperar grandes somas do setor público. Devemos buscar novas fontes de dinheiro no setor privado. É ali que estão as possibilidades futuras. (BALDRY, 1981, apud WU, 2006).

O governo inglês declarou apoio total e aprovou a transferência de recursos para a Associação para o Patrocínio Empresarial das Artes, uma entidade privada criada para promover o patrocínio. A exemplo de Reagan, Thatcher também criou um comitê, presidido pelo Ministro das Artes, para incentivar o investimento privado em cultura, do qual participavam empresários como Nevil Macready, diretor administrativo da *Mobil Oil*, e Colin Knowles, diretor de relações públicas da *Imperial Tobacco*. Já o Departamento de Artes e Bibliotecas do governo publicou 25 mil exemplares do folheto *The arts are your business*<sup>26</sup>, distribuído no comércio e na indústria. Nessa publicação, eram apresentados todos os benefícios do patrocínio cultural, dando ênfase às isenções fiscais. Ainda dizia que o governo estava alterando a legislação tributária, tornando-a “mais generosa a fim de incentivar a doação privada”. Outra publicação oficial dizia que os patronos das artes “receberão certificados comemorativos e serão fotografados com o ministro e com membros do Parlamento, e a mídia nacional será convidada para esses prestigiosos eventos”.

---

<sup>25</sup> Discurso de Richard Luce, nomeado Ministro das Artes da Inglaterra em 1985 (WU, 2006, p. 79).

<sup>26</sup> Esse folheto serviu de inspiração para a cartilha Cultura é um Bom Negócio, publicada pelo Ministério da Cultura brasileiro anos mais tarde.

O principal instrumento de incentivo fiscal na Grã-Bretanha é o termo de convênio. Criado em 1922, era uma forma de garantir uma renda estável às instituições caritativas. A empresa que assinasse um termo de convênio era obrigada a destinar, por pelo menos sete anos, uma parcela do seu imposto de renda à instituição escolhida. Ao contrário dos Estados Unidos, entretanto, o valor era pago ao governo, que repassava à instituição. Ao longo dos governos conservadores foram realizadas várias mudanças na Lei de Finanças para tornar as doações mais atrativas para as empresas:

- a) O período mínimo de convênio passou de sete para três anos;
- b) Foram reintroduzidos, para os contribuintes de maior faixa de renda, incentivos que haviam sido retirados em 1946;
- c) Permitiu-se que as empresas deduzissem doações à caridade até o limite de 3% dos dividendos pagos;
- d) Criou-se o esquema de Doação na Folha de Pagamento (Doe enquanto Ganha), que permitia que doações fossem deduzidas da renda do empregado e transferidas para uma entidade à sua escolha;
- e) Estenderam-se benefícios que antes existiam apenas para as companhias de capital aberto às companhias de capital fechado e a pessoas físicas e aboliu-se o limite de cinco milhões de libras para doações em um único ano fiscal.

Thatcher também criou, em 1984, o *Business Sponsorship Incentive Scheme*, que complementava com dinheiro público doações privadas para eventos culturais. Isso permitia a extensão dos eventos e, conseqüentemente, mais propaganda para o patrocinador. O *TI Group*, por exemplo, “recebeu 20 mil libras para patrocinar o Royal College of Art em 1992. A companhia então usou o dinheiro para montar duas exposições anuais no College e deu a si próprio o crédito pelo patrocínio” (WU, 2006, p. 86). Em outras palavras,

o governo colocava dinheiro público na bolsa das empresas, e as companhias podiam então se valer dele em suas campanhas publicitárias. O que tornava o esquema ainda mais intrigante era sua manifestação contra a lógica do livre mercado defendida por Thatcher. Apesar de toda a sua ideologia de não interferência, o governo efetivamente intervinha de formas que traziam enormes benefícios para a ordem corporativa. (WU, 2006, p. 87).

As mudanças não aconteceram apenas no financiamento das artes, mas também na administração dos espaços culturais públicos. Ao contrário dos Estados

Unidos, os principais museus e galerias britânicos, como a *National Gallery*, a *Tate Galley* e a *Royal Opera House*, são estatais, embora administrados por curadores “independentes”. Apesar de os conselhos de curadores terem certa autonomia em relação ao governo, a maioria de seus integrantes é indicada pelo primeiro-ministro. Após a posse da *Dama de Ferro*, diminuiu o número de nomeações de curadores ligados à arte, dando espaço para grandes empresários e políticos próximos do governo. John Major, por exemplo, presidente do Banco Lazard Brothers, foi nomeado para o conselho curador da Tate Gallery após doar 180 mil libras para o Partido Conservador. Um dos motivos alegados para nomear empresários era que o corte no orçamento público para as artes causou uma mudança no papel dos curadores. Se antes eles eram responsáveis apenas pela parte artística dos museus, no governo Thatcher eles foram obrigados a se preocuparem com o financiamento, buscando patrocínios privados. Outra mudança nesse sentido foi a criação das fundações para levantar recursos, como a Fundação Tate Galley, criada em 1986.

Em 1983, auge dos governos Reagan e Thatcher, o sociólogo norte-americano Paul DiMaggio escreveu o artigo *Can Culture Survive the market Place?* A conclusão foi de que a cultura sobreviveria ao neoliberalismo, porque ela “sempre sobrevive”. No entanto, a questão era “the sort of culture that will survive”:

Reductions in state arts funds will hurt the smallest organizations. Cuts in municipal arts funding will have the most devastating impact on small, ethnic, and participatory organizations. At this writing, it seems likely that a sufficient infrastructure of support for traditional arts organizations will survive the Reagan administration to permit later growth in federal and state public spending to proceed along the lines that it has already. By contrast, the infrastructure for non-traditional, minority, artist-centered, and socially oriented arts organizations that serve values of diversity, pluralism, participation and excellence in the art forms they pursue is being demolished. (DIMAGGIO, 1983, p. 24)

Embora existam algumas diferenças entre as medidas postas em prática nos Estados Unidos e na Inglaterra, o modelo de política cultural adotado nos dois países é basicamente o mesmo. Reagan e Thatcher reduziram os investimentos diretos do governo e fizeram esforços para aumentar o investimento privado, ou melhor, pseudoprivado, já que na maioria dos casos são oriundos de isenções fiscais. Foi esse modelo que serviu de inspiração para o governo brasileiro alterar sua política cultural nos anos 1990.

## 2.2 Histórico da política cultural brasileira

As políticas para a cultura tiveram início no Brasil na década de 1930. Ações isoladas de incentivos às artes já eram realizadas desde o século XIX, principalmente durante o Segundo Império, com as atitudes de mecenas assumidas por dom Pedro II, mas não o suficiente para se constituírem como política cultural. Na República Velha também não ocorreram muitos avanços na área. Foi apenas a partir da passagem de Mário de Andrade no Departamento de Cultura da cidade de São Paulo (1935-1938) e da gestão de Gustavo Capanema no Ministério da Educação e Saúde (1934-1945) que podemos dizer que o Brasil teve uma política cultural (RUBIM, 2007). As grandes contribuições de Mário de Andrade foram:

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

Já Capanema inovou ao criar uma legislação para o cinema, a radiodifusão, as artes e as profissões culturais, além de fundar diversos organismos culturais, como a Superintendência de Educação Musical e Artística, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936), o Serviço de Radiodifusão Educativa (1936), o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico e Nacional<sup>27</sup> (1937), o Serviço Nacional de Teatro (1937), o Instituto Nacional do Livro (1937) e o Conselho Nacional de Cultura (1937). Essa política de criação de órgãos, conselhos e institutos foi uma característica do governo Vargas não apenas na cultura, mas em diversos os setores<sup>28</sup> (FONSECA,

<sup>27</sup> De todos os organismos criados, o SPHAN foi o que mais prosperou, dando origem ao Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

<sup>28</sup> Entre os órgãos criados que dizem respeito à indústria podem ser citados “o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, em 1930; o Departamento Nacional do Trabalho e o Instituto do Açúcar e do Alcool, em 1933; o Conselho Federal do Comércio Exterior, o Plano Geral de Viação Nacional e a Comissão de Similares, em 1934; e o Conselho Técnico de Economia e Finanças, em 1937. A partir do Estado Novo, e devido o contexto de guerra, esta política de criação de órgãos, conselhos e institutos intensificou-se. Datam de 1938 o Conselho Nacional do Petróleo, o Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP) e o IBGE; de 1939, o Plano de Obras Públicas e Aparelhamento de Defesa e o Conselho de Águas e Energia; de 1940, a Comissão de Defesa

2003, p. 144). Além disso, foram convidados artistas e intelectuais para ocuparem cargos no Ministério, como Carlos Drummond de Andrade (chefe de gabinete de Capanema), Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Gilberto Freyre, Mário de Andrade, Cândido Portinari, Cecília Meirelles, Manuel Bandeira e Heitor Villa-Lobos.

Entre tantas inovações, o governo Vargas também inaugurou algo que, infelizmente, seria uma das marcas das políticas culturais brasileiras: o **autoritarismo**. Segundo Albino Rubim (2008, p. 54),

somente nos períodos autoritários o Brasil conheceu políticas culturais mais sistemáticas, nas quais o Estado assumiu um papel mais ativo e, por conseguinte, eclipsou a tradição de ausência. As ditaduras do Estado Novo (1937-1945) e dos militares (1964-1985), além da censura, repressão, medo, prisões, tortura, assassinatos, exílios inerentes a todo e qualquer regime autoritário, realizaram uma intervenção potente no campo cultural. Por certo tal atuação visava instrumentalizar a cultura; domesticar seu caráter crítico; submetê-lo aos interesses autoritários; buscar sua utilização como fator de legitimação das ditaduras e, por vezes, como meio para a conformação de um imaginário de nacionalidade.

O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) era responsável por censurar a imprensa e os artistas que não seguiam a ideologia do governo, além de produzir materiais que refletissem as ideias oficiais de valorização do trabalho, do nacionalismo e da harmonia entre as classes. Tal modelo teve traços em comum com aquele adotado pela ditadura militar a partir de 1964 e que deu fim a iniciativas como a Campanha Nacional do Folclore e o Movimento de Cultura Popular, criados por Miguel Arraes em Pernambuco, os Centros Populares de Cultura da UNE e o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). Além da censura e da perseguição política, os militares também criaram o Conselho Federal de Cultura (1966), o Instituto Nacional de Cinema (1966), a Empresa Brasileira de Filme - EMBRAFILME (1969), a Fundação Nacional de Artes - Funarte (1975), o Centro Nacional de Referência Cultural (1975), a RADIOBRÁS (1976) e o Conselho Nacional de Cinema – CONCINE (1976). Em 1975, foi formulado o primeiro Plano Nacional de Cultura, que estava diretamente vinculado com a questão da “segurança nacional”, como explica Marilena Chaui (1985, p. 37): “os planos culturais sempre estiveram

---

Nacional, o Instituto Nacional do Sal, a Fábrica Nacional de Motores e a Comissão Executiva do Plano Siderúrgico Nacional; de 1941, além da Companhia Siderúrgica Nacional, o Instituto Nacional do Pinho, a Comissão de Combustíveis e Lubrificantes e o Conselho Nacional de ferrovias; de 1942, o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI), o Banco de Crédito da Borracha e a Comissão do Vale do Rio Doce; de 1943, a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), a Companhia Nacional de Álcalis, a Comissão de Financiamento da Produção, a Coordenação de Mobilização Econômica, a Fundação Brasil Central, o SESI e o Plano Nacional de Obras e Equipamentos; de 1944, o Conselho Nacional de Política Industrial e Comercial, o Serviço Nacional do Trigo e a Comissão de Planejamento Econômico; e, finalmente, de 1945 a Superintendência da Moeda do Crédito”. (FONSECA, 2003, p. 144).

subordinados aos critérios da Lei de Segurança Nacional, ao SNI e à Escola Superior de Guerra. Aqui, a cultura foi colocada como instrumento fundamental de controle ideológico”.

Os militares detinham, entretanto, grande influência, mas não o pleno controle de todas as instituições criadas. O Instituto Nacional de Cinema, por exemplo, foi resultado de um movimento liderado por Jorge Amado com o objetivo de criar “um órgão abrigado nas estruturas do Estado, mas sob controle dos produtores cinematográficos”. Segundo Simis (2007, p. 144), “se essas instituições foram uma tentativa do governo militar monitorar o cinema, é preciso lembrar que podem ser pensados como o resultado de uma luta do cinema brasileiro, muito anterior ao regime militar”, o que contribuiu para que a política do cinema acabasse sendo feita, em parte, “pelos próprios cineastas”.

Depois do autoritarismo, a segunda característica marcante na história das políticas culturais brasileiras é a **instabilidade** (RUBIM, 2008). Uma das poucas instituições que fugiu dessa regra foi o IPHAN, que se manteve com poucas mudanças por décadas. Os demais órgãos públicos eram criados e extintos a cada governo, ou tinham todo seu pessoal trocado. O período em que a instabilidade ficou mais evidente foi durante a “Nova República”, quando nem a criação de um Ministério da Cultura, em 1985, foi capaz de manter políticas mais duradouras. Com a posse de Collor, o Ministério foi fechado e substituído por uma secretaria, decisão revertida por Itamar Franco em 1993. Em dez anos, dez dirigentes passaram pela pasta: no governo Sarney, foram cinco ministros (José Aparecido, Aluísio Pimenta, Celso Furtado, Hugo Napoleão e novamente José Aparecido). No governo Collor, dois secretários (Ipojuca Pontes e Sérgio Paulo Rouanet) e no governo Itamar, mais três ministros (Antônio Houaiss, José Jerônimo Moscardo e Luiz Roberto do Nascimento e Silva).

A terceira característica apontada por Rubim é a **ausência**, uma tradição marcante desde os tempos da Colônia e do Império e que se manteve na República. Com exceção dos governos autoritários, como citado anteriormente, poucas foram as iniciativas governamentais de apoio à cultura. Segundo o autor, as leis de incentivo à cultura surgidas a partir dos anos 1980 seriam mais uma modalidade de ausência, pois “retiram o poder de decisão do Estado [...] e colocam a deliberação em mãos da iniciativa privada” (RUBIM, 2008, p. 53).

### 2.3 As leis de renúncia fiscal como política cultural no Brasil

A primeira lei de incentivos fiscais criada no Brasil para financiar a cultura foi a Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, conhecida como Lei Sarney. Ela teve origem no projeto de lei nº 54 apresentado em 1972 pelo então senador da ARENA José Sarney, prevendo “deduções do imposto de renda das pessoas jurídicas e físicas para fins culturais”<sup>29</sup>. O projeto foi arquivado por inconstitucionalidade, já que representava isenções que só poderiam ser criadas através de uma iniciativa exclusiva do Poder Executivo. Quando chegou à presidência, Sarney teve a oportunidade de por em prática seu antigo plano, incumbindo seu ministro da Cultura, Celso Furtado, de dar a versão final ao projeto.

Aprovada em um período de escassez de recursos estatais, a Lei Sarney criou uma modalidade de investimento em cultura denominada mecenato, que também seria usada nas leis seguintes. Ao contrário do que o nome sugere, essa modalidade em muito se distancia dos patronos da arte renascentista, que usavam dinheiro próprio para financiar artistas de acordo com o gosto pessoal do doador, em busca de prestígio político e social. O “mecenato” das leis de incentivo é financiado majoritariamente com recursos públicos e não tem o objetivo de prestígio pessoal para o doador, mas de valorização da marca das empresas investidoras.

A Lei Sarney garantia a possibilidade de descontar do imposto de renda até 70% do valor doado a projetos culturais. Para poderem receber doações por esse mecanismo, os produtores culturais necessitavam um cadastro prévio no Ministério da Cultura (MinC). Uma vez cadastrado, o produtor estava apto a receber incentivos em todos seus projetos culturais<sup>30</sup>. O limite da doação para pessoas jurídicas era de 2% do Imposto de Renda devido e, para pessoas físicas, de 10%. A principal crítica à lei era que, apesar de prever a necessidade de prestação de contas pelo produtor cultural, não se estabeleceu nenhum procedimento para sua realização e controle. Houve denúncias de desvios e, inclusive, a instalação de uma CPI para investigar o assunto. No entanto, nenhum desvio foi provado (OLIVIERI, 2004, p. 72).

---

<sup>29</sup> Uma análise do banco de dados da Lei Rouanet permite perceber o tipo de fins culturais pretendido por Sarney. Apenas uma das instituições “culturais” mantidas por sua família, a Fundação José Sarney, já recebeu R\$ 100.000,00 da Telebrás, R\$ 305.873,94 da Tele Norte Leste Participações e R\$ 1.348.005,99 da Petrobrás. Uma das principais atividades da fundação é a manutenção de um acervo de 200 mil documentos relativos ao próprio José Sarney.

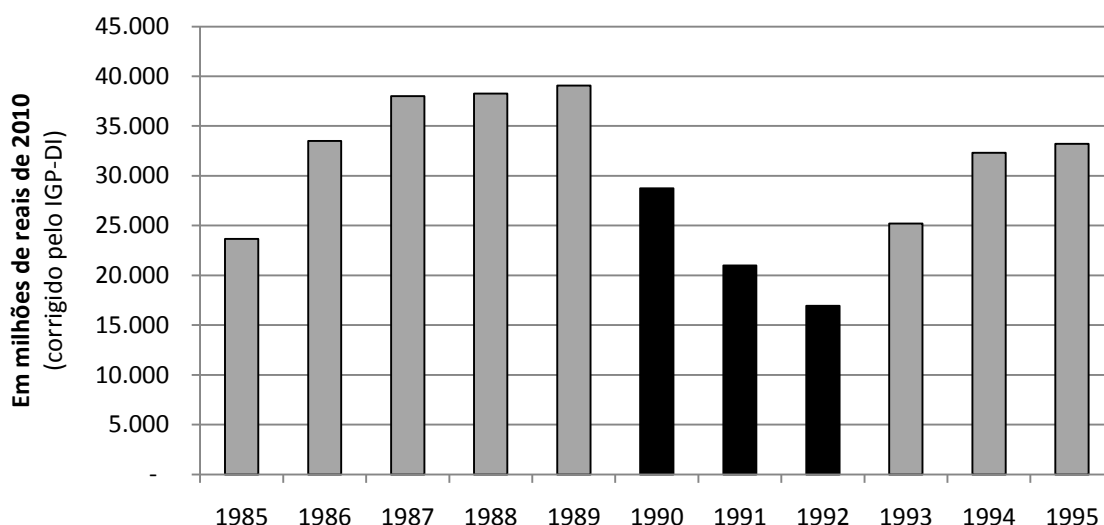
<sup>30</sup> Nas atuais leis de incentivo é necessária a aprovação de cada projeto pelo MinC.



Embora de curta duração, a Lei Sarney serviu para semear entre os empresários a ideia que o marketing cultural era uma boa forma de publicidade, além de inspirar leis locais. A mais conhecida delas foi a Lei Mendonça, aprovada em 1990 na cidade de São Paulo, que permitia a dedução de 70% dos valores investidos em cultura do IPTU e do ISS.

A consolidação das políticas culturais neoliberais no Brasil, entretanto, só se deu a partir da eleição de Collor. Assim que assumiu a Presidência, o ex-governador alagoano revogou todos os incentivos fiscais federais existentes e desmontou os órgãos públicos ligados à cultura. Se Reagan e Thatcher haviam cortado o orçamento das instituições culturais públicas, seu seguidor tupiniquim foi ainda mais radical: além de fechar o MinC, Collor acabou com a EMBRAFILME, a Funarte, a Fundação Nacional de Artes Cênicas e diversos outros órgão ligados à cultura<sup>31</sup>. Os dados do orçamento federal no período mostram a grande redução que ocorreu nos recursos da Educação e da Cultura<sup>32</sup>:

**Gráfico 11 - Despesa liquidada da União, Educação e Cultura: 1985-1995.**



Fonte: SIAFI/Secretaria do Tesouro Nacional. Em destaque, os anos do governo Collor.

Com fim dos órgãos estatais e da redução de investimentos públicos, veio uma nova lei de incentivo fiscal: a Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, mais conhecida por Lei Rouanet<sup>33</sup>. No entanto, ela só foi regulamentada com o Decreto nº 1.494, de 17 de maio de 1995. Outra Lei importante é a Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, a Lei do Audiovisual.

<sup>31</sup> Esses órgãos foram extintos pela Medida Provisória 151, lançada apenas dois dias após a posse de Collor.

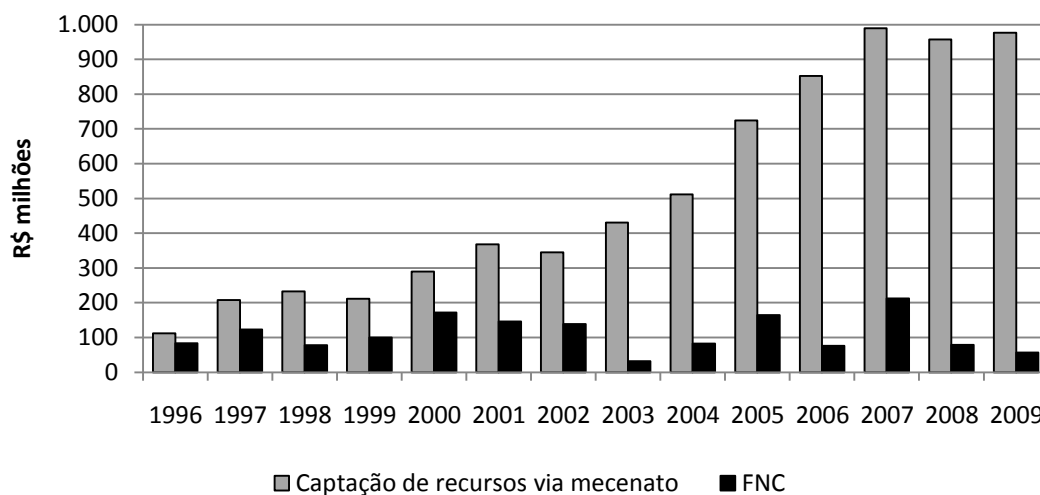
<sup>32</sup> Os dados encontrados para o período não separam os recursos da Cultura e da Educação.

<sup>33</sup> O nome se deve ao então Secretário de Cultura de Collor, o filósofo Sérgio Paulo Rouanet.

### 2.3.1 Lei Rouanet

A Lei Rouanet instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), que prevê três mecanismos: o Fundo Nacional de Investimento Cultural e Artístico (FICART), o Fundo Nacional de Cultura (FNC) e a renúncia fiscal para patrocínios e doações a projetos culturais, modalidade conhecida como “mecenato”. O FICART nunca foi implantado. Já o FNC é gerido pelo MinC e financia, a fundo perdido, até 80% do valor de projetos culturais realizados por entidades públicas e privadas sem fins lucrativos. Seus recursos são oriundos do Tesouro Nacional, de doações, de 3% da arrecadação das loterias federais, de saldos não utilizados de projetos de mecenato e de outras fontes previstas em lei. Os proponentes interessados em receber recursos do FNC devem enviar ao MinC seu projeto, que será analisado pela respectiva secretaria de área. Embora seja um instrumento importante na formulação de políticas culturais, o Fundo ainda é pouco utilizado, pois os valores destinados a ele são apenas uma pequena parte dos recursos da Lei Rouanet.

**Gráfico 12 -** Captação para mecenato e orçamento do FNC, 1996 a 2009.



Fonte: Sistema SalicNet/Ministério da Cultura.

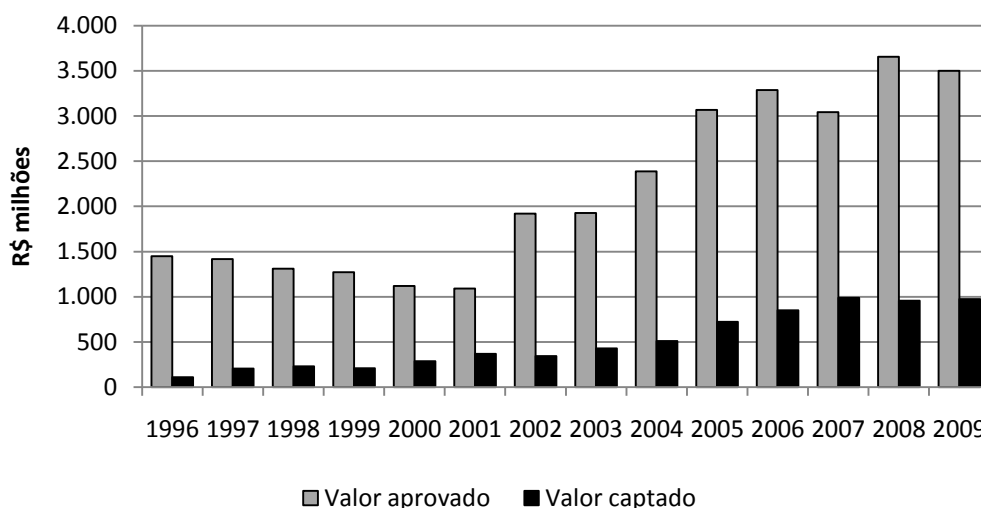
O mecanismo mais conhecido e mais utilizado é o mecenato. Ao contrário da Lei Sarney, na Rouanet é necessária a aprovação, pelo Conselho Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC), de cada projeto incentivado. Foram também incluídos diversos trâmites burocráticos, tanto na apresentação do projeto quanto na posterior prestação de contas, com o objetivo de evitar os supostos desvios que teriam ocorridos com a lei anterior. Os projetos apresentados são analisados por

especialistas na área, que elaboram um parecer enviado posteriormente ao CNIC. Até 1998, o Conselho detinha a palavra final na aprovação de projetos, mas uma mudança na legislação passou esse poder ao Ministro da Cultura. Na prática, não houve muitas mudanças, já que a análise do projeto não discute seu mérito: “os projetos são avaliados pelo seu atendimento aos requisitos da legislação e adequação orçamentária (viabilidade financeira), não sendo procedida qualquer análise de mérito” (OLIVIERI, 2004, p. 96). Podem ser enviados projetos nas seguintes áreas:

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. (Lei 8.313, art. 25).

É importante ressaltar que ter um projeto aprovado pelo MinC não garante recursos a ninguém. Após a aprovação, uma etapa meramente burocrática, o proponente deve buscar empresas interessadas no projeto. Apesar de os recursos serem públicos, são as empresas (geralmente seus departamentos de marketing) que decidem quais projetos receberão incentivos e quais não receberão. A maioria dos projetos não sai do papel por não encontrar patrocinadores interessados. Em 2009, por exemplo, o montante dos projetos aprovados pelo CNIC para captar recursos foi de R\$ 3,5 bilhões, mas foram efetivamente captados menos de um bilhão.

**Gráfico 13** - Valores aprovados e captados, mecenato: 1996 a 2009.



Fonte: Sistema SalicNet/Ministério da Cultura.

Existem duas formas de mecenato. Na primeira delas, o **patrocínio**, é possível usar até 20% do valor do projeto em contratação de mídia (eletrônica, impressa ou digital) para divulgação do projeto com a logomarca da empresa patrocinadora e usufruir de 25% do produto cultural gerado (livros, ingressos, etc.) para distribuição promocional. Na segunda, a **doação**, não é permitido o uso de recursos do projeto para a contratação de mídia divulgando a marca do incentivador, mas em compensação o incentivo fiscal é maior. Enquanto o percentual abatido do Imposto de Renda no patrocínio é de 30%, na doação é de 40%. Na prática, esses percentuais são maiores, já que é possível lançar o valor do patrocínio ou doação como despesa operacional da empresa. Assim, os 30% se transformam em 64%:

**Tabela 3** - Exemplo do impacto para a empresa patrocinadora pela Lei Rouanet.

	Com Lei Rouanet	Sem Lei Rouanet
Patrocínio com Lei Rouanet	100.000,00	0,00
Lucro da empresa doadora	20.000.000,00	20.000.000,00
Valor do patrocínio lançado como despesa operacional	100.000,00	0,00
Novo lucro	19.900.000,00	20.000.000,00
Contribuição social (9% sobre novo lucro)	1.791.000,00	1.800.000,00
Imposto de Renda (15% sobre o novo lucro)	2.985.000,00	3.000.000,00
Adicional de IR (10% sobre novo lucro – R\$ 240.000,00)	1.750.000,00	1.760.000,00
Dedução Lei Rouanet (30% de R\$ 100.000,00)	30.000,00	0,00
Imposto de Renda + Contribuição social	6.496.000,00	6.560.000,00
Imposto total economizado	64.000,00	0,00
Aporte real da empresa patrocinadora	36.000,00	-

Fonte: Olivieri (2004, p. 84).

Na doação, os 40% viram 74%. Nos dois casos, o valor investido não pode ultrapassar 4% do montante devido em cada exercício fiscal. Já para as pessoas físicas, o abatimento do IR é de 60% para patrocínios e de 80% para doações, limitados a 6% do imposto devido a cada ano.

Devido à criação da Lei do Audiovisual<sup>34</sup> em 1993, que oferece um incentivo fiscal de 100%, poucas empresas se interessavam pela Lei Rouanet. A solução encontrada pelo governo em 1997 foi ampliar o incentivo da Rouanet para 100%, sem a possibilidade de lançar o valor como despesa operacional, tanto para patrocínio quanto para doação, para as seguintes atividades artísticas: artes

<sup>34</sup> A Lei do Audiovisual será analisada na próxima seção.

cênicas, música erudita ou instrumental, circulação de exposições de artes plásticas, livros de valor artístico, literário e humanístico, e doações de acervos para bibliotecas públicas e museus. Em 2001, foram incluídos nessa lista: exposições de artes visuais, doações de acervos para arquivos públicos e cinematecas, treinamento de pessoal e aquisição de equipamentos para a manutenção de acervos, produção de obras cinematográficas e videográficas de curta e média metragem e preservação e difusão do acervo audiovisual, preservação do patrimônio cultural material e imaterial.

Após essas alterações na legislação, a maior parte dos projetos passou a ser financiada apenas com dinheiro público, já que 100% do valor é abatido do imposto de renda. Assim, as empresas podem divulgar sua marca sem desembolsar sequer um centavo. No entanto, mesmo que o dinheiro seja todo público, a decisão de quais projetos financiar continua sendo inteiramente do setor privado.

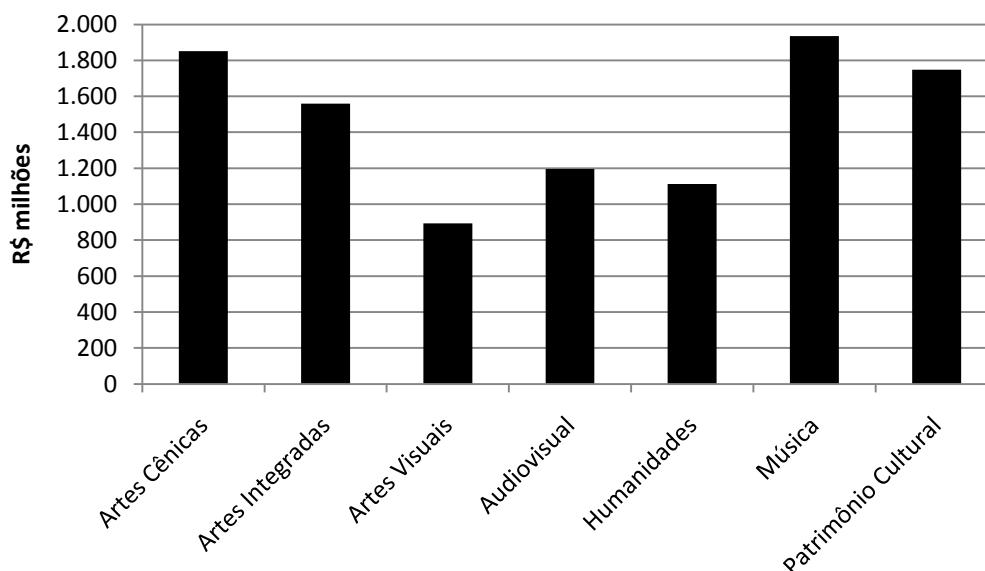
Em 1995 o MinC lançou uma publicação que ficou conhecida como a melhor expressão da visão neoliberal sobre as políticas culturais na Brasil. Com grandes semelhanças em relação ao folheto publicado anos antes na Inglaterra, *The arts are your business*, o governo brasileiro distribuiu 15 mil exemplares da cartilha *Cultura é um Bom Negócio*. Era um material voltado aos empresários, onde se explica os mecanismos da Lei Rouanet, mostrando todas as vantagens do apoio privado às artes. A cultura é divulgada como um negócio lucrativo: “nunca os museus foram tão visitados, as obras de arte valorizadas e não há paralelo para os lucros que obtêm hoje os entretenimentos culturais e o *show business*” (BRASIL, 1995, p. 10). E são citados diversos motivos para uma empresa investir em cultura:

Experiências conhecidas de empresas que investem com regularidade em atividades culturais comprovam o retorno satisfatório desse tipo de *marketing*, tanto em termos institucionais como, em alguns casos, inclusive na alavancagem de produtos. Este resultado, aliado aos benefícios fiscais faz da parceria iniciativa privada/produtor cultural um mercado promissor, só comparável ao mercado publicitário. [...] Isto é que faz do investimento em cultura um bom negócio. (BRASIL, 1995, p. 7, grifo do autor).

Com todo esse esforço do governo em divulgar as vantagens da Lei Rouanet para as empresas e as mudanças citadas nos níveis de incentivo fiscal, houve um grande acréscimo no valor captado. Desde a aprovação da Lei Rouanet até 2009, já

foram captados R\$ 10.295.225.130,21<sup>35</sup>, divididos em sete áreas. A área que mais recebeu recursos foi a música, seguida das artes cênicas:

**Gráfico 14 - Captação de recursos por área cultural: 1993 a 2009.**



Fonte: Sistema SalicNet/Ministério da Cultura.

Outro resultado foi a proliferação de leis estaduais e municipais de renúncia fiscal. No Rio Grande do Sul, por exemplo, o governo Britto criou a Lei Estadual de Incentivo à Cultura (LIC), que permite o abatimento do ICMS de 75% do valor investido em cultura.

### 2.3.2 Lei do Audiovisual

A Lei do Audiovisual, de 1993, é, entre as diversas leis de incentivo, a mais “generosa” com os empresários: permite o abatimento total do Imposto de Renda de investimentos na produção de obras cinematográficas brasileiras,

mediante a aquisição de cotas representativas de direitos de comercialização sobre as referidas obras, desde que estes investimentos sejam realizados no mercado de capitais, em ativos previstos em lei, e autorizados pela Comissão de Valores Mobiliários, e os projetos tenham sido previamente aprovados pela Ancine. (Lei nº 8.685, art. 1º).

O objetivo da lei era impulsionar a produção cinematográfica e criar uma indústria de cinema brasileiro, já que após o fim da EMBRAFILME poucas

<sup>35</sup> Valor atualizado pelo IGP-DI.

produções eram realizadas no país. Inicialmente foi fixada uma data limite para a vigência da lei. A previsão era de que, em dez anos, já teria se constituído um mercado e uma indústria cinematográfica autossuficientes e não seriam mais necessários os incentivos fiscais (OLIVIERI, 2004, p. 104). No entanto, após duas prorrogações, ela continua em vigor até hoje.

Uma diferença em relação à Lei Rouanet é que o investimento através da Lei do Audiovisual, além de ter 100% de benefício fiscal, ainda pode ser lançado como despesa operacional. Desse modo, o subsídio acaba sendo de 125%. Ou seja, se com a Rouanet a empresa faz propaganda de graça, com a Lei do Audiovisual ela faz propaganda de graça e ainda recebe dinheiro do governo em troca. Além de receber esse incentivo extra de 25%, a empresa investidora tem direitos sobre os lucros do filme, na proporção do valor investido. Em caso de prejuízo, a empresa não perde nada. Ou seja, o patrocinador divulga sua marca e ainda tem um lucro garantido pelo governo. É um caso diferente de todas as leis anteriores, tanto brasileiras quanto estrangeiras.

### 3. CONSIDERAÇÕES SOBRE A CULTURA NEOLIBERAL

*“A arte não é um espelho para refletir o mundo, mas um martelo para forjá-lo.”*

Vladimir Maiakóvski

Neste capítulo serão analisadas diversas transformações ocorridas na produção cultural brasileira a partir dos anos 1990, em decorrência da nova política cultural centrada nas leis de renúncia fiscal. Ocorreram mudanças tanto no tipo de projetos culturais desenvolvidos quanto no conteúdo dos mesmos, com consequências culturais, políticas e econômicas.

A primeira característica que chama a atenção de quem examina as estatísticas da Lei Rouanet é a grande concentração regional dos projetos executados. Um dos principais objetivos das políticas públicas para a cultura deveria ser a inclusão e a democracia cultural (DIMAGGIO, 1983). Para isso, seria necessário garantir a todos o acesso à cultura, não só como consumidores, mas também como criadores. Assim, o Estado deveria conceber a cultura “como um direito do cidadão e, portanto, assegurar o direito de acesso às obras culturais produzidas, particularmente o direito de fruí-las, o direito de criar obras, isto é, produzi-las, e o direito de participar das decisões sobre políticas culturais” (CHAUI, 2006a, p. 136).

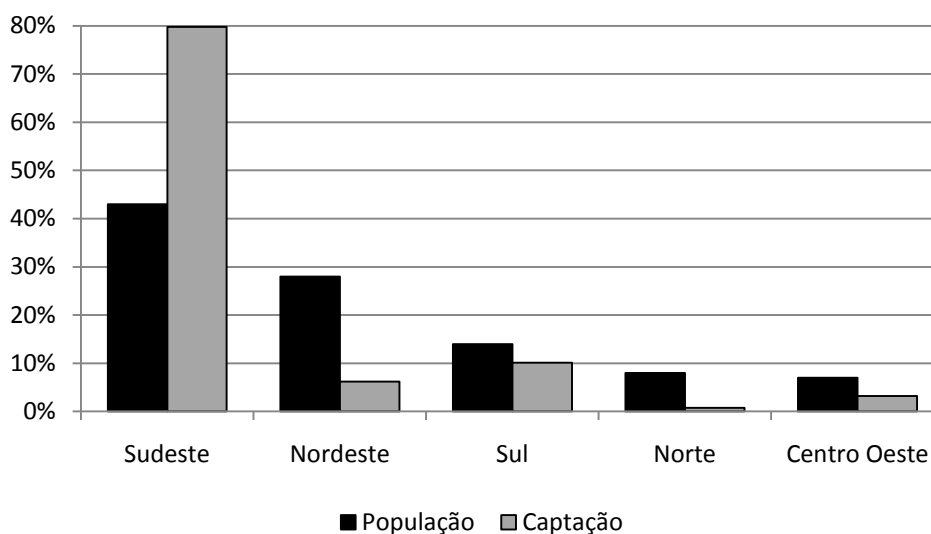
Se o objetivo fosse ampliar o acesso à cultura, os projetos financiados com recursos públicos deveriam priorizar regiões onde a população tem menos acesso a atividades culturais. Mas o que ocorre com as leis de incentivo é justamente o contrário: as atividades financiadas geralmente são realizadas nas regiões mais ricas, onde já existe, naturalmente, mais financiamento privado para a cultura. De 1993 a 2009, praticamente 80% dos recursos captados pela Lei Rouanet foi destinados a projetos no Sudeste. Enquanto isso, a região Norte recebeu menos de 1% do total e a Centro Oeste, 3,2%. A concentração é muito maior do que a concentração populacional ou do PIB. O Sudeste, com 41% da população e 56% do PIB brasileiro, representa 79,8% dos recursos da Lei Rouanet. Já o Nordeste possui 27,9% da população, mas apenas 6,2% dos recursos da lei<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Os dados de população foram retirados do Censo de 2010 e os referentes ao PIB, do caderno Contas Regionais do Brasil 2004-2008, do IBGE.



**Gráfico 15** - Captação de recursos via mecenato (1993 a 2009) e população por região.



Fonte: Sistema SalicNet/Ministério da Cultura e Censo 2010/IBGE.

Dentro de cada região a concentração também é grande. Apenas a cidade de São Paulo recebeu 46,9% de todos os recursos destinados ao Sudeste em 2009. E, dentro de cada cidade, são beneficiados os bairros com melhor localização e com população de maior renda. A concentração geográfica dos investimentos culturais é tal que, segundo o MinC (2008), mais de 90% dos municípios brasileiros não possuem salas de cinema, teatros, museus e espaços culturais multiuso.

Outro fator que vai de encontro à ideia de democratização da cultura é o preço dos ingressos. A única restrição da Lei Rouanet nesse sentido é que projetos incentivados devem ser “abertos, sem distinção, a qualquer pessoa, se gratuitas, e a público pagante, se cobrado ingresso”. Não há nada na legislação que fale sobre os preços. A Companhia Interamericana de Entretenimento (CIE)<sup>37</sup>, por exemplo, recebeu em 2005 mais de nove milhões de reais para trazer ao Brasil o *Cirque du Soleil*. Apesar de indiscutível qualidade do circo, era um evento inacessível para a maioria da população brasileira, com ingressos variando de R\$ 100,00 a R\$ 370,00. O Bradesco foi o principal patrocinador, com 4,3 milhões de reais. Ainda que a totalidade desse valor tenha sido abatida do imposto de renda, o banco teve o direito de ter seu nome em todos os materiais de divulgação da turnê, além de garantir que o primeiro lote de ingressos fosse vendido apenas a clientes *Prime Bradesco*. No mesmo ano, a CIE já havia captado mais de dezesseis milhões de reais para a

<sup>37</sup> A CIE, de origem mexicana, é uma das maiores empresas de produção cultural da América Latina.

temporada paulistana do musical O Fantasma da Ópera, no Teatro Abril (do próprio grupo CIE), com ingressos entre R\$ 65,00 e R\$ 200,00. Esses são apenas dois dos muitos exemplos de atividades artísticas voltadas para uma pequena parcela da população (justamente a parcela de maior renda) e que recebe consideráveis recursos públicos.

Uma pesquisa divulgada recentemente pelo IPEA<sup>38</sup> entrevistou 2.770 pessoas em todos os estados do Brasil sobre suas práticas culturais, entre outros assuntos. Aproximadamente dois terços dos entrevistados responderam que nunca vão a museus nem a centros culturais e aproximadamente 60% não frequenta teatro, circos ou shows de dança. Dados divulgados pelo MinC mostram um quadro ainda pior: 92% dos brasileiros nunca frequentaram museus e 93,4% dos brasileiros jamais frequentaram alguma exposição de arte (BRASIL, 2008). Ainda segundo a pesquisa do IPEA, os principais obstáculos ao acesso à cultura mencionados pelos entrevistados foram: os preços são muito altos (citado por 71% dos entrevistados), os equipamentos culturais ficam longe do local de moradia (61,6%) e o público frequentador é elitista (55,9%). Entre espaços verdes, equipamentos esportivos, equipamentos culturais, comércios e lugares de encontro e vida associativa, os equipamentos culturais são mencionados como sendo os de pior localização em relação ao local de residência dos entrevistados<sup>39</sup>, problema citado principalmente por pessoas com renda de até dois salários mínimos. Se não são as únicas causadoras desse problema, as leis de incentivo com certeza o reforçam.

Segundo Olivieri, a democratização da cultura se torna inviável no nosso sistema de financiamento devido à falta de controle público sobre os recursos investidos:

A falta de qualquer controle sobre o acesso e impacto para os produtores culturais, para a classe artística e para o público, torna praticamente impossível a aferição do atendimento ao direito constitucional à cultura e, ainda mais grave, não torna realmente obrigatório nos projetos o procedimento de dar acesso ao público e aos profissionais da cultura, como se não fosse parte essencial desta política. (OLIVIERI, 2004, p. 165).

A autora traz uma questão importante, qual seja, a necessidade de se garantir não apenas o acesso do público, mas também dos profissionais da cultura. Os artistas com trabalhos menos comerciais, principalmente aqueles em início de

---

<sup>38</sup> Sistema de Indicadores de Percepção Social 2010.

<sup>39</sup> 51% dos entrevistados consideraram os equipamentos culturais mal localizados.

carreira, só conseguem manter seu trabalho com apoio do Estado. Na França, por exemplo, existem mecanismos de apoio a esses artistas:

O investimento cultural, quando incorpora um alto grau de inovação, comporta uma forte incerteza no tocante aos resultados. [...] o estado substitui o mercado para apoiar os setores que, sem esse maná, estariam condenados à decadência. Em primeiro lugar, essa “sacudida” na oferta acontece no plano da criação. Na França, dois mil ateliês pertencem ao Estado ou a municipalidades. Além da possibilidade de ter acesso a tais ateliês, os artistas gozam de diversos tipos de apoio (bolsas, prêmios, encomendas públicas...). (BENHAMOU, 2007, p. 152).

Já no Brasil, onde essa função foi repassada ao setor privado, são poucos os artistas que conseguem financiamento. Como mostrado no capítulo anterior (Gráfico 13), apenas uma pequena parcela dos projetos aprovados pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura capta recursos das empresas. Segundo o Ministério da Cultura (BRASIL, 2008), 3% dos proponentes recebem aproximadamente 50% dos recursos. Enquanto espetáculos musicais com cantores consagrados e peças de teatro com atores de novelas têm facilidade em captar a verba necessária para a realização de suas atividades, artistas em início de carreira geralmente não encontram nenhuma empresa disposta a apoiar seus projetos.

A saída encontrada por muitos artistas novatos é abandonar suas inovações e adaptar-se ao mercado. Segundo relato do diretor de teatro Sérgio de Carvalho, fundador da Companhia de Latão, as leis de incentivo são um obstáculo às novidades na arte: “Quando lançada ao mercado tropical das artes, toda a inquietação experimental da minha geração se deparava com a absurda situação de que as novas leis de incentivo só serviam aos projetos com conformação empresarial” (CARVALHO, 2009, p. 158).

A adaptação de artistas iniciantes aos padrões estéticos do mercado não é, contudo, algo recente. No livro *História Social do Jazz*, Eric Hobsbawm já falava das adequações que a indústria cultural faz nos músicos para que estes entrem no mercado com mais chances de obterem sucesso:

A produção em linha de montagem na música, uma das poucas realizações realmente originais e terríveis de nosso século nas artes, tem seu melhor exemplo na música pop padrão. A variedade de música não processada é reduzida uniformemente a uns poucos modelos de produção principais, ou até, na imensa maioria dos casos, a um só, que é o de 32 compassos com coro em três partes, consistindo em uma melodia de oito compassos (o carro-chefe), repetido, o release, a ponte, o canal ou apenas a parte intermediária, e a repetição do início. Isso reduz o elemento humano de invenção a dezesseis compassos, desde que esses também não sejam plagiados. O resto é mecânico. O inventor da canção, que só precisa ser

capaz de assobiá-lo, o entrega ao harmonizado e este, por sua vez, àquela pessoa cada vez mais importante em todo esse processo, o orquestrador, que faz o "arranjo": ou seja, realmente decide como a música soará. [...] Se algo de errado acontecer e se a recompensa material o justificar, ela poderá ser entregue a um "doutor em sucessos" que a reformará de maneira competente. A peça é depois entregue ao diretor artístico e de repertório de uma empresa de discos, que escolherá o veículo padrão adequado para ela; por exemplo, se o público visado for o mercado de rock-and-roll da Inglaterra, será escolhido um garoto da classe trabalhadora de no máximo dezoito anos, de preferência com um cabelo escandaloso e sem afinção ou conhecimento de música, que a interpretará como se acreditasse nela. [...] depois disso o pacote está pronto para os homens de publicidade, os anunciantes de canções e o resto da máquina de distribuição. (HOBSBAWN, 2008, p. 217-219).

Isso acontece porque o objetivo das empresas que patrocinam projetos culturais não é democratizar o acesso à cultura ou apoiar artistas em início de carreira, mas gerar lucros. Assim acabam não escolhendo as atividades que vão apoiar por seu valor artístico, mas pela sua capacidade de melhorar a imagem da empresa e atrair novos clientes. Se a maioria da população com renda suficiente para tornar-se consumidora está em São Paulo, é lá onde será realizada a maior parte dos projetos.

O problema não se restringe em a empresa querer lucrar, algo inerente à atividade empresarial no capitalismo. O problema é tornar esse tipo de financiamento como principal instrumento da política cultural. Uma boa maneira de entender o funcionamento do patrocínio privado é ler os manuais de marketing cultural<sup>40</sup>, facilmente encontrados nas bibliotecas das escolas de administração. Neles são oferecidas às empresas sugestões de como escolher as atividades culturais para apoiar. Como é de se esperar, não se fala em buscar projetos que resultem em uma maior democratização do acesso à cultura, mas que possam se inserir na estratégia de marketing da empresa. O processo de seleção é, portanto, “muito semelhante ao fluxo seguido pelas outras ferramentas de comunicação, como propaganda, marketing direto, promoções ou relações públicas. Ele deriva da estratégia de marketing da empresa” (REIS, 2003, p. 67).

Dentro da visão de busca do lucro, os patrocinadores tendem a evitar riscos. Com isso, é deixado de lado o “princípio da incerteza”, que DiMaggio (1983) considera uma das preocupações básicas na formulação de políticas culturais:

The French Impressionists were roundly condemned until they developed their own system and inspired their own critics. When the music of Brahms

<sup>40</sup> O principal manual da área consultado neste trabalho foi Marketing Cultural e Financiamento da Cultura, de Ana Carla Fonseca Reis.

was first played in this country, concerts halls emptied out and critics called it atonal rubbish. [...] What it does mean is that any system of cultural patronage should have some looseness in it, some play, some opportunity for odd works to fall between the cracks. (DIMAGGIO, 1983, p. 10).

Nas políticas culturais de cunho liberal, essa preocupação não é levada em conta, prejudicando o surgimento de novos talentos. As empresas preferem investir em artistas que já tenham uma carreira consolidada, ou em iniciantes que sigam as tendências da moda e tenham mais chances de atingir o sucesso rapidamente. Como o mercado é considerado eficiente pelos liberais, aqueles artistas que não fazem sucesso imediato são vistos como incapazes:

[...] sobrevive a tendência do liberalismo em deixar aberto o caminho para os capazes. Abrir caminho para esses virtuosos é ainda hoje a função do mercado, o qual, noutras esferas, já se mostram amplamente regulado: trata-se de uma liberdade que, já em seus bons tempos, tanto na arte quanto para os tolos em geral, era apenas a de morrer de fome. (HORKHEIMER e ADORNO, 2002, p. 24).

Apesar disso, muitas empresas tentam passar uma imagem de grandes apoiadoras da arte, como se estivessem investindo em cultura apenas pelo bem do país, sem se preocupar com o lucro. Mas quando são questionadas sobre esses problemas, acabam defendendo seu “direito” de lucrar por esses investimentos. A *Association for Business Sponsorship of the Arts* do Reino Unido diz que:

com o patrocínio deve haver um retorno comercial e o patrocinador deve receber valor pelo seu dinheiro. Como consequência, quando se propõe um patrocínio não se está pedindo dinheiro, mas vendendo algo que trará um retorno comercial para a empresa. (ABSA apud REIS, 2003, p. 13).

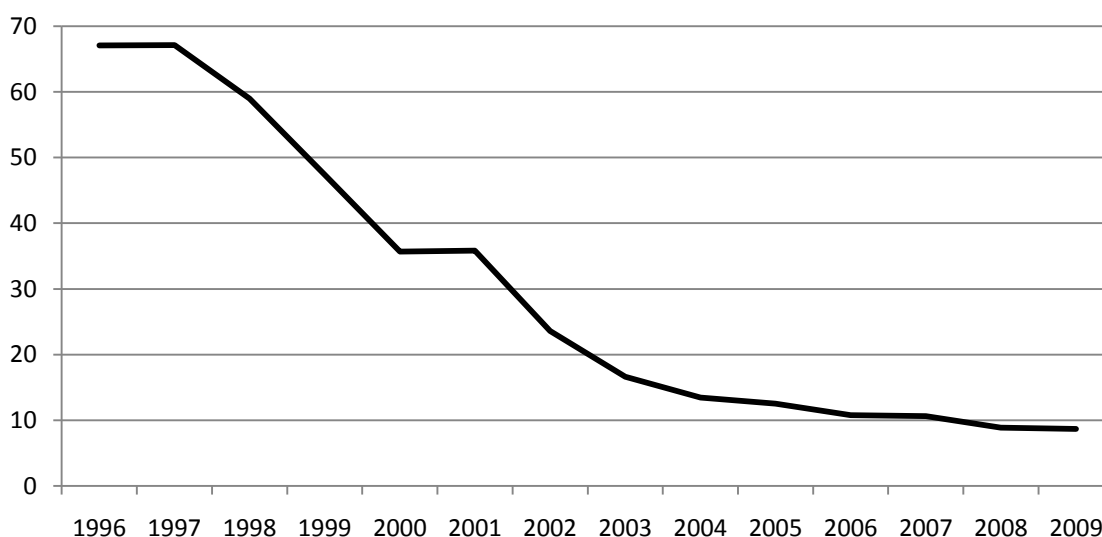
Esse argumento costuma ser importado para o Brasil, desconsiderando que aqui o patrocínio costuma ser feito pelas empresas, mas com dinheiro público<sup>41</sup>. E cada vez mais público. Alguns autores, como Reis (2003), dizem que os altos incentivos fiscais são necessários para que as empresas aprendam a importância de se investir em cultura. Com o hábito criado, elas passariam a patrocinar mesmo quando não houvesse 100% de isenção. Segundo Marcelo Gruman, um dos coordenadores da FUNARTE, a proposta inicial da Lei Rouanet era “louvável”: “esperava-se que o empresariado, aos poucos, criasse a ‘cultura do mecenato’, ou seja, que investisse dinheiro do próprio bolso, ‘dinheiro bom’, sem a tutela do Estado”<sup>42</sup>. Não foi o que aconteceu.

<sup>41</sup> Não que nos demais países não existam incentivos fiscais, mas, como visto no capítulo anterior, os níveis de isenção no Brasil são consideravelmente maiores.

<sup>42</sup> Revista Caros Amigos, abril de 2010. Disponível em: <<http://blogs.cultura.gov.br/blogdarouanet/estado-financia-%E2%80%9Cmarketing-cultural%E2%80%9D-das-grandes-empresas/>>. Acesso em: 21 nov. 2010.

O que os dados mostram é que cada vez menos as empresas tiram dinheiro do próprio bolso tanto em termos absolutos quanto relativos. Em 1997 dos R\$ 590 milhões captados pela Lei Rouanet, R\$ 396 milhões eram aporte real dos patrocinadores e R\$ 194 milhões<sup>43</sup> era de isenção fiscal. Já em 2009 foram captados R\$ 975 milhões, sendo o aporte real das empresas de apenas R\$ 84 milhões. Essa redução se deve à alteração na legislação, que permitiu o abatimento de 100% do imposto de renda em diversas atividades artísticas. A cada ano que passa, as empresas investem menos nos projetos com 30% e 40%<sup>44</sup> de incentivo, patrocinando apenas aqueles com isenção total<sup>45</sup>. É importante lembrar que esses dados são referentes apenas à Lei Rouanet. No caso da Lei do Audiovisual<sup>46</sup>, o aporte real das empresas é negativo.

**Gráfico 16** - Aporte real das empresas/total captado pela Lei Rouanet (em %), 1996-2009.



Fonte: Sistema SalicNet/Ministério da Cultura.

Embora muitas das empresas que utilizam as leis de renúncia fiscal sejam estatais, isso não altera a relação delas com a cultura. Quando o Banco do Brasil patrocinou em 2010 a montagem de *O Barbeiro de Sevilha*, na estreia da Companhia de Ópera Brasileira, seu objetivo era divulgar a marca do banco. Assim como havia acontecido com o Bradesco no patrocínio do *Cirque du Soleil*, os

<sup>43</sup> Valores em reais de 2009, corrigidos pelo IGP-DI.

<sup>44</sup> Como visto no capítulo anterior, na prática esses percentuais são de 64% e 74%, respectivamente.

<sup>45</sup> Essa é uma das principais reclamações da comunidade artística atualmente em relação à Lei Rouanet. Projetos enquadrados nas categorias de 30% e 40% dificilmente conseguiram captar recursos com o setor privado.

<sup>46</sup> Na página do Ministério da Cultura não estão disponíveis dados consolidados dos investimentos realizados através da Lei do Audiovisual, por isso estão sendo utilizados apenas os dados da Lei Rouanet.

clientes do Banco do Brasil tiveram condições privilegiadas de compra dos ingressos da ópera. A atuação do banco público e do privado, portanto, não se diferencia nos objetivos nem nos métodos adotados por suas estratégias de marketing cultural. Outro exemplo é a Petrobras, maior patrocinadora cultural do país, que busca com isso melhorar sua imagem com diferentes grupos<sup>47</sup>. A empresa só começou a figurar no *ranking* divulgado pelo MinC das grandes incentivadoras em 1997, ano em que uma emenda constitucional abriu as atividades da indústria petrolífera à iniciativa privada. No ano seguinte já era a maior patrocinadora. Até 1996, essa posição era ocupada pela Petrobras Distribuidora que, embora pertencente ao mesmo grupo, já tinha concorrência:

Enquanto a distribuidora já sofria concorrência na década de 70 com outras gigantes do ramo petroquímico, a Petrobras só passou a sentir necessidade de diferenciar sua imagem a partir do fim do monopólio e contou fortemente com o marketing cultural para isso. Evitando criar uma dose extra de confusão na mente dos consumidores, a Petrobras e a Petrobras Distribuidora procuram desenvolver trabalhos complementares na área cultural. Enquanto a Petrobras Distribuidora é participante ativa na produção de longa-metragens do cinema brasileiro, a Petrobras patrocina a produção e a distribuição de curtas. (REIS, 2003, p. 87).

Após esse panorama geral da produção cultural brasileira depois da criação das leis de incentivo, serão analisados três pontos específicos: o uso da cultura como instrumento hegemônico da classe dominante, a relação entre investimento em cultura e acumulação de capital e o surgimento das Organizações Sociais, utilizando como exemplo o caso da Orquestra Sinfônica de São Paulo.

### 3.1 Cultura e hegemonia

O termo hegemonia tem origem da palavra grega *egemonia*, que significa "direção suprema". Na teoria marxista, a conceito de hegemonia passou a ser utilizado após os escritos de Antonio Gramsci, embora o italiano negue a paternidade do conceito, atribuindo-a a Lenin<sup>48</sup> (PORTELLI, 2002, p. 73). Na concepção gramsciana, a hegemonia é a

---

<sup>47</sup> Segundo Reis (2003, p. 96), a Petrobrás investe em cultura para atingir: “clientes e consumidores; acionistas; fornecedores; imprensa; ambientalistas; funcionários; parceiros; comunidade científica; poderes públicos e comunidade”.

<sup>48</sup> Em *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*, Gramsci diz que o princípio da hegemonia é a principal contribuição de Lenin à filosofia da práxis: “[...] Da ciò consegue che il principio teorico-pratico

capacidade de *direção* intelectual e moral, em virtude da qual a classe dominante, ou aspirante ao domínio, consegue ser aceita como guia legítimo, constitui-se em classe dirigente e obtém o consenso ou a passividade da maioria da população diante das metas impostas à vida social e política de um país. É este o significado que se depreende da "teoria da Hegemonia" que Antônio Gramsci transformou em centro da sua reflexão sobre a política e o Estado modernos e se acha registrada nas páginas dos *Quaderni del carcere*. (BELLIGNI, 1998, p. 580)

Dentro dessa concepção, o Estado é “um ponto-chave para se compreender a aceitação da sociedade de classes pelas classes subalternas” (ALMEIDA FILHO e PAULANI, 2009, p. 14). Mas, se no nível da sociedade política a hegemonia opera como direção política, no nível da sociedade civil ela aparece como direção cultural (CHAUI, 2006b, p. 21). A hegemonia está, portanto, estreitamente relacionada com a cultura, tanto a cultura em sentido estrito (artes, letras, folclore, etc) quanto em seu sentido mais amplo, sobretudo em uma sociedade de classes:

Como cultura em sentido amplo, a hegemonia determina o modo como os sujeitos sociais se representam a si mesmos e uns aos outros, o modo como interpretam os acontecimentos, o espaço, o tempo, o trabalho e o lazer, a dominação e a liberdade, o possível e o impossível, o necessário e o contingente, o sagrado e o profano, o justo e o injusto, o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, as relações com a natureza, as instituições sociais (religião, família, vestuário, culinária, medicina, habitação etc.) e políticas (Estado, movimentos, associações, partidos etc.), bem como a cultura em sentido restrito (as obras de arte e de pensamento), em uma experiência vivida ou mesmo refletida, global e englobante, cujas balizas invisíveis são fincadas no solo histórico pela classe dominante de uma sociedade. É o que Gramsci designa como *visão de mundo*. (CHAUI, 2006b, p.22).

Na sua época, Gramsci percebeu que o regime fascista usava a arte como uma das ferramentas de manutenção de sua hegemonia. Revistas como *Il Regno* e *La Voce*, do jornalista Enrico Corradini, apelavam para o nacionalismo italiano, exaltando desde a cultura do Império Romano até o Movimento Futurista, passando pelos grandes artistas italianos do Renascimento. O Futurismo, aliás, teve grande importância na propagação da ideologia fascista. Em 1909, ao lançar seu Manifesto do Futurismo, Marinetti já divulgava ideias que mais tarde seriam incorporadas ao fascismo:

Nós queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo –, o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas ideias pelas quais se morre e o desprezo da mulher. Nós queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de qualquer natureza, e combater o moralismo, o feminismo e toda vileza oportunista e utilitária. Nós cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela sublevação; cantaremos as marés multicores e polifônicas das revoluções nas capitais modernas [...] (MARINETTI, 1909).



Anos mais tarde, Marinetti aderiu ao movimento fascista, cujo manifesto de fundação foi um dos coautores. Atuou ainda no governo de Mussolini, sendo considerado o poeta oficial do regime e participando da formulação da política cultural fascista.

Gramsci criticava a forma como o passado da cultura italiana era manipulado e apropriado pelo governo para fins de propaganda. Em seus escritos, defendia que era necessário construir uma contra-hegemonia, na qual se inseria o que ele chamou de cultura nacional-popular. Ou seja, valorizar a cultura nacional, mas resgatando “o passado histórico cultural italiano como patrimônio das classes populares” (CHAUI, 2006b, p. 17). Na Itália, país onde os intelectuais estavam afastados do povo, não havia uma cultura popular<sup>49</sup> forte como em outros países europeus, o que levava os italianos a ler principalmente autores estrangeiros, como Shakespeare, Victor Hugo e Alexandre Dumas.

É preciso, portanto, superar a interpretação que o nacional e o popular recebem sob hegemonia burguesa (e, particularmente, sob a fascista) e estabelecer uma cultura que fosse “nacional pelo resgate de uma tradição não trabalhada ou manipulada pela classe dominante” e “popular pela expressão da consciência e dos sentimentos populares, feita seja por aqueles que se identificam com o povo, seja por aqueles saídos organicamente do próprio povo” (CHAUI, 2006b, p. 20).

O Brasil vive hoje sob uma hegemonia burguesa, embora não fascista. E essa hegemonia se expressa também através da política cultural, com as leis de incentivo que privilegiam a cultura da classe dominante. Com esse mecanismo, o Estado entrega recursos públicos às empresas, que os utilizam para promover atividades artísticas de acordo com sua ideologia. O Estado é, portanto, fundamental na construção da hegemonia burguesa. Como lembram Almeida Filho e Paulani,

o pensamento e os valores dessa classe, e mesmo seu modo de vida, são difundidos por toda a sociedade, influenciando todos os gostos e

---

<sup>49</sup> Popular, para Gramsci possui vários significados simultâneos, como “a capacidade de um intelectual ou de um artista de apresentar ideias, situações, sentimentos, paixões e anseios universais que, *por serem universais*, o povo reconhece, identifica e compreende espontaneamente (é o caso de Shakespeare). Significa também a capacidade para captar no saber e na consciência populares instantes de revelação, que alteram a visão de mundo do artista ou do intelectual, os quais, não se colocando em atitude paternalista ou de tutores do povo, transformam em obra o conhecimento assim adquirido (é o caso de Victor Hugo e Tolstoi). Significa, ainda, a capacidade para transformar situações produzidas pelas condições sociais em tema de crítica social identificável pelo povo (é o caso de Goldoni e Dostoiévsky). Significa, por fim, a sensibilidade capaz de “ligar-se aos sentimentos populares”, exprimi-los artisticamente, não interessando, aqui, qual o valor artístico da obra”. (CHAUI, 2006b, p. 19).

comportamentos morais, todos os costumes e relações sociais. Gramsci atribui ao Estado parte da função de promover esse conceito único da realidade, um papel, portanto, essencial no domínio da classe hegemônica. Os “aparelhos ideológicos” do Estado são, por isso, mais importantes na reprodução social do que o aparelho repressivo, derivado do monopólio da força. (2009, p. 14-15).

Deste modo, é equivocada a visão de Rubim (2008) de que as leis de incentivo são o “ponto culminante” da ausência de políticas culturais. Pelo contrário, elas não representam a ausência, mas uma política deliberada do Estado de apoio a um determinado tipo de cultura. O Estado não se ausenta simplesmente das decisões, ele as delega para uma classe específica. Os dois modelos apresentados pelo autor, qual sejam o “autoritarismo” dos regimes militares e a “ausência” dos governos neoliberais, nada mais são que dois modos de exercer a hegemonia burguesa, uma centrada na coerção e outra na coesão. Como diz Gramsci nos Cadernos do Cárcere, o exercício da hegemonia “caracteriza-se pela combinação da força e do consenso, que se equilibram de modo variado, sem que a força suplante em muito o consenso, mas, ao contrário, tentando fazer com que a força pareça apoiada no consenso da maioria” (GRAMSCI, 2000, p. 95). Se na década de 1960 houve uma crise de hegemonia e a classe dominante teve que usar a força para manter seu poder, a partir dos anos 1980 essa classe conseguiu construir um consenso em torno do seu projeto. Para Olivieri (2004, p. 167):

Em síntese, embora a motivação seja diversa – pois na época da ditadura pretendia-se a garantia da segurança nacional e o controle das opiniões nocivas ao sistema, enquanto hoje, o discurso oposto propõe garantir a não interferência do Estado na seleção ou controle das produções – o resultado obtido tem sido da mesma natureza.

Enquanto a ditadura sufocava a arte contra-hegemônica com prisões, o atual sistema o faz negando-lhe financiamento. Segundo Carvalho (2009, p. 157-158), “o antigo desejo de aproximar experimentalismo e ‘pesquisa de uma arte nacional-popular’ pouco sobreviveu à enxurrada liberal-conservadora” das últimas décadas. O resultado foi uma “recusa a qualquer conteúdo social manifesto ou em formalizações baseadas em narrativas críticas”. A maioria dos artistas que usa seus trabalhos para contestar a realidade social não consegue captar recursos pela Lei Rouanet. Ou, quando consegue, tem suas obras alteradas.

A Bienal do Mercosul, principal evento de artes visuais do Rio Grande do sul, é um exemplo disso. Segundo Fontecilla Cepeda (2008, p. 124), a Bienal “se manifesta através de uma estética específica que tem a ver com os valores

compartilhados pelos seus realizadores e que se relacionam com um universo corporativo”. Na última edição do evento, os curadores convidaram o artista mexicano Pedro Reyes para participar da mostra Biografias Coletivas. O artista decidiu aproveitar a oportunidade para chamar a atenção para a violência a que os trabalhadores rurais sem-terra são submetidos no Brasil. Inspirado no Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, Reyes visitou um acampamento do MST e encenou a morte do sem-terra Elton Brum, que havia sido assassinado pouco tempo antes pela Brigada Militar. As imagens dessa encenação foram transformadas na fotonovela “Paz não é Passividade”, que integrou a mostra. A direção da Bienal, no entanto, decidiu censurar o trabalho, alterando o texto da fotonovela. Foram retiradas todas as citações ao nome de Elton e à Fazenda Southal, a foto da autópsia de Brum, a reprodução de um panfleto estimulando a violência contra o MST distribuído por fazendeiros de São Gabriel e vários trechos do texto.

A Bienal é realizada pela Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, entidade privada presidida por Luiz Carlos Mandelli, ex-presidente da FIERGS. A vice-presidente é Beatriz Bier Johannpeter e o presidente o Conselho de Administração, Jorge Gerdau Johannpeter, pai de Beatriz, dono da Gerdau e um dos principais líderes políticos do empresariado gaúcho. Nos últimos anos, a Fundação recebeu aproximadamente R\$ 40 milhões de recursos públicos, via Lei Rouanet, para organizar a Bienal, sendo a principal patrocinadora a própria Gerdau. Ou seja, o governo concede incentivos fiscais de 100% para um empresário que doa dinheiro para uma entidade privada administrada por ele mesmo, com o objetivo de apoiar uma cultura com os valores da sua classe.

A censura não é apenas para assuntos estritamente políticos, mas também para outros tipos de questionamento. No seu manual de marketing cultural, Reis (2003, p. 99) recomenda que “a seleção do projeto deve considerar a delicadeza do tema abordado e sua compatibilidade com os valores e a imagem da empresa. Sexo, credo, raça, tabus de forma geral podem tanto encantar o público como revoltá-lo”. Na seção intitulada “Objetivo: reforçar ou aprimorar a imagem corporativa ou de marca”, Reis diz que:

Um caráter muito particular da natureza transmitida diz respeito à sua temática. Embora parte do papel dos artistas seja transformar a sociedade, propondo e contextualizando questionamentos de cunho religioso, político, social, não são tantas empresas dispostas a associar sua imagem com

temas que, invariavelmente e já por sua essência, serão geradores de polêmicas e controvérsias (p. 105).

Em 2006, por exemplo, o Centro Cultural Banco do Brasil suspendeu a exposição “Erótica – Os sentidos na arte”, da artista plástica Marcia X. A obra que causou a suspensão era a representação de dois terços dispostos em forma de pênis, que resultavam em uma cruz. O banco temia que clientes católicos fechassem suas contas ao saber da exposição. Isso mostra que, mesmo nas empresas estatais, o objetivo do patrocínio cultural é buscar clientes e aumentar o lucro, e não incentivar a arte. Reis (2003, p. 31) expõe que

Não são raras as reclamações de artistas e produtores quanto ao grau de ingerência de alguns patrocinadores na criação de uma obra (rejeitando a abordagem de temas controversos ou interferindo na verbalização de trechos de uma obra teatral) ou na implementação do projeto (forrando o espaço com logotipos, veiculando longos comerciais antes do início de uma peça teatral ou inserindo ações de divulgação de sua marca através de merchandising grosseiros em filmes e peças).

Quando o artista precisa adaptar sua obra para garantir financiamento, acaba a liberdade de criação. Marx e Engels, nos seus escritos sobre a censura, disseram que:

El escritor, por cierto, debe tener la posibilidad de ganarse la vida para poder existir y escribir, pero en modo alguno debe existir y escribir para ganarse la vida. Cuando Beranger canta:

Vivo sólo para componer canciones  
Pero, ¡oh señor!, si me dejaran sin puesto,  
Compondría canciones para poder vivir,

se oculta en esta amenaza irónica la confesión de que el poeta deja de serlo cuando la poesía se convierte para él en un medio. (MARX e ENGELS, 2009, p. 282)

Isso não significa que o artista não possa ganhar dinheiro com seu trabalho, mas que não pode ser o dinheiro o determinante na formulação do conteúdo da obra. Em seu *Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente*, Leon Trotsky, André Breton e Diego Rivera reafirmam as ideias sobre censura do jovem Marx, enfatizando a importância da livre escolha dos temas:

[...] La libre elección de esos temas y la ausencia absoluta de restricción en lo que respecta a su campo de exploración, constituyen para el artista un bien que tiene derecho a reivindicar como inalienable. En materia de creación artística, importa esencialmente que la imaginación escape a toda coacción, que no permita con ningún pretexto que se le impongan sendas. A quienes nos inciten a consentir, ya sea para hoy, ya sea para mañana, que el arte se someta a una disciplina que consideramos incompatible radicalmente con sus medios, les oponemos una negativa sin apelación y nuestra voluntad deliberada de mantener la fórmula: toda libertad en el arte. (BRETON, TROTSKY e RIVERA, 1938).

Enquanto as verbas públicas para a cultura continuarem sendo distribuídas apenas de acordo com a vontade dos empresários, a arte conservadora continuará sendo privilegiada, contribuindo na manutenção da hegemonia da classe dominante. Pois, como diz Chaui (1985, p. 8), “um dos instrumentos mais poderosos e eficazes da legitimação do Estado contemporâneo é a política cultural e a indústria cultural, encarregadas de disseminar e difundir a ideologia da classe dominante”.

### **3.2 Investimento em cultura e acumulação de capital**

Outro aspecto importante de ser estudado no patrocínio cultural é, além de seu conteúdo político, seu impacto econômico. Nesta seção será analisado o investimento em cultura como uma forma de publicidade, considerando que a publicidade moderna foi “resultado do alto nível de concentração econômica” (ARRUDA, 2004, p. 74). Marx, na sua obra máxima, já havia apontado a tendência à concentração e à centralização do capital:

Os capitais maiores derrotam portanto os menores. Recorde-se ainda que com o desenvolvimento do modo de produção capitalista cresce o tamanho mínimo do capital individual que é requerido para conduzir um negócio sob suas condições normais. Os capitais menores disputam, por isso, esferas de produção das quais a grande indústria se apoderou apenas de modo esporádico ou incompleto. A concorrência se desencadeia aí com fúria diretamente proporcional ao número e em proporção inversa à grandeza dos capitais rivais. Termina sempre com a ruína de muitos capitalistas menores, cujos capitais em parte se transferem para a mão do vencedor, em parte soçobram. (MARX, 1984, p. 196-197).

Essa tendência se acentuou no final do século XIX, quando o capitalismo entrou em sua fase monopolista. Segundo Lenin (1979, p. 591, 593), “o capitalismo transformou-se em imperialismo”, em uma etapa que “nada tem já que ver com a antiga livre concorrência”. Para o autor, o imperialismo tem cinco traços fundamentais:

1) a concentração da produção e do capital levada a um grau tão elevado de desenvolvimento que criou monopólios, os quais desempenham um papel decisivo na vida econômica; 2) a fusão do capital bancário com o capital industrial e a criação, baseada nesse “capital financeiro”, da oligarquia financeira; 3) a exportação de capitais, diferentemente da exportação de mercadorias, adquire uma importância particularmente grande; 4) a formação de associações internacionais monopolistas de capitalistas, que partilham o mundo entre si, e 5) o termo da partilha territorial do mundo entre as potências capitalistas mais importantes. (Lenin, 1979, p. 641-642).

Conforme Lenin, essas transformações teriam se dado com a ascensão dos cartéis no fim do século XIX, se agravando com a crise de 1900 a 1903. Foi justamente esse o período em que a publicidade ganhou força:

A publicidade, somente depois de iniciada a etapa monopolista do capitalismo, transformou-se em meio de estimular o consumo e realçar as marcas. Até 1890, a publicidade existente era empreendimento isolado do varejista e a sua função na distribuição dos produtos era reduzida. (ARRUDA, 2004, p. 74).

A publicidade, junto com transporte, armazenamento, custos de contabilidade e outros, “es considerada como costo de circulación necesario”, sendo essencial para a acumulação de capital, pois “la plusvalía se origina en la producción y se ejecuta a través de la circulación. Aunque el momento fundamental en el proceso puede ser la producción, el capital ‘que no pasa la prueba de la circulación’ ya no es capital” (HARVEY, 1990, p. 93). A ampliação da escala de produção, decorrente da concentração e da centralização de capital, faz com esses gastos cresçam:

Cuanto mayor sea la escala de la producción y mayor el valor y, por tanto, la plusvalía realizables; cuanto mayor sea, por tanto, el capital-mercancías producido, más aumentarán los gastos de oficina. [...] Y lo mismo acontece con los demás gastos de circulación. (MARX, 1946, p. 292).

De acordo com Arruda (2004, p. 73), a principal função da publicidade no processo de acumulação é que ela, “juntamente com a extensão dos instrumentos creditícios aos consumidores, contribui para abreviar o tempo de circulação das mercadorias, acelerar a rotação do capital e reforçar as necessidades de consumo”. Bensaïd (2009), ao estudar as crises decorrentes da queda da taxa de lucro, chega a uma conclusão semelhante:

A queda efetiva da taxa de lucro não implica automaticamente uma redução da sua massa. Se o ritmo de rotação do capital se acelera, a segunda pode continuar a aumentar, mesmo que a primeira caia. Se ele completa o seu ciclo, por exemplo, quatro vezes ao ano em vez de uma só, a massa pode, pelo contrário, ser multiplicada por dois, mesmo se a taxa diminui para metade. A facilidade do crédito, o marketing, a publicidade, a gestão do grande consumo, a obsolescência integrada, a falsa novidade da moda, contribuem precisamente a acelerar essa rotação e a dar o sentimento de uma aceleração da história.

No terceiro livro d’O Capital, Marx já havia explicado que o capital comercial, apesar de não criar valor, é essencial para o processo de acumulação e pode, indiretamente, aumentar a mais-valia produzida pelo capital industrial. Embora não cite especificamente os gastos com publicidade, pois naquela época não possuíam a relevância que hoje possuem, ele fala de como o capital comercial influencia o tempo de circulação:

El capital comercial no crea valor ni plusvalía, es decir no los crea directamente. En la medida en que contribuye a abreviar el tiempo de circulación, puede ayudar a aumentar indirectamente la plusvalía producida por el capitalista industrial. Si contribuye a extender el mercado y sirve de vehículo a la división del trabajo entre los capitalistas, permitiendo por tanto al capital operar en una escala más amplia, su función estimula la productividad del capital industrial y su acumulación. Si abrevia el tiempo de circulación, aumenta la proporción de la plusvalía con respecto al capital desembolsado y aumenta, por tanto, la cuota de ganancia. (MARX, 1946, p. 275).

Apesar de as ideias de Arruda e Bensaïd terem sido elaboradas para as formas tradicionais de publicidade, podemos incluir também o marketing cultural. Ao patrocinar uma atividade artística, a empresa divulga seus produtos, assim como nas outras formas de publicidade. Além disso, esse tipo de propaganda tem outra vantagem: melhora a imagem institucional da empresa. Žižek (2010) chama o período pós-1968 de Capitalismo Cultural. Nessa nova fase do capitalismo, os consumidores estariam preocupados não só com os produtos que consomem, mas com as empresas que os fabricam. As empresas que preservam o meio ambiente, que fazem doações para instituições de caridade e que investem em cultura atraem mais consumidores, facilitando a realização da mais-valia produzida. É uma forma de atrair clientes que funciona, embora o autor a considere imoral: “charity degrades and demoralizes. It is immoral to use private property in order to alleviate the horrible evils that result from the institution of private property”. É como se “in the morning he grabs the money, in the afternoon he gives half the money back to charities and supporting things and so on”.

Autores de outras vertentes teóricas também concordam que o investimento em cultura contribui para a acumulação de capital. DiMaggio e Useem, por exemplo, usa o conceito de capital cultural de Bourdieu. Empresas ou empresários que financiam a arte adquirem um capital cultural que traz prestígio e aceitação nos círculos da elite. “Thus, cultural capital can be transformed into social capital of acquaintances and connections, and social capital can in turn be used to accumulate economic capital” (DIMAGGIO e USEEM, 1978. p. 154).

Se o investimento em cultura gera acumulação de capital por parte das empresas, os incentivos fiscais a esse investimento pode ser considerado uma forma de subsídio à acumulação. Se esse é o objetivo de alguma política pública, deveria ser da política industrial e não cultural. E como pequenas e micro empresas são impedidas de participar das leis de incentivo à cultura, pela forma como são

tributadas<sup>50</sup>, é um subsídio que beneficia apenas as médias e grandes empresas, agravando a tendência natural de centralização e concentração. Em 2009 apenas trinta empresas foram responsáveis por 50% do total do valor captado pela Lei Rouanet. E essas empresas são, na sua maioria, dos setores mais oligopolizados da economia, como o financeiro, siderurgia e energia.

**Tabela 4 - Empresas que mais investiram em cultura pela Lei Rouanet: 2009.**

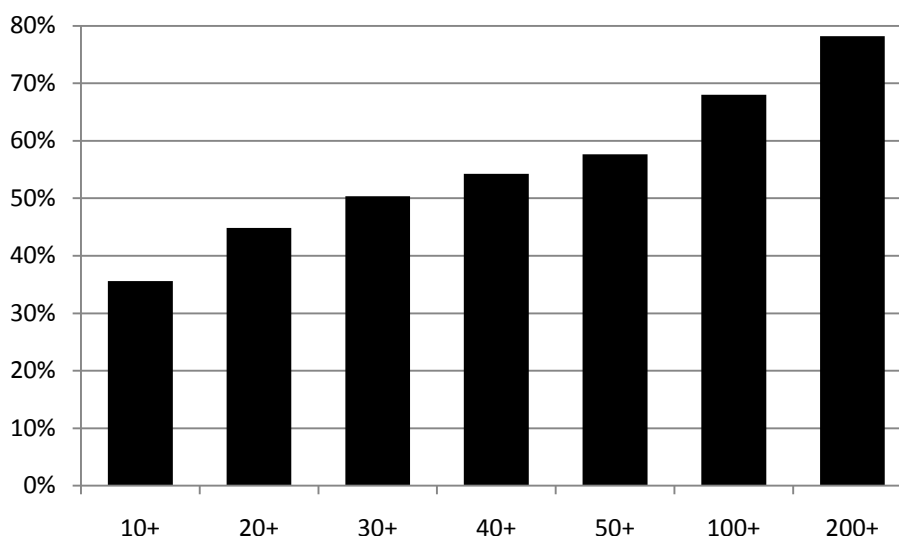
<b>Empresa</b>	<b>Valor incentivado</b>
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	R\$ 129.189.587,42
Companhia Vale do Rio Doce	R\$ 45.281.041,40
Banco do Brasil S.A	R\$ 35.425.778,01
Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social - BNDES	R\$ 31.676.306,12
Centrais Elétricas Brasileiras S/A - ELETROBRÁS	R\$ 31.119.495,79
Banco Itaú S.A	R\$ 22.400.008,00
Bradesco Vida e Previdência S/A	R\$ 15.582.916,94
FIAT Automóveis S/A	R\$ 13.499.026,76
Telecomunicações de São Paulo S.A	R\$ 11.855.098,70
Petrobrás Distribuidora S.A	R\$ 11.042.430,33
Cemig Geração e Transmissão S.A	R\$ 10.840.927,50
Banco Itaú BBA S.A	R\$ 10.257.959,80
Banco Santander Meridional/Patrocínio	R\$ 9.999.909,98
Columbus Holdings S.A.	R\$ 9.587.472,00
Cia Itaú Securitizadora de Créditos Financeiros	R\$ 8.853.907,00
Companhia de Bebidas das Américas - AMBEV	R\$ 8.529.545,10
Souza Cruz S.A	R\$ 8.371.774,00
Gerdau Aços Longos S.A	R\$ 8.060.853,19
Itaú Vida e Previdência S.A	R\$ 7.920.000,00
Cielo S.A.	R\$ 7.787.100,00
Brasil Telecom S.A	R\$ 7.423.275,00
Redecard S/A	R\$ 7.316.900,00
AES Tietê S.A.	R\$ 6.277.074,26
Votorantim Cimentos Brasil Ltda	R\$ 5.124.557,60
V & M do Brasil S.A	R\$ 5.090.000,00
Toyota do Brasil Ltda	R\$ 4.982.320,00
Cemig Distribuição S.A	R\$ 4.806.146,58
Companhia de Saneamento Básico do Estado de São Paulo	R\$ 4.372.000,00
Volkswagen do Brasil Ltda	R\$ 4.290.000,00
BV Financeira S.A. Crédito, Financiamento e Investimento	R\$ 4.241.289,00
Banco Bradesco Cartões S.A.	R\$ 4.144.862,00
Eletropaulo Metropolitana Eletricidade de São Paulo S.A.	R\$ 3.899.005,04
Porto Seguro Cia de Seguros Gerais	R\$ 3.877.949,00
CSN - Companhia Siderúrgica Nacional	R\$ 3.864.968,39
Empresa Brasileira de Telecomunicações S.A. - Embratel	R\$ 3.862.345,80
AmBev Brasil Bebidas Ltda	R\$ 3.791.926,42
Construções e Comércio Camargo Corrêa S.A.	R\$ 3.788.000,00
Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração - CBMM	R\$ 3.752.857,70

Fonte: Sistema SalicNet/Ministério da Cultura.

<sup>50</sup> Empresas que pagam Imposto de Renda de acordo com o lucro presumido são impedidas por lei de receber esse tipo de incentivo fiscal.



**Gráfico 17 - Maiores empresas e participação no total captado pela Lei Rouanet: 2009.**



Fonte: Sistema SalicNet/Ministério da Cultura.

Se considerarmos que a carga tributária no Brasil é extremamente regressiva, todo esse subsídio para grandes empresas confirma a ideia de Harvey (2008, p. 171) de que “a principal realização substantiva da neoliberalização foi redistribuir, em vez de criar, riqueza e renda”. Para caracterizar esse processo de redistribuição, o autor criou o conceito de “acumulação por espoliação”, que seria uma continuidade do que Marx chamou de acumulação primitiva:

Para Harvey, assim como o sistema capitalista tem a sobreacumulação como tendência natural, ele tem também, por isso mesmo, a ‘acumulação primitiva’, que Marx diagnostica em sua origem histórica, como algo que lhe é constitutivo. Em parte, a tese recupera preocupações de Rosa Luxemburgo, sobretudo em seu livro *A Acumulação de Capital*. O ponto importante é que a dinâmica de acumulação é sujeita a crises permanentes, que não podem ser resolvidas apenas pela concentração e depreciação do capital, já que neste caso os efeitos sobre a acumulação tendem a alongar-se no tempo. Daí a ideia de que o capitalismo tem que dispor perpetuamente de algo ‘fora de si mesmo’ para estabilizar-se. Assim, trata-se de uma incorporação da preocupação que estava por trás da análise de Luxemburgo, ainda que não propriamente do conteúdo de seu argumento (as teses subconsumistas). (ALMEIDA FILHO e PAULANI, 2009, p. 12).

Harvey apresenta quatro características principais da acumulação por espoliação. A primeira é a **mercadificação e a privatização** de serviços até então públicos, abrindo novos campos à acumulação de capital. A segunda é a **financeirização**: a desregulação “permitiu que o sistema financeiro se tornasse um dos principais centros de atividade redistributiva por meio da especulação, da predação, da fraude e da rouboalheira” (HAREY, 2008, p. 173). A terceira

característica é a **administração e manipulação de crises**, que tende a redistribuir riqueza de países pobres para países ricos. Um exemplo é o impacto sobre a América Latina do aumento dos juros por Volcker (ver Tabela 8). A última é a **redistribuição via Estado**: com o neoliberalismo, o Estado “passa a ser o principal agente de políticas redistributivas, revertendo o fluxo que vai das classes altas para as baixas, presente na era do liberalismo embutido” (p. 176). Além das privatizações, o Estado neoliberal “também distribuiu renda e riqueza por meio de revisões dos códigos tributários a fim de beneficiar antes os retornos sobre o investimento do que a renda e os salários”. (p. 177).

Em outra obra, Harvey explica como a acumulação por espoliação pode ajudar a resolver o problema da sobreacumulação:

A sobreacumulação, lembremos, é uma condição em que excedentes de capital (por vezes acompanhados de excedentes de trabalho) estão ociosos sem ter em vista escoadouros lucrativos. O termo-chave aqui é, no entanto, excedentes de capital. O que a acumulação por espoliação faz é liberar um conjunto de ativos (incluindo força de trabalho) a custo muito baixo (e, em alguns casos, zero). O capital sobreacumulado pode apossar-se desses ativos e dar-lhes imediatamente um uso lucrativo. (HARVEY, 2004, p. 124).

Podemos considerar a transferência de recursos públicos para as grandes empresas, para que as mesmas usem-nos para financiar seu marketing cultural, como uma forma de acumulação por espoliação, pois é uma redistribuição de renda via estado. Também é uma mercadificação da cultura: “a transformação em mercadoria de formas culturais, históricas e da criatividade intelectual envolve espoliação em larga escala” (HARVEY, 2004, p. 123). No caso da Lei do Audiovisual, a acumulação por espoliação é ainda mais característica. Como as empresas recebem cotas de participação dos filmes nos quais investem, elas têm direito aos lucros gerados por essas produções. Assim, abriu-se um novo campo de valorização do capital, que antes estava praticamente restrito a uma empresa estatal, a EMBRAFILME. É o caso citado de “liberar um conjunto de ativos a custo muito baixo” para que o capital privado lhe dê “um uso lucrativo”.

### **3.3 Terceirização através das Organizações Sociais: o caso da OSESP**

Até agora o foco deste trabalho foi o financiamento da cultura, através das leis de incentivo, mas há também outro aspecto importante das políticas culturais

neoliberais: o processo de terceirização na administração de órgãos públicos ligados à cultura. Nesse processo, destacam-se as Organizações Sociais (OS), entidades de direito privado que, através de contratos de gestão, assumem a administração de serviços públicos. As OS foram concebidas pelo economista Luiz Carlos Bresser-Pereira<sup>51</sup> em 1995, no âmbito do Plano Diretor da Reforma do Aparelho do Estado, e regulamentadas a partir do Programa Nacional de Publicização, aprovado pela Lei 9.637/1998.

Entre os objetivos do Plano Diretor da Reforma do Aparelho do Estado estavam:

- Limitar a ação do Estado àquelas funções que lhe são próprias, reservando, em princípio, os serviços não-exclusivos para a propriedade pública não-estatal, e a produção de bens e serviços para o mercado para a iniciativa privada;
- Transformar as autarquias e fundações que possuem poder de Estado em agências autônomas, administradas segundo um contrato de gestão;
- Transferir para o setor público não-estatal estes serviços, através de um programa de “publicização”, transformando as atuais fundações públicas em organizações sociais, ou seja, em entidades de direito privado, sem fins lucrativos;
- Lograr, assim, uma maior autonomia e uma conseqüente maior responsabilidade para os dirigentes desses serviços.
- Lograr adicionalmente um controle social direto desses serviços por parte da sociedade através dos seus conselhos de administração. (PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA, 1995, p. 45-47).

Um dos principais argumentos dos defensores da “reforma do Estado” era que ela diminuiria a interferência política nos órgãos públicos, que serviam mais aos partidos do que à população. Segundo o mesmo Plano Diretor, o período posterior à ditadura militar,

embora representasse uma grande vitória democrática, teve como um de seus custos mais surpreendentes o loteamento dos cargos públicos da administração indireta e das delegacias dos ministérios nos Estados para os políticos dos partidos vitoriosos. Um novo populismo patrimonialista surgia no país. (p. 20).

A solução seria entregar a gestão pública à iniciativa privada, o que diminuiria a interferência política e aumentaria a eficiência. As primeiras experiências de OS foram feitas pelo Ministério de Ciência e Tecnologia e em pouco tempo os governos estaduais passaram a adotar o mesmo modelo. Hoje um dos estados que mais utiliza OS é São Paulo, que regulamentou seu uso em 1999, durante o governo de Mário Covas. Apenas na área cultural, 38 instituições públicas são geridas por

---

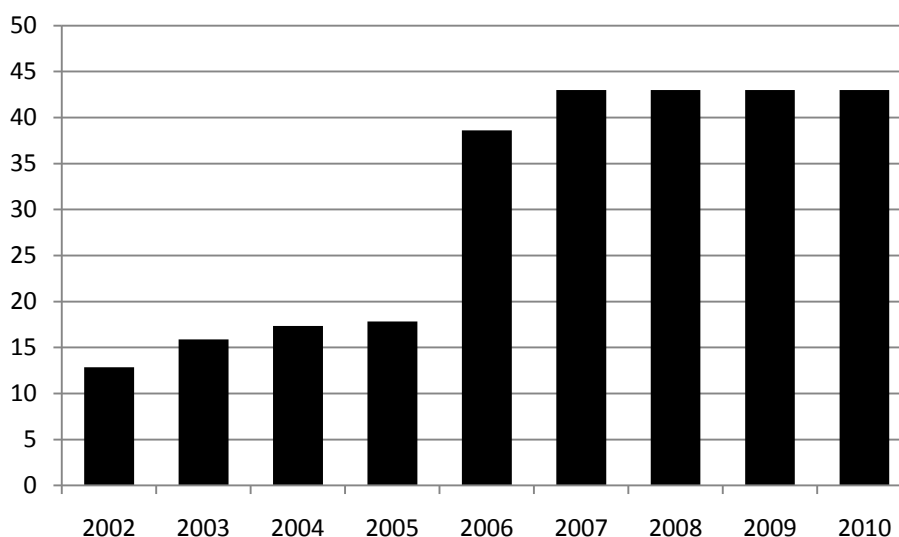
<sup>51</sup> Na época Bresser era Ministro de Administração e Reforma do Estado.

organizações sociais, sendo a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP) a que mais se destaca, sempre citada como um exemplo de sucesso.

A criação da de um OS para administrar a orquestra, a Fundação OSESP, aconteceu em 2005. Esta foi mais uma etapa das transformações iniciadas pelo governo do PSDB anos antes e que transformaram a OSESP na melhor orquestra sinfônica da América Latina. Foi construída uma nova sala de concertos e o aumento dos salários permitiu a seleção de músicos de nível internacional. Para a regência, foi contratado, por um salário mensal de R\$ 100 mil, John Neschling<sup>52</sup>.

Mas de onde vieram todos os recursos financeiros para essas mudanças? Assim como nos casos estudados anteriormente, dos cofres públicos. Se antes o governo paulista destinava aproximadamente 15 milhões de reais por ano para a OSESP, depois da criação da OS passou a destinar 43 milhões anuais. Além disso, as atividades da orquestra são incentivadas pela Lei Rouanet. Apenas em 2009, foram captados mais de 13 milhões de reais. Ou seja, de 2005 – ano da criação da OS – a 2009 as verbas públicas totais destinados à OSESP cresceram 215%, enquanto a inflação no mesmo período foi de 21%<sup>53</sup>.

**Gráfico 18** - Recursos do orçamento de SP para a OSESP: 2002 a 2010.



Fonte: Orçamento do Governo do Estado de São Paulo.

Portanto, ao contrário da propaganda oficial, o que transformou a sinfônica de São Paulo no que ela é hoje não foi nenhuma mágica de gestão, mas o aumento de

<sup>52</sup> Neschling é um dos maestros brasileiros mais respeitadas no país e no exterior. É sobrinho-neto de Arnold Schönberg e foi aluno de Hans Swarowsky e Leonard Bernstein.

<sup>53</sup> Medida pelo IGP-DI.

recursos públicos recebidos, o que permitiu contratar músicos e maestros de qualidade e construir o teatro com a melhor acústica do país<sup>54</sup>. Afinal, a qualidade de uma orquestra depende mais da qualidade dos músicos, do maestro, do diretor artístico e da infraestrutura disponível do que da burocracia da gestão, embora ela também seja importante.

Se continuasse sob administração estatal, entretanto, a OSESP não poderia receber apoio da Lei Rouanet. Esse é mais um problema na lei: apenas pessoas físicas ou empresas privadas podem apresentar projetos. Como o orçamento do Ministério da Cultura é pequeno, prejudicando a realização de parcerias com secretarias estaduais e municipais de cultura, a única forma de estados e municípios receberem verbas federais para seus órgãos culturais é criar organizações sociais ou outras entidades privadas para captarem pela Lei Rouanet. Além disso, é necessário encontrar empresas dispostas a apoiar os projetos.

Isso vai contra as ideias básicas de federalismo fiscal. As transferências governamentais devem se dar diretamente entre os níveis de governo, não por intermédio das empresas. Da forma como funciona hoje, a OSPA não pode receber recursos federais, mas a OSESP pode, pois é gerida por uma entidade privada e, logo, tem o direito captar recursos privados com incentivo da Lei Rouanet. E mesmo se a OSPA encontrasse algum modo de apresentar projetos (através da Associação de Amigos da OSPA, por exemplo) continuaria existindo o principal problema: quem decidiria qual das duas orquestras deve receber uma maior quantia são as empresas. Sendo ambas orquestras públicas, essa decisão deveria ser tomada dentro dos próprios governos, inserida em algum programa do MinC de apoio a orquestras estaduais.

A situação é tão absurda que o problema se repete dentro da mesma esfera de governo. A UFRGS, por exemplo, está restaurando todos seus prédios históricos com recursos do Governo Federal. Já que ela é uma universidade federal, se esperaria que esses gastos fossem previstos no orçamento da União. No entanto, as obras estão sendo feitas pela Lei Rouanet (com projetos administrados pela FAURGS). Mesmo que 100% do valor investido venha do governo, é necessário encontrar empresas que aceitem patrocinar as obras. Mais uma vez não é o governo que decide a prioridade de reforma de seus próprios prédios, mas o setor privado.

---

<sup>54</sup> A sala São Paulo tem, inclusive, um teto móvel, para adaptar a acústica ao tipo de música tocada.

Isso porque, para a ideologia neoliberal, o mercado seria mais racional e saberia qual é a alocação mais eficiente para a restauração dos prédios da UFRGS. Segundo Chaui (1999):

A Reforma [do Estado] tem um pressuposto ideológico básico: o mercado é portador de racionalidade sociopolítica e agente principal do bem-estar da República. Esse pressuposto leva a colocar direitos sociais (como a saúde, a educação e a cultura) no setor de serviços definidos pelo mercado. Dessa maneira, a Reforma encolhe o espaço público democrático dos direitos e amplia o espaço privado não só ali onde isso seria previsível – nas atividades ligadas à produção econômica –, mas também onde não é admissível – no campo dos direitos sociais conquistados.

Voltando ao caso da Fundação OSESP, é interessante analisar a composição do seu Conselho de Administração. Assim como os conselhos curadores dos museus ingleses nos anos Thatcher, citados no capítulo anterior, os conselhos das OS paulistas são formados por políticos ligados ao governo e por empresários, geralmente aqueles que fazem as maiores doações às entidades culturais ou ao partido da situação. O presidente do conselho de Administração da Fundação OSESP é o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso e seu vice é o banqueiro Pedro Moreira Salles, executivo do Unibanco. Não por acaso o Unibanco é o principal patrocinador da OSESP e um dos principais financiadores das campanhas eleitorais tucanas<sup>55</sup>. Entre os demais nomes do conselho estão Celso Lafer e Pedro Malan (ex-ministros de FHC), Persio Arida (presidente do Banco Central durante o governo FHC) e os empresários Horácio Lafer Piva (Klabin Papel e Celulose) e José Ermírio De Moraes Neto (Votorantin).

A composição do Conselho mostra que, na prática, os resultados da Reforma Administrativa de Bresser-Pereira são diferentes do que a teoria dizia. Um dos objetivos elaborados por Bresser era garantir “um controle social direto desses serviços por parte da sociedade através dos seus conselhos de administração”. A não ser que se considere que políticos de um determinado partido e grandes empresários sejam legítimos representantes da sociedade, o objetivo não foi cumprido. A OSESP também não está livre das interferências políticas na sua administração. É de conhecimento público que John Neschling era um antigo desafeto de José Serra, desde o período em que o último era prefeito de São Paulo. Quando assumiu o governo estadual, Serra começou a pressionar o Conselho para

---

<sup>55</sup> Além de inúmeras contribuições a campanhas tucanas para deputado, senador e presidente, apenas para o PSDB paulista o Unibanco doou R\$ 500.000,00 para a campanha a governador em 2006, R\$ 700.000,00 para a campanha à prefeitura de São Paulo em 2008 e R\$ 1.000.000,00 para a campanha a governador em 2010.

que substituísse o maestro. O resultado foi a demissão de Neschling por Fernando Henrique.

O governador continua tendo, portanto, o controle político da OSESP. A situação só mudaria se a oposição ganhasse as eleições. Teríamos então uma situação ainda pior: a orquestra continuaria controlada por um partido político, já que o contrato de gestão garante à OS o direito de administrar a OSESP por vários anos, mas não seria o partido escolhido nas urnas. Se um dos maiores custos da Constituição de 1988 foi “o loteamento dos cargos públicos da administração indireta e das delegacias dos ministérios nos Estados para os políticos dos partidos vitoriosos”, como disse Bresser, o resultado da sua reforma foi ainda mais grave. Em vez do loteamento de cargos para os partidos vitoriosos, ocorre um loteamento de cargos para o partido que criou a OS, que tem garantido por muitos anos o poder de comandar um órgão público mesmo quando a população escolhe outro partido para governar o estado.

## CONCLUSÃO

A política cultural dita neoliberal substituiu aquela herdada da ditadura militar, onde havia uma forte repressão a todo tipo de arte contra-hegemônica. Apesar da criação de novas formas de elaboração da política e de financiamento, o novo modelo continua privilegiando a cultura da classe dominante. Nesse sentido, repete o modelo anterior, mas se o primeiro foi uma tragédia, o segundo é uma farsa, parafraseando Marx.

É uma farsa porque apresenta a política cultural de uma determinada classe como se fosse benéfica para toda a sociedade. O neoliberalismo não é um projeto utópico de minimização do papel do Estado na economia. É, como defendem Harvey, Lévy e Duménil, um projeto de restauração do poder de classe e isso se reflete na sua política cultural. Se o objetivo fosse apenas reduzir o papel do Estado e cortar gastos nas áreas consideradas não essenciais, o governo simplesmente deixaria de incentivar a cultura. Mas não é o que acontece. O que ocorre é um investimento público cada vez maior em cultura, mas em projetos decididos pelo mercado.

As leis de incentivo foram apresentadas como sendo uma forma de democratizar as decisões de investimento na cultura. Ao contrário dos governos militares, em que as decisões eram centralizadas e autoritárias, o novo sistema passaria o poder decisório para a sociedade, que teria liberdade para decidir a alocação de recursos. O que acontece, entretanto, é que a decisão ficada restrita a uma determinada classe. Ou melhor, uma fração da classe, pois pequenas e micro empresas são impedidas de participar da Lei Rouanet. Ou seja, há uma liberdade para incentivar projetos culturais mas Lenin já alertava que os capitalistas “chamam liberdade de imprensa a compra dela pelos ricos, servindo-se da riqueza para fabricar e falsificar a opinião pública”. Até existem casos de artistas de esquerda e de projetos de cultura popular que recebem incentivo de grandes companhias. No entanto, esses incentivos dependem da percepção da empresa de que aquele artista pode atingir um público consumidor específico, aumentando suas vendas ou melhorando sua imagem. Ou seja, mesmo aquelas que seriam as exceções à regra na verdade só confirmam a ideia de que esse sistema de financiamento à cultura tem por objetivo beneficiar o capital.



O direito de cada indivíduo ou empresa decidir sobre o destino do Imposto de Renda que paga individualmente é um retrocesso democrático. Ao invés de se decidir o orçamento público no Legislativo, com parlamentares eleitos com o voto de toda a população, ou através de algum mecanismo de democracia participativa, transfere-se ao contribuinte o poder de decisão. Logo, os indivíduos com maior nível de renda, que pagam um valor absoluto maior de imposto, acabam tendo um maior poder de decisão sobre o orçamento público. É a volta do voto censitário: aqueles com mais posses tem mais direito de participar da democracia. E é claro que a população de menor renda, mesmo que pague proporcionalmente mais impostos, fica de fora do processo já que não paga IR e sim impostos indiretos.

Investindo em cultura, o empresário obtém vantagens nas duas grandes disputas do capitalismo. Ao divulgar sua marca, pode ocupar espaço dos concorrentes, se beneficiando na disputa capital x capital. Ao ter o controle ideológico dos projetos culturais patrocinados, contribui para a manutenção da hegemonia da classe dominante, se beneficiando enquanto classe na disputa capital x trabalho. Quando esses dois benefícios vêm através de um incentivo fiscal de 100% ou, até mesmo, de 125%, os benefícios são ainda maiores. Deste modo, as políticas culturais neoliberais, particularmente as leis de renúncia fiscal, sua maior expressão, não têm como objetivo incentivar a cultura local ou democratizar o acesso à arte. O objetivo principal é de gerar privilégios para a classe dominante. Seguem, portanto, a mesma lógica das demais políticas neoliberais, qual seja aumentar o poder de classe.

Nos últimos anos aconteceram algumas mudanças na política cultural brasileira, afastando-a um pouco do modelo neoliberal. Foram criados, por exemplo, os Pontos de Cultura visando à democratização do acesso à cultura. No entanto o principal instrumento de política continua sendo as leis de incentivo. Apenas em 2009, seis anos após a mudança do governo, o Ministério da Cultura encaminhou ao Congresso uma proposta de alteração da Lei Rouanet, com vários avanços, mas que até agora não foi votada. Outro projeto importante é a emenda constitucional que obriga a União investir 2% do orçamento em cultura, os estados 1,5% e os municípios 1%. Mas essa proposta, assim como a anterior, ainda espera votação.

A construção de uma nova política cultural depende do compromisso do governo em garantir recursos e da participação direta da sociedade, principalmente

da comunidade artística, na formulação dessa política. Um passo importante a ser dado é a continuidade da realização de Conferências Nacionais de Cultura e o fortalecimento do Conselho Nacional de Política Cultural. Mas para que o acesso à cultura seja realmente garantido a todos, precisamos antes diminuir as desigualdades sociais e econômicas do país e avançar na construção de uma nova sociedade. Pois, como dizia o revolucionário Leon Trotsky: “Ela virá, a revolução conquistará a todos o direito não somente ao pão, mas, também, à poesia”.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA FILHO, Niemeyer; PAULANI, Leda Maria. **Regulação Social e Acumulação por Espoliação**. In: Anais do XIV Encontro Nacional de Economia Política (Encontro da SEP), São Paulo, 2009.
- ANDERSON, Perry. Balanço do Neoliberalismo. In: SADER, Emir e GENTILI, Pablo (org.) **Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o estado democrático**. São Paulo: Paz e Terra, 2008. p. 9-23.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **A embalagem do sistema: a publicidade no capitalismo brasileiro**. Bauru: Edusc, 2004.
- BELLIGNI, Silvano. Hegemonia. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco (orgs.). **Dicionário de Política**. Brasília: UNB, 1998. v. 1. p. 579-581.
- BENHAMOU, Françoise. **A Economia da Cultura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- BENSAÏD, Daniel. **Marx e as crises**. 2009. Disponível em: <<http://www.marxists.org/portugues/bensaid/2009/08/marx.htm>>. Acesso em: 23 nov. 2010.
- BOORSMA, Peter B. Privatizing the Muse 'and all the Jazz'. In: BOORSMA, Peter B.; VAN HEMEL, Annemoon; VANDER WIELEN, Niki (Ed.). **Privatization and Culture: Experiences in the Arts, Heritage and Cultural Industries in Europe**. Dordrecht: Kluwers Academic Publishers, 1998. p. 23-45.
- BRASIL. Ministério da Cultura. **Cultura é um bom negócio**. Brasília, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Diálogos culturais**. Salvador, 2008. Disponível em <<http://www.slideshare.net/MinC/dialogos-culturais-ministerio-da-cultura-presentation-666197>>. Acesso em 20 nov. 2010.
- BRETON, André; TROTSKY, León; RIVERA, Diego. **Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente**. México: Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente (FIARI), 1938. Disponível em: <<http://encontrarte.aporrea.org/media/25/Breton%20y%20Rivera.pdf>>. Acesso em: 22 nov. 2010.
- CARVALHO, Sérgio de. A politização do movimento teatral em São Paulo. In: \_\_\_\_\_. **Introdução ao Teatro Dialético: experimentos da Companhia de Latão**. São Paulo: Expressão Popular, 2009. P. 155-164.

CHAUI, Marilena. **A Universidade Operacional**: a atual reforma do Estado ameaça esvaziar a instituição universitária com sua lógica de mercado. In: Folha de São Paulo. Caderno Mais!, São Paulo: 09/05/1999, p.3. Disponível em <[http://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/dc\\_1\\_3.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/dc_1_3.htm)>. Acesso em 23 nov. 2010.

\_\_\_\_\_. Cultura, Democracia e Socialismo. In: \_\_\_\_\_. **Cidadania cultural**: o direito à cultura. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006a. p. 129-147.

\_\_\_\_\_. Sobre o nacional e o popular na cultura. In: \_\_\_\_\_. **Cidadania cultural**: o direito à cultura. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006b. p. 15-64.

CHAUI, Marilena et al. **Política cultural**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

DIMAGGIO, Paul. **Can Culture Survive the Market Place?** Program on Non-Profit Organizations Institutions for Social and Policy Studies, Working Paper n° 62, Yale University, 1983. Disponível em <<http://ponpo.som.yale.edu/paper.php?ArticleID=-1422>>. Acesso em 26 abr. 2010.

DIMAGGIO, Paul; USEEM, Michael. Social Class and Arts Consumption. **Theory and society**, v. 5, 1978.

DUMÉNIL, Gérard; LÉVY, Dominique. **Capital resurgent**: roots of the neoliberal revolution. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. Costs and Benefits of Neoliberalism: a class analysis. In: EPSTEIN, Gerald (Ed.). **Financialization and the World Economy**. Aldershot: Edward Elgar, 2005. Versão preliminar. Disponível em <<http://www.jourdan.ens.fr/levy/dle2005g.htm>>. Acesso em: 25 out. 2010.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. **Neoliberalismo – Neo-imperialismo**. Economia e Sociedade, Campinas, Vol. 16, n. 1 (29), p. 1-19, abr. 2007.

ENGELS, Frederich. Cartas de Engels contra la vulgarización del materialismo histórico. In: MARX, Karl; ENGELS, Frederich. **Sobre el Arte**. Buenos Aires: Claridad, 2009. p. 54-58.

FONSECA, Pedro Cezar Dutra. Sobre a Intencionalidade da Política Industrializante do Brasil na Década de 1930. **Revista de Economia Política**, São Paulo, v. 23, n° 1 (89), p. 133-148, janeiro-março/2003.

FONTECILLA CEPEDA, Fernanda Paz. **De arte e de empresários (ou de como entra a lógica empresarial na produção cultural)**: um estudo antropológico da 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

GLYN, Andrew et al. The Rise and Fall of the Golden Age. In: MARGLIN, Stephen e SCHOR, Juliet. **The Golden Age of Capitalism**: Reinterpreting the Postwar Experience. Oxford: Claredon Press, 1991. p. 39-125.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. v.3.

\_\_\_\_\_. **Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce**. Roma: Progetto Manuzio, 2008. Disponível em <[http://www.liberliber.it/biblioteca/g/gramsci/il\\_materialismo\\_storico\\_e\\_la\\_filosofia\\_et\\_c/pdf/il\\_mat\\_p.pdf](http://www.liberliber.it/biblioteca/g/gramsci/il_materialismo_storico_e_la_filosofia_et_c/pdf/il_mat_p.pdf)>. Acesso em: 21 nov. 2010.

HARVEY, David. **Los limites del capitalismo y la teoría marxista**. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

\_\_\_\_\_. **Neoliberalismo**: história e implicações. São Paulo: Loyola, 2008.

\_\_\_\_\_. **O Novo Imperialismo**. São Paulo: Loyola, 2004.

HAYEK, Friedrich Auguste. Individualism: True and False. In: \_\_\_\_\_. **Individualism and Economic Order**. Indiana: Gateway, 1948. Disponível em: <<http://mx.nthu.edu.tw/~cshwang/political-economy/econ5171-2005-Austrian/3Individualism/Hayek=Individualism-TF.pdf>>. Acesso em: 27 out. 2010.

\_\_\_\_\_. **O Caminho da Servidão**. Rio de Janeiro: Instituto Liberal, 1984.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos**: O breve século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. **História Social do Jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. A Indústria Cultural: o Iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 7-74.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Contas regionais do Brasil 2009-2008**. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em <<http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/economia/contasregionais/2008/publicacao2008.pdf>>. Acesso em 19 nov. 2010.

\_\_\_\_\_. Resolução nº 6, de 3 de novembro de 2010. Dados do Censo 2010. **Diário Oficial da União** do dia 04/11/2010. Disponível em <<http://www.in.gov.br/imprensa/visualiza/index.jsp?jornal=1&pagina=104&data=04/11/2010>>. Acesso em 19 nov. 2010.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. **Sistema de Indicadores de Percepção Social**. Brasília, 2010. Disponível em <[http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/SIPS/101117\\_sips\\_cultura.pdf](http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/SIPS/101117_sips_cultura.pdf)>. Acesso em 20 nov. 2010.

LENIN, Vladimir Ilitch. O Imperialismo, Fase Superior do Capitalismo. In: \_\_\_\_\_. **Obras Escolhidas**. São Paulo: Alfa-Omega, 1979.

MARINETTI, Filippo Tommaso. **Manifesto do Futurismo**. Paris, 1909. Disponível em: <<http://www.sibila.com.br/index.php/critica/139-fundacao-e-manifesto-do-futurismo>>. Acesso em: 21 nov. 2010.

MARX, Karl. **El Capital: Crítica de la Economía Política**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1946. v. 3.

\_\_\_\_\_. **O Capital: Crítica da Economia Política**. São Paulo: Abril Cultural, 1984. v. 1. Tomo 2.

\_\_\_\_\_. **Para a crítica da Economia Política**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

MARX, Karl; ENGELS, Frederich. Debates del sexto Landtag renano. In: \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. **Sobre el Arte**. Buenos Aires: Claridad, 2009. P. 281-283.

MISHEL, Lawrence; BERNSTEIN, Jared; SHIERHOLZ, Heidi. **The State of Working America, 2008/2009**. Economic Policy Institute. Ithaca: ILR Press 2009. Tabelas disponíveis em: <[http://www.stateofworkingamerica.org/tabfig\\_01.html](http://www.stateofworkingamerica.org/tabfig_01.html)>. Acesso em 24 out. 2010.

MONT PELERIN SOCIETY. **Statement of Aims**. 1947. Disponível em <<https://www.montpelerin.org/montpelerin/mpsGoals.html>>. Acesso em: 28 out. 2010.

OLIVIERI, Cristiane Garcia. **Cultura neoliberal: leis de incentivo como política pública de cultura**. São Paulo: Escrituras Editora, 2004.

PAULANI, Leda. **Modernidade e discurso econômico**. São Paulo: Boitempo, 2005.

PIKETTY, Thomas e SAEZ, Emmanuel. Income Inequality in the United States, 1913-1998. **Quarterly Journal of Economics**, Vol. 118, n. 1, pp. 1-39, fev. 2003. Disponível em: <<http://elsa.berkeley.edu/~saez/pikettyqje.pdf>>. Acesso em 20 out. 2010.

PORTELLI, Hugues. **Gramsci e o bloco histórico**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. **Plano Diretor da Reforma do Aparelho do Estado**. Brasília, 1995.

REIS, Ana Carla Fonseca. **Economia da cultura e desenvolvimento sustentável: O Caleidoscópio da cultura**. Barueri: Manole, 2007.

\_\_\_\_\_. **Marketing Cultural e Financiamento da Cultura**. São Paulo: Pioneira, 2003.

REYES, Pedro. **Surplus Reality**: texto na íntegra sem censura. Porto Alegre, 2009.

RUBIM, Antonio Albino Canela. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, Antonio Albino Canela; BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 11-36.

\_\_\_\_\_. Políticas culturais no governo Lula/Gil: desafios e enfrentamentos. In: RUBIM, Antonio Albino Canela; BAYARDO, Rubens (orgs.). **Políticas culturais na Ibero-América**. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 51-74.

RUSHTON, Michael. Financiamento público y las artes del espectáculo en los Estados Unidos. In: ELIA, Carlos M. M. **La economía del espectáculo: una comparación internacional**. Barcelona: Bissap Consulting, 2009. p. 39-58

SMITHUIJSEN, Cas. De-monopolizing Culture: Privatization and Culture in 23 European Countries. In: BOORSMA, Peter B.; VAN HEMEL, Annemoon; VANDER WIELEN, Niki (Ed.). **Privatization and Culture: Experiences in the Arts, Heritage and Cultural Industries in Europe**. Dordrecht: Kluwers Academic Publishers, 1998. p.82-91.

SIMIS, Anita. A política cultural como política pública. In: RUBIM, Antonio Albino Canela e BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 132-155.

SODRÉ, Nelson Werneck. **A Farsa do Neoliberalismo**. Rio de Janeiro: Graphia, 1995.

THROSBY, David. Rethinking the State's Role: Privatization, economics and Cultural Policy. In: BOORSMA, Peter B.; VAN HEMEL, Annemoon; VANDER WIELEN, Niki (Ed.). **Privatization and Culture: Experiences in the Arts, Heritage and Cultural Industries in Europe**. Dordrecht: Kluwers Academic Publishers, 1998. p. 49-57

VALIATI, Leandro e FLORISSI, Stefano. **Economia da cultura: bem-estar econômico e evolução cultural**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

WILLIAMSON, John (Ed). **The Political Economy of Policy Reform**. Washington: Institute for International Economics, 1994.

WU, Chin-Tao. **Privatização da Cultura**: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80. São Paulo: Boitempo, 2006.

ŽIŽEK, Slavoj. **First as Tragedy, Then as Farce**. Palestra na Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce. Vídeo disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=hpAMbpQ8J7g>>. Transcrição da palestra disponível em: <<http://mindgatemediacom/artscience/the-ethical-implications-of-charitable-capitalism/>>. Acesso em: 23. Nov. 2010.

## LEGISLAÇÃO

Decreto nº 1.494, de 17 de maio de 1995.

Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986 (Lei Sarney).

Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991 (Lei Rouanet)

Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993 (Lei do Audiovisual).

Lei Nº 9.637, de 15 de maio de 1998 (Programa Nacional de Publicização).

Lei nº 9.874, de 23 de novembro de 1999

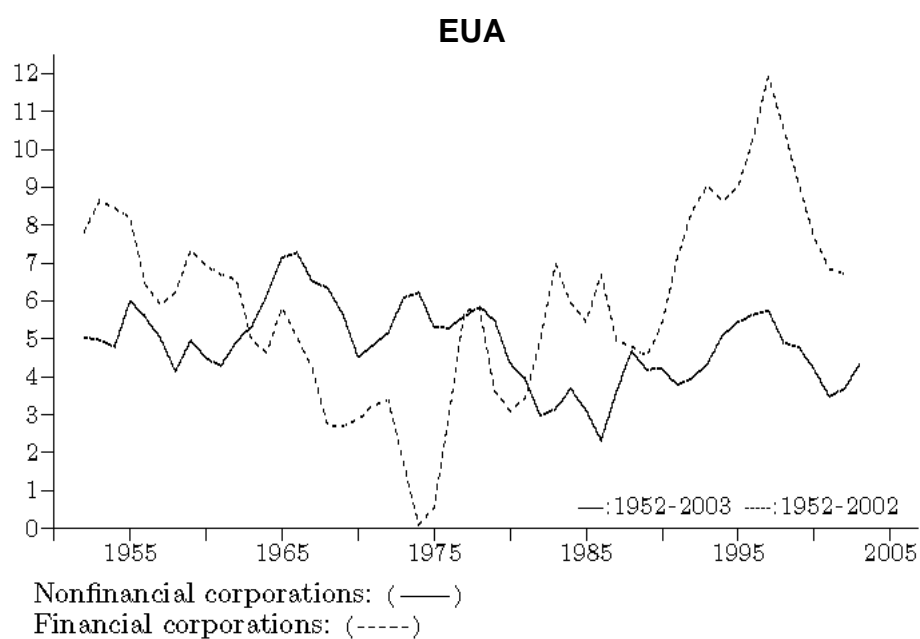
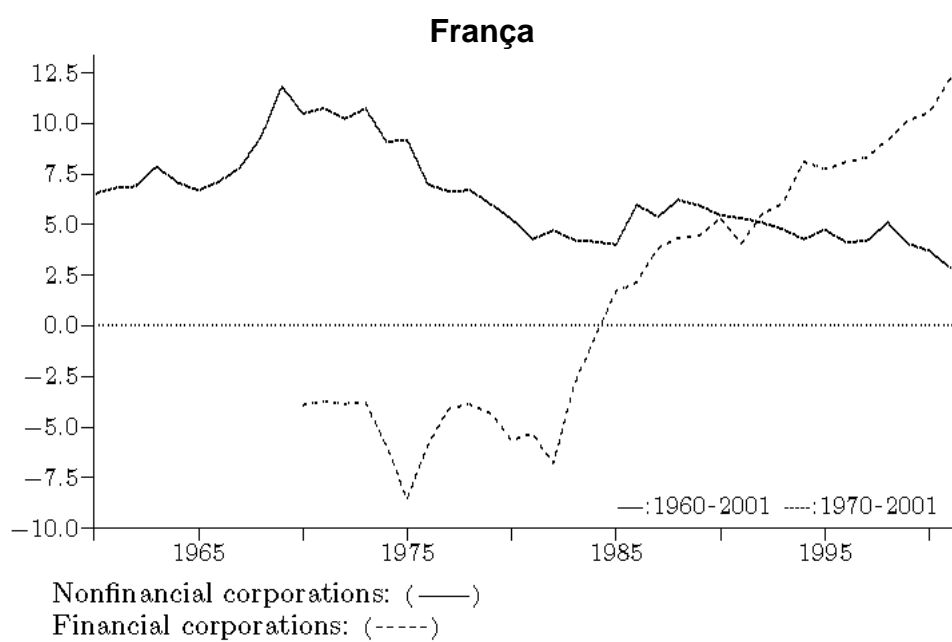
Medida Provisória nº 151, de 15 de março de 1990

Medida Provisória nº 1.589, de 24 de setembro de 1997

Medida Provisória nº 2.229-1, de 10 de setembro de 2001

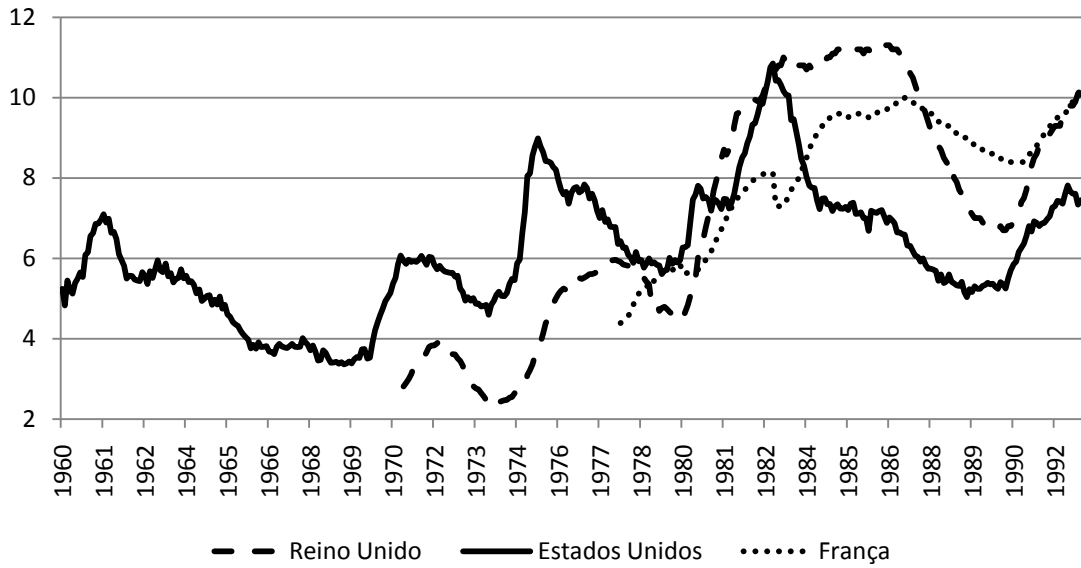


**ANEXO A – Taxas de lucro dos setores financeiro e não financeiro: França (1960 a 2001) e EUA (1952 a 2003)**



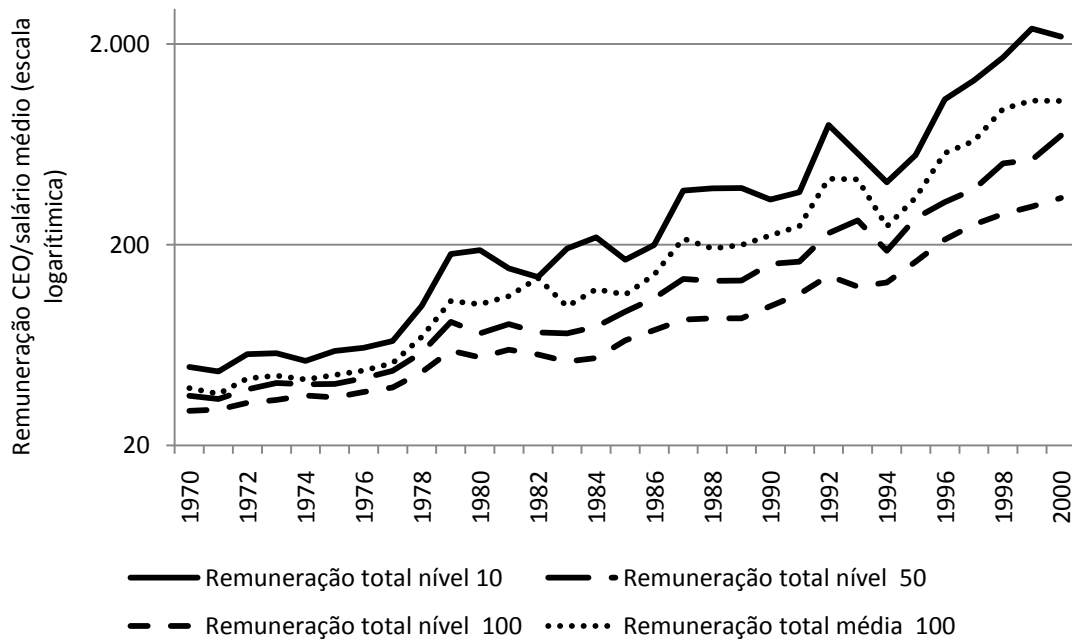
Fonte: Duménil e Lévy, 2007, p. 20.

### ANEXO B – Taxa de desemprego (%): Reino Unido, EUA e França, 1960 a 1992.



Fonte: Bureau of Labor Statistics e OCDE.

### ANEXO C – Remuneração dos CEO's em relação aos salários médios: EUA, 1970 a 2000.

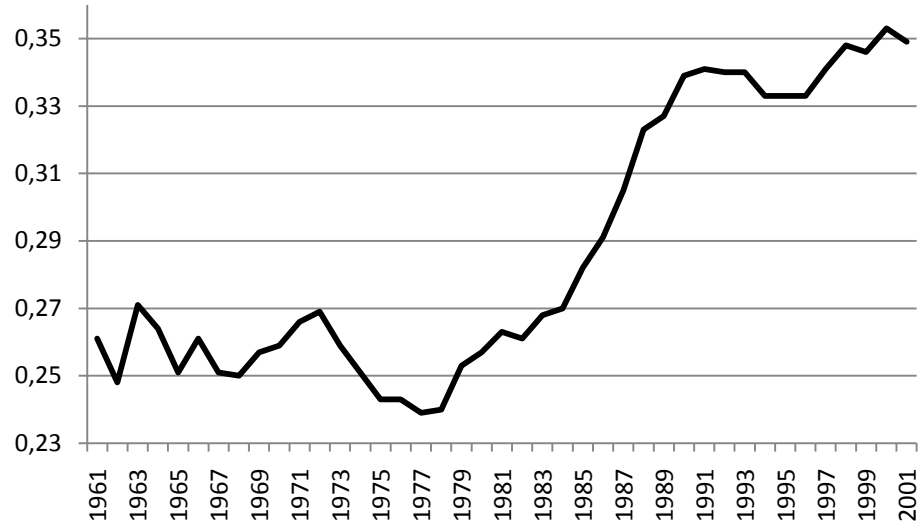


Fonte: Piketty e Saez, 2003<sup>56</sup>.

<sup>56</sup> Dados disponíveis em: <<http://elsa.berkeley.edu/~saez/TabFig2008.xls>>. Acesso em: 20 out. 2010.

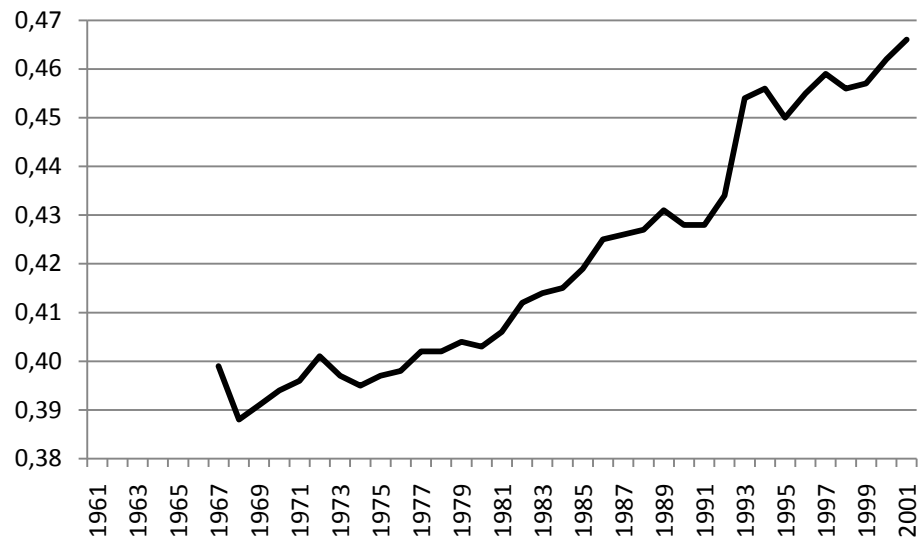
## ANEXO D – Índice de Gini: Inglaterra e EUA, 1961 a 2001.

### Inglaterra



Fonte: Institute for Fiscal Studies: Inequality and Poverty Spreadsheet<sup>57</sup>.

### EUA



Fonte: U.S. Census Bureau<sup>58</sup>.

<sup>57</sup> Disponível em: <<http://www.ifs.org.uk/bns/bn19figs.zip>>. Acesso em: 23 out. 2010.

<sup>58</sup> Disponível em:

<<http://web.archive.org/web/20070208142023/http://www.census.gov/hhes/www/income/histinc/ie6.html>>. Acesso em: 23 out. 2010.