

economia de museus

JOSÉ DO NASCIMENTO JUNIOR

(ORGANIZADOR)

MINISTÉRIO DA CULTURA
INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS

PRESIDENTE DA REPÚBLICA
Luiz Inácio Lula da Silva

MINISTRO DA CULTURA
João Luiz Silva Ferreira

PRESIDENTE DO IBRAM
José do Nascimento Junior

DIRETOR DO DEPARTAMENTO DE PROCESSOS MUSEAIS
Mário de Souza Chagas

DIRETORA DO DEPARTAMENTO DE DIFUSÃO, FOMENTO E ECONOMIA DE MUSEUS
Eneida Braga Rocha de Lemos

DIRETORA DO DEPARTAMENTO DE PLANEJAMENTO E GESTÃO INTERNA
Jane Carla Lopes Mendonça

COORDENADORA GERAL DE SISTEMAS DE INFORMAÇÃO MUSEAL
Rose Moreira de Miranda

PROCURADOR-CHEFE
Jamerson Vieira

COORDENADOR DE PESQUISA E INOVAÇÃO MUSEAL
Álvaro Marins

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

EC17 Economia de museus / NASCIMENTO JUNIOR, José do (Org.). – Brasília : MinC/IBRAM, 2010.
236 p.; 16 x 23 cm. – (Coleção Museu, memória e cidadania)

ISBN 978-85-63078-070

1. Museu. 2. Museus e Mercados de arte. 3. Financiamento da Cultura. I. Título. II. Série.

CDD: 069.0981

Coleção Museu, Memória e Cidadania

Linha editorial: José do Nascimento Junior e Mário de Souza Chagas

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Álvaro Marins

ASSISTÊNCIA EDITORIAL
Maximiliano de Souza e Ana Carolina Silva Paulo

CÓPIDESQUE
Merced Mendes

REVISÃO
Mariana Quadros e Antia Vilela

PROJETO GRÁFICO E CAPA
Márcia Mattos

DIAGRAMAÇÃO
Conceito Comunicação Integrada

ENDEREÇO
SBN, Quadra 02,
Lote 8, 13º andar
Brasília/DF
CEP 70040-904

TELEFONE
(55 61) 3414.6167

PÁGINA DA INTERNET
www.ibram.gov.br

a cultura do
mecenato no BRASIL:
uma utopia possível?

REGINA ABREU

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

1. APRESENTAÇÃO

Estamos vivendo um momento decisivo no campo da Economia da Cultura. Recentemente, o Ministro da Cultura Juca Ferreira, após uma série de estudos e debates com a sociedade civil, encaminhou para a Câmara dos Deputados o projeto de lei nº 6.722/2010, que pretende implantar importantes reformulações na Lei Federal de Incentivos à Cultura, conhecida como “Lei Rouanet”. Um dos destaques desse novo projeto de lei está no estímulo para que segmentos da sociedade civil, em particular as elites econômicas, políticas e sociais, venham a construir uma mentalidade de mecenato para a cultura no país.

Alguns incisos são claros nesse sentido: instituir a doação incentivada, ou seja, a transferência, sem finalidade promocional, de recursos financeiros para projetos culturais previamente aprovados pelo Minc; instituir o doador incentivado, ou seja, a pessoa física ou jurídica tributada com base no lucro real que aporte, sem finalidade promocional, recursos financeiros em projetos culturais aprovados pelo Minc ou que por ele seja autorizado a transferir bens móveis de reconhecido valor cultural ou bens imóveis para o patrimônio de pessoa jurídica sem fins lucrativos; ou, ainda, o estabelecimento de limites para o aporte de recursos públicos em projetos que se caracterizem exclusivamente como peças promocionais e institucionais de empresa patrocinadora.

Em outras palavras, o Estado pretende promover de fato, entre segmentos da sociedade civil e do próprio governo, uma nova mentalidade de investimento em projetos artísticos e culturais independentemente do marketing e dos ganhos promocionais. Sem dúvida, trata-se de medida arrojada e mais do que necessária para o país. Mas, como construir essa utopia nos corações e nas mentes dos brasileiros? Como torná-la efetivamente factível e operacionalizável? Este é, sem dúvida, o maior dos desafios que o Ministério da Cultura terá que enfrentar.

Nós, como todos os brasileiros e todas as brasileiras, estamos torcendo para que o governo encontre os caminhos para uma sociedade civil

mais participativa e, fundamentalmente, para estimular o compromisso das nossas elites com a responsabilidade cultural e social. Para isso, é importante chamar a atenção para o fato de que o papel do Estado na área da cultura certamente inclui o fomento e a adequação a Leis de Incentivo Fiscal, mas vai muito além desse aspecto. O projeto de lei proposto pelo atual Ministro da Cultura inclui-se em uma longa trajetória de definições de políticas governamentais para a área cultural, que envolveram tensões, disputas e visões diferenciadas. Nessa direção, vale a pena cartografar os campos de possibilidades e os horizontes. Este artigo pretende, pois, apresentar uma reflexão sobre alguns dos principais pensamentos sobre o papel do Estado na área da cultura de um ponto de vista histórico. Desse modo, o objetivo é contribuir para trazer mais elementos para iluminar o momento que estamos vivendo.

Grande parte do material apresentado aqui foi resultado de uma pesquisa sobre o Estado e a Cultura no Brasil realizada com apoio do Programa de Dotações para Pesquisa Ford/Anpocs. Sou muito grata a Luiz Fernando Dias Duarte que, na época da realização desta pesquisa, era diretor do Museu Nacional e lá me abrigou, fornecendo as condições institucionais para que o trabalho pudesse se realizar. Sou muito grata, ainda, aos editores deste livro pelo convite para a publicação deste trabalho. Espero que ele venha a contribuir para o avanço do campo da Economia da Cultura, a construção de uma mentalidade ou uma “cultura do mecenato” e a necessária e desejada reforma do Estado no campo da cultura no país.

2. O DEBATE NO CONTEXTO INTERNACIONAL

O debate a respeito do grau de participação do Estado na área da cultura e do seu papel como regulador das “livres” forças do mercado não ocorre apenas em solo brasileiro. Trata-se de um debate antigo no mundo capitalista. Como assinalou Isaura Botelho, no bojo das diferentes teses estão também presentes diferentes concepções sobre a maneira como se vê o papel do Estado, o seu grau de presença na vida da sociedade.

Os dois principais polos consistem em, de um lado, a França,

“antigo Estado monárquico absolutista, onde a tradição de sustentação das artes era vista como responsabilidade normal do governo, legando como herança aos tempos modernos a continuidade desta suposição. Isto faz dele o exemplo maior de país com uma política cultural emanando do governo central, através de um ministério da cultura que, embora criado tardiamente (1959), é herdeiro desta forte tradição histórica. De outro lado, temos os Estados Unidos, país jovem, herdeiro de uma tradição radicalmente diferente, onde por muitos anos a opinião pública se colocou frontalmente contra o patrocínio governamental às artes. Embora o país tenha, a partir de 1965, uma agência federal para o subsídio às artes, esta não se configura como uma instituição da qual emane uma política articulada para o setor em nível nacional: ela foi concebida com o objetivo de subvencionar artistas individualmente e instituições, com a seleção sendo feita por comitês de especialistas — renovados periodicamente —, não ligados à própria agência.”¹

Ainda segundo Botelho,

“no caso americano, a presença do setor privado no apoio às artes é significativamente maior do que a do setor público, o que é previsível num país que só recentemente criou uma instituição federal para a área, agência esta que cumpre um papel apenas supletivo no subsídio direto às artes. No entanto, o governo tem uma presença fundamental naquilo a que chamamos de ajuda indireta, por meio de uma política fiscal que estimula amplamente o investimento privado: dessa forma, ele endossa as decisões da sociedade, decisões estas que são, geralmente, reguladas pelo mercado.” Nesse sentido, seria uma falácia dizer que o governo americano não subsidia o setor. O que ele tem é um eficiente sistema de subsídio indireto por meio de uma legislação diversificada, que alimenta a produção e a difusão artística. Ao mesmo tempo, implantou-se um sistema público nos estados e municípios – com seus respectivos conselhos – que vêm tendo cada vez maiores recursos para a área. Em 1990, os recursos estaduais foram da ordem de US\$ 285 milhões, enquanto que os do National Endowment for the Arts atingiram a cifra de US\$ 171,2 milhões. A estes somam-se ainda os recursos municipais ou de outras administrações locais, que

1. Ver Botelho, 1996: 11.

excedem US\$ 300 milhões/ano. Embora as relações entre o Governo americano e as artes sejam conturbadas – principalmente durante governos conservadores –, a administração pública vem tendo um papel fundamental no setor.

O debate sobre a participação do Estado e das elites políticas, econômicas e sociais na cultura é permeada por outros elementos que também variam de acordo com as diferentes formações socioculturais. Um deles é a questão da organização da sociedade civil. Nos Estados Unidos, por exemplo, constituíram-se historicamente organizações e associações de diversos tipos que fiscalizam e acompanham as discussões do Congresso e as ações do poder público. Outra questão fundamental é a formação de uma consciência por parte do empresariado e da sociedade civil sobre a importância social do investimento em determinadas áreas da produção cultural, especialmente aquelas ligadas a uma tradição nacional, regional ou local. E, por fim, a terceira questão que me parece crucial neste debate é a da relação da cultura com a educação. Embora o tema da “democratização do acesso ao consumo cultural” esteja na ordem do dia nos diversos países do mundo capitalista, uma pesquisa promovida pelo Ministério da Cultura da França sobre as práticas culturais de sua população, em 1989, indica que qualquer política nesse sentido tem que ser pensada a longuíssimo prazo e em articulação com o sistema escolar. A origem social e a posse de um capital cultural são fatores determinantes no hábito das práticas culturais. Embora a educação não seja o único determinante da acumulação desse capital, a pesquisa aponta o sistema escolar como instância mais acessível de sua construção e de sua alimentação.²

O campo da política interfere nessa discussão diretamente. De um modo geral, dois polos se destacam: a defesa do apoio governamental sob diversas alegações, como a da preservação de um patrimônio nacional, por exemplo, e a defesa da atuação das “livres” forças do mercado no caso da cultura e, conseqüentemente, da retirada do apoio governamental. Nesse caso, as alegações vão desde o elitismo e o corporativismo nas decisões institucionais, até a interferência na liberdade de criação artística, entre outras.

2. Département des études et de la prospective. *Les pratiques culturelles des Français – 1973-1989*. Paris: La Découverte/ La Documentation Française, 1990.

Segundo Botelho, na Grã-Bretanha, os maiores avanços no sentido da participação governamental se deram a partir de ações do Partido Trabalhista, enquanto o governo conservador criou inúmeros obstáculos para a continuidade dos programas existentes; nos Estados Unidos, a criação do National Endowment for the Humanities e do National Endowment for the Arts, em 1965 (no Governo de Lindon Johnson), foi o resultado de 17 anos de embates difíceis no Congresso, onde democratas e republicanos sempre estiveram em posições contrárias, os primeiros a favor da participação do governo no subsídio às artes, e os segundos absolutamente contrários, sob o falso pretexto da não intervenção na liberdade de criação artística. Exemplo mais recente foi a batalha, em 1995, do National Endowment for the Arts pela aprovação de seu orçamento, em um momento em que os republicanos – com maioria no Congresso – faziam, inclusive, campanha por sua sumária extinção.

Na França, em diversas ocasiões, os embates entre a direita e a esquerda ocasionaram momentos de instabilidade na chamada área cultural. A eleição de Jacques Chirac para a Presidência da República, em 1995, por exemplo, deixou a área cultural em clima de incerteza, apesar de suas promessas de chegar aos desejados 1% do orçamento nacional para a cultura. Eleito, de fato ele “cumpriu” a promessa, mas transferiu, para a jurisdição do Ministério da Cultura, áreas que anteriormente se encontravam em outros ministérios: a tutela da área da arquitetura, a Cité des Sciences et de l’Industrie, o Institut National de l’Audiovisuel e a Orchestre de Radio France. Em seu conjunto, na verdade, os recursos diminuíram para todos.

No Brasil, a constituição de um campo da “cultura” esteve fortemente ligada à preocupação com a preservação de um patrimônio nacional e o fortalecimento de uma identidade nacional. A afirmação política dessa identidade tem sido fundamental, como maneira de fazer frente a uma situação econômica periférica, estabelecendo uma resistência às diversas formas de dominação desenvolvidas pelos países ricos, que vão desde uma indiscriminada transferência de tecnologia até a presença massacrante da indústria cultural, sobretudo norte-americana.

3. ESTADO E CULTURA NO BRASIL

3.1. PERÍODO EMBRIONÁRIO (1934-1972)

A primeira estrutura organizacional para a cultura foi criada dentro do então Ministério da Educação e da Saúde, liderada pelo Ministro Gustavo Capanema. Foi a primeira vez em que se começou a pensar em “cultura” como um campo autônomo, singular. Dois princípios se combinaram. O primeiro, fundamentalmente histórico, que se consubstanciou na concepção da necessidade urgente de preservação de obras de arte, igrejas, casas e objetos de valor histórico e artístico, levando à criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a partir de anteprojeto formulado por Mário de Andrade e desenvolvido e executado por Rodrigo Mello Franco de Andrade. O segundo princípio, fundamentalmente educativo, civilizatório, que consistia na ideia de que era preciso educar o povo brasileiro nos valores da “boa” cultura, do “bom” gosto, da civilização.³ Com esta finalidade educativa, o antigo Ministério da Educação e Saúde deu lugar, em 1937, ao Ministério da Educação e Cultura. A união entre esses dois conceitos – educação e cultura – passou a nortear a política governamental com a criação concomitante de uma série de institutos e serviços visando educar a população e difundir a produção cultural em diversas áreas: o Instituto Nacional do Livro (INL) em 1937, cuja direção ficou a cargo de Augusto Meyer; o Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), cuja direção ficou a cargo de Edgar Roquette Pinto; o Serviço Nacional de Teatro (SNT), cuja direção ficou a cargo de Thiers Martins Moreira.

Para se ter uma ideia do peso da vertente educativa na ação do recém-criado Ministério da Educação e Cultura vale a pena fazer referência a um dos principais projetos do Instituto Nacional do Cinema Educativo. Dirigido por Humberto Mauro, esse projeto consistia na realização de curta-metragens destinados ao público estudantil. Os filmes eram produzidos pelo Ince e dirigidos por intelectuais e artistas de produção relevante como Roquette Pinto, o historiador Pedro Calmon, Villa-Lobos, Cândido Portinari e Santa

3. Durham, 1993.

Rosa. O objetivo era focalizar autores e personagens considerados relevantes para a construção da literatura nacional e do pensamento social brasileiro: Machado de Assis (1939), Euclides da Cunha (1944), Vicente de Carvalho (1945), Martins Pena (1947), Castro Alves (1948) e Rui Barbosa (1949). Segundo Ana Cristina César,⁴ tratava-se de “um cinema pedagógico e dirigido. Ligado a uma preocupação oficial com a modernização da educação escolar; e a um ministro da Educação que atraía e protegia artistas e intelectuais, integrando-os a um esquema de amparo oficial, no interior do contraditório regime estadonovista”. A iniciativa fazia parte de um projeto de protagonismo do Estado na área da cultura. Além de fomentar os institutos e serviços diretamente vinculados ao Ministério, Capanema encarregou-se de reestruturar a Universidade do Rio de Janeiro em Universidade do Brasil, de autorizar o funcionamento da Faculdade Nacional de Filosofia, de criar a Faculdade Nacional de Arquitetura e a Faculdade de Ciências Econômicas. Reformou o ensino secundário. Prestigiou a nova arquitetura no Brasil ao convidar Niemeyer e outros jovens arquitetos para colaborar com Le Corbusier no projeto do prédio do Ministério da Educação. Capanema foi um ministro que teve atuação bastante singular, imprimindo visão muito própria de cultura. Convidou Carlos Drummond de Andrade para chefe de gabinete, Cândido Portinari para decorar as paredes do edifício do ministério, Roberto Burle Marx para projetar jardins, e diversos escultores renomados para produzir as esculturas que passaram a adornar os interiores do prédio, que em si mesmo era um marco da arquitetura moderna.

Em um momento de afirmação da identidade nacional, o Estado tomava para si a promoção e a organização da cultura de modo jamais visto. Gustavo Capanema ficou no cargo de 1934 a 1945, contando com a colaboração de muitos intelectuais e artistas do país. Uma série de ações foram implementadas por um corpo de funcionários engajado e militante, sob uma concepção de que o Estado deveria favorecer a educação das massas orientado pelo princípio de valores civilizatórios e humanistas. O Estado atribuía para si a responsabilidade da ação na área, buscando a colaboração da iniciativa privada, principalmente

4. César, 1980.

de setores das elites preocupados com a aquisição de um padrão civilizatório para o país. Nesse contexto, destacaram-se vários mecenas no apoio às artes e na preservação de um patrimônio histórico e artístico nacional: a família Guinle, a família Calmon, Raymundo Otoni de Castro Maia e Edgard Roquete-Pinto são alguns exemplos. Datam dessa época grandes doações empreendidas por mecenas aos museus históricos e artísticos que nesse período formavam seus acervos, como o Museu Histórico Nacional, criado em 1922 e integrado ao MEC, o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu Imperial, criado em 1940.⁵ Também neste período, esboçou-se pela primeira vez a preocupação com a formulação de uma política cultural para o país, com a criação de um conselho de notáveis para a área, o Conselho Nacional de Cultura, em 1938.

Esse modelo de protagonismo do Estado na área da cultura vigorou durante décadas. A participação da sociedade civil, em especial o mecenato, constituía ações isoladas e não havia uma política de estímulo para um investimento do setor privado na área. A tendência dominante era de deixar ao encargo do Estado não apenas as políticas para o setor mas também o seu financiamento e gerenciamento.

3.2. PERÍODO DE FORTALECIMENTO DAS INSTITUIÇÕES ESTATAIS (1972-1985)

Na década de 1970, começou a haver alguns indícios de dinamização do setor cultural por parte do governo federal. O regime de exceção instaurado no país desde o golpe de 1964 sofria muitas críticas e, sobretudo, questionamentos de agências internacionais. Os movimentos sociais, embora na clandestinidade, começavam a apertar o cerco. O governo militar ia pouco a pouco procurando meios de melhorar sua imagem, reforçando a ideia do nacional no plano do simbólico exatamente quando sua política econômica favorecia as associações com o capital externo.⁶ Em 1972, três ações foram particularmente dinamizadoras na área da cultura: a criação, em 1972, do

5. Nesse sentido, ver trabalho de minha autoria sobre o mecenato no Museu Histórico Nacional em 1936, quando setores das elites chegavam a fazer doações de valor incalculável para os museus, de acordo com o princípio de contribuir para aumentar o acervo civilizatório do país: Abreu, 1996.

6. Ver Botelho, 1996.

Departamento de Assuntos Culturais (DAC) no MEC, cuja direção foi entregue ao antropólogo e folclorista Manuel Diegues Júnior; o lançamento, em 1973, do Programa de Ação Cultural (PAC) no MEC, cuja direção foi entregue a Roberto Parreira; e, em 1975, a formulação explícita de um documento intitulado “Política Nacional de Cultura” pelo Conselho Federal de Cultura (sucessor do Conselho Nacional de Cultura). Essas ações sugeriam o início de um longo processo de ressignificação do conceito de “cultura” no sentido da acepção mais antropológica da categoria associada à ideia de diversidade. Particularmente, o Programa de Ação Cultural (PAC) começava a expressar o ponto de vista diferencial de um Estado fomentador de diferentes expressões culturais características da pluralidade de grupos sociais co-habitando um mesmo território. Vinculado à estrutura do Departamento de Assuntos Culturais do MEC, que, por sua vez, era dirigido por um professor de Antropologia e folclorista, o PAC tinha como tarefa “levar a todos os brasileiros uma cultura acessível”. Relata Isaura Botelho que

“com a diversificação de suas atividades e o grande aporte de verbas vindos do Fundo Brasileiro para o Desenvolvimento da Educação, o FNDE, o programa foi-se tornando maior e mais poderoso que o Departamento ao qual estava ligado. Além disso, sua estrutura flexível lhe permitia a contratação de pessoal fora dos quadros do MEC e o estabelecimento de uma prática moderna, fora dos cânones burocráticos do Ministério. Dessa forma, o Programa de Ação Cultural organizou-se em torno de núcleos e de grupos-tarefa, inaugurando um estilo dinâmico de trabalho”⁷.

Com recursos dignos para o estímulo às suas atividades, o PAC abrangia o incentivo à criatividade, à difusão de bens de valor cultural e à preservação do patrimônio artístico e histórico nacional. Como o órgão duplicava outras instâncias do Ministério, como o caso da preservação do patrimônio relativamente ao Sphan, o PAC foi obrigado a priorizar uma linha de ação. Terminou por priorizar a promoção de eventos, comprometendo-se com a

7. Botelho, 1996: 34.

abertura de mercado de trabalho para autores, músicos, pintores, produtores, literatos, dramaturgos e demais profissionais da chamada “área cultural”.

Entretanto, com o acirramento dos conflitos internos no interior do Ministério, o PAC viu-se obrigado a diminuir seu raio de influência. Para que o Programa continuasse a cumprir seu objetivo inicial de dar respaldo às diversas áreas, decidiu-se pela criação de uma nova instituição. Foi então criada a Fundação Nacional de Arte – por meio da lei nº 6.312/1975, entrando em funcionamento em 16/03/1976 –, dotada de personalidade jurídica de direito privado e com jurisdição em todo o território nacional.

O conjunto de diretrizes adotadas em 1975 se vê imediatamente refletido em um novo desenho institucional. Além da Funarte, outros órgãos são criados a partir da aglutinação de institutos já existentes, como a Empresa Brasileira de Filmes – Embrafilme. Outros tiveram seu raio de ação ampliado, como o Serviço Nacional de Teatro. Foram, também, criados conselhos para tratar dos aspectos legais dos setores ligados à indústria cultural, como o Conselho Nacional do Direito Autoral – CNDA – e o Conselho Nacional de Cinema – Concine. A ampliação do quadro das instituições sinalizava um fortalecimento da área cultural, que começava a ganhar espaço no contexto do Estado brasileiro.

A Funarte lidava com a demanda da sociedade civil em diversas áreas (especialmente artes plásticas, música e folclore). Por conjunções históricas, principalmente pelo fato de que a Funarte não era uma área estratégica do governo, foi possível uma relativa margem de liberdade na formulação de suas diretrizes na construção de sua prática institucional em bases modernas, buscando criar modelos que não fossem dominados pela máquina burocrática governamental, e com recursos humanos jovens, vindos de áreas afinadas com as artes.⁸

A Funarte passou a trabalhar com demandas de produtores culturais e de instituições de governos estaduais e municipais em suas áreas de competência. Profissionais egressos dessa instituição relatam que foi devido ao alto nível e à

8. Botelho, 1996: 21.

valorização do corpo técnico que foi possível analisar a demanda, verificando o perfil e as necessidades envolvidas.⁹

Isaura Botelho fala do caso da Funarte:

“A Funarte herdou do Programa de Ação Cultural características que marcaram sua personalidade institucional. Em primeiro lugar, um estilo dinâmico e ágil no desenvolvimento do trabalho, provavelmente consequência de sua organização por grupos-tarefa, conduzidos por pessoal jovem, com conhecimento de suas áreas e sem vícios do serviço público. Em segundo, herdava seu diretor-executivo, Roberto Parreira, que enquanto último gestor do Programa, trazia o aprendizado adquirido e a visão de que a Funarte não poderia perenizar os problemas do PAC. Era uma equipe jovem, a começar por seu diretor que tinha cerca de 30 anos na época de sua fundação (1975).”¹⁰]

Segundo o próprio Parreira, em entrevista citada por Isaura Botelho,

“os órgãos oficiais do MEC eram dirigidos por figuras de grande respeitabilidade e larga tradição na área. Enquanto isso, a Funarte arrebanhava jovens da equipe que havia trabalhado com o professor Antônio Houaiss, pessoal da Escola Superior de Desenho Industrial da Uerj, gente que havia retornado ao Brasil — artistas e músicos — depois de longas temporadas europeias. O perfil exigido era uma ligação mais do que técnica, um empenho afetivo com o produto cultural. Esse grupo teve ação quase anônima, mas profundamente irreverente em suas relações com o Estado. Não eram pessoas dependentes do Estado, também não se comportavam como donatários, apropriadores, mas como gerentes — tinham interesse em operacionalizar o Estado em atividade de fomento. A Funarte é uma criação coletiva.”¹¹

O caso da Funarte é ilustrativo do que ocorria também em outras instituições. Durante dez anos, a Funarte procurou constituir um corpo técnico preparado para lidar com a área da cultura, coisa absolutamente nova no país. Esses técnicos foram aos poucos traçando metas, programas, planejamentos para

9. Idem.

10. Botelho, 1996: 39.

11. Entrevista com Roberto Parreira, in: Botelho, 1996: 40.

a área. Isaura Botelho sistematiza todos os passos que foram necessários para que a instituição fosse se afirmando na área e o trabalho fosse amadurecendo. Em um primeiro momento, os técnicos procuraram qualificar o conceito de cultura (tudo é cultura?) e delimitar a área de atuação junto aos vários segmentos. Voltada para atender a demandas externas, em um primeiro momento a atuação dos técnicos privilegiou a “animação cultural”, “abrindo espaço na esfera municipal, injetando recursos localmente, estimulando os germes culturais nas mais diferentes regiões e situações do Brasil.” Em um segundo momento, os técnicos começaram a hierarquizar, estabelecer metas e prioridades no atendimento interno (projetos próprios da instituição) e projetos externos (demandas que chegavam principalmente por parte de instituições locais e regionais). Foram estabelecidos critérios para o apoio a projetos e parcerias com órgãos municipais, estaduais (prefeituras, secretarias estaduais de cultura e universidades). As parcerias possibilitavam a realização de um número maior de projetos com um mínimo de recursos, atribuindo e dividindo as responsabilidades.

Um ponto fundamental da atuação dos técnicos no caso da Funarte relacionava-se à metodologia de acompanhamento dos projetos. Os técnicos viajavam pelo Brasil, entravam em contato direto com os produtores culturais, avaliando as demandas *in loco*, e levantando as necessidades de cada região. Podiam, desse modo, além de atender às demandas, fomentar novas demandas ainda não imaginadas. Estabelecimento de critérios e acompanhamento de projetos eram duas instâncias que permitiam avançar no sentido da formulação de uma política diversificada e plural para a área. A atuação da Funarte foi marcada por esse constante deslocamento espacial dos técnicos, intensificando o contato direto com os proponentes, discutindo abertamente os pareceres e desenvolvendo uma consciência do país como um todo e não apenas da realidade mais próxima e já vivida..

Nesse período, é reiterada a posição de um Estado forte e protagonista na área da cultura por meio de instituições ativas nas principais áreas do setor, como a Funarte, a Embrafilme, a Fundação Nacional Pró-Memória, a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Na gestão de Eduardo

Portella no Ministério da Educação e Cultura, Aloísio Magalhães fica à frente da Secretaria de Cultura e defende a necessidade de fortalecimento das instituições e de formação de um corpo técnico de qualidade na área da cultura. Aloísio Magalhães defendia a ideia de que era melhor uma secretaria forte a um ministério fraco. O seu ponto de vista era de que por meio de instituições fortes seria possível tirar partido da pouca visibilidade e da fragilidade da área da cultura no interior do aparelho de Estado. Seu temor era de que, com uma estrutura ministerial, as pressões políticas ficassem maiores, dificultando o crescimento de um trabalho mais rigoroso do ponto de vista técnico. Entretanto, no embate entre os seguidores de Aloísio Magalhães e os defensores da criação de um Ministério da Cultura terminou por vencer essa última corrente. Sob a liderança de José Aparecido de Oliveira surge um movimento engrossado por forte pressão dos secretários estaduais de cultura e, em 1985, é então criado o Ministério da Cultura, descreido em 1990 e recriado em 1992.

3.3. PERÍODO PÓS-MINISTÉRIO DA CULTURA ATÉ A CRIAÇÃO DO PRONAC (1985-1991)

A criação do Ministério da Cultura foi cercada de muita polêmica. Alguns técnicos da área consideraram na ocasião que, por ter sido prematura, a criação desse Ministério serviria mais para fragilizar a área do que para impulsioná-la. Estes argumentavam que havia um esvaziamento da prática das instituições e da constituição de uma esfera de técnicos de qualidade. O novo ministério não conseguia arregimentar pessoal especializado, tendo sido forçado a absorver técnicos vindos de áreas não necessariamente comprometidas com a sua especificidade. Enquanto a Secretaria da Cultura funcionava com uma estrutura mínima de funcionários, que pertenciam à Fundação Nacional Pró-Memória, radicados em Brasília, o novo Ministério precisou criar uma burocracia para o seu funcionamento. Absorveu parte de seu pessoal do Ministério da Educação e encontrou dificuldades para trazer técnicos para Brasília.

No contexto da política nacional, a criação do Ministério da Cultura coincidiu com o desgaste do projeto nacional desenvolvimentista que dominou o Brasil e a América Latina da década de 1950 até o fim da década

de 1970, quando o Estado era o principal agente e protagonista. Crescia um influxo neoliberal no país a partir da eleição de Fernando Collor de Melo, primeiro presidente eleito diretamente depois do golpe militar de 1964. Collor, ironicamente um herdeiro dos métodos tradicionais de um populismo de direita baseado em oligarquias locais, assumiu demagogicamente um “desmonte do Estado” que se traduziu em uma ação funesta para todo o setor público. Na área cultural, isso foi particularmente desastroso. Collor começou por um enxugamento sem critério da máquina estatal, demitindo funcionários públicos e decretando o fim de instituições no dia seguinte à sua posse: entre estas, toda a estrutura federal de apoio à cultura, que teve também grande parte de seus funcionários demitidos. Segundo a revista *Veja* de 27/02/1990, na matéria intitulada “Exercício de tiro”, a partir de declarações do próprio porta-voz da presidência da República, foram afastadas 160.000 pessoas desde a posse de Collor. Seriam 111.000 demissões, 40.000 afastamentos e 9.000 aposentadorias antecipadas. Essa experiência deixou o setor completamente desarticulado. Ao mesmo tempo, serviu para demonstrar a fragilidade da estrutura montada, refletida na falta de reação da sociedade.

Em 1990, o então presidente Fernando Collor fechou as principais instituições do recém-criado Ministério da Cultura, entre elas a Funarte, a Embrafilme, a Fundacen, o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e a Fundação Nacional Pró-Memória. O que restou dessas antigas instituições foi reunido em novas estruturas administrativas. O Instituto Brasileiro de Arte e Cultura – Ibac – passou a abrigar as antigas Funarte, Fundacen, o Instituto Nacional de Folclore, a Fundação do Cinema Brasileiro, entre outras. O Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural – IBPC – passou a abrigar a antiga Fundação Pró-Memória que, por sua vez, era responsável por importantes museus como o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu Imperial, o Museu Histórico Nacional, o Museu da República, entre outros, e ainda, o antigo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Sphan. Outras instituições, como a Embrafilme, herdeira do Instituto Nacional de Cinema, foram simplesmente abolidas, tendo seus escritórios fechados e seu corpo de funcionários demitido ou transferido para outros setores.

Durante a passagem de Collor no Governo, o Ministério foi novamente transformado em Secretaria da Cultura e ocupado pelo cineasta Ipojuca Pontes, que se encarregou de fazer o maior desmonte da história da área da cultura. Os efeitos foram devastadores e até hoje são sentidos, principalmente no que tange ao desmantelamento de um corpo técnico especializado em diferentes áreas e à queima de importantes arquivos da história institucional. Nem mesmo os museus, com seus acervos centenários, foram poupados. Trabalhos de conservação e restauração em museus, como no Museu Histórico Nacional, foram paralisados. Com a política indiscriminada de demissões e de fechamento das instituições, programas de trabalho específicos foram paralisados, como o trabalho de atendimento às escolas feito pela Embrafilme ou o famoso projeto Pixinguinha, que levava artistas a várias regiões do país executado pela Funarte.

Os novos governos de Itamar Franco e de Fernando Henrique Cardoso procuraram reparar na medida do possível alguns dos efeitos catastróficos da atuação de Collor-Ipojuca. Algumas instituições foram reinstaladas, como a Funarte, mas com seu desenho institucional completamente alterado, uma vez que já absorvera outros setores como a Fundacen e a Fundação do Cinema Brasileiro. Aos poucos, novos estudos foram sendo implementados no sentido da reestruturação e dinamização dessas instituições. Os esforços foram grandes por parte dos novos diretores e funcionários. Entretanto, o tiro desferido na incipiente área da cultura parece ter sido de grandes proporções. Um dos efeitos mais devastadores da atuação da dupla Collor-Ipojuca foi o desmantelamento dos quadros técnicos que apenas davam seus primeiros passos, especialmente em instituições como a Funarte, que atendiam e fomentavam a demanda da sociedade civil. Toda uma metodologia de atendimento às várias regiões do país começava a ser implantada, baseada em anos de experiência e trabalho. O que havia de mais rico em termos potenciais para a constituição de um campo da cultura, enquanto um campo autônomo com suas próprias regras e leis de funcionamento, foi ceifado. A improvisação de quadros profissionais em uma área considerada como periférica ou marginal, tanto do ponto de vista de políticas públicas, quanto da própria sociedade, só agravou o problema, tornando o setor ainda mais fragilizado.

Reconstituir quadros técnicos e dirigentes preparados e conscientes do desafio político que o setor cultural representa levaria tempo. Os novos Ministros da Cultura, tanto do período de Itamar Franco quanto de Fernando Henrique Cardoso, decidiram montar uma nova estratégia que desse visibilidade política ao Ministério. Concentraram sua ação nas leis de incentivos fiscais, em suma, no Programa Nacional de Cultura — Pronac. A nova política governamental para a área, fomentada principalmente por meio do Pronac, ignorou a experiência anterior acumulada: tratava-se de montar um novo sistema para a área da cultura centrado no fomento à participação da iniciativa privada no financiamento da produção cultural. A iniciativa do Pronac marca, então, a formulação de uma nova política para a área da cultura. Basicamente, o que estava em jogo era o papel do Estado não mais como agente investidor e protagonista, mas como estimulador do investimento privado na área da cultura. É importante salientar que o Pronac se institui em um quadro de absoluta fragilidade do aparelho de Estado, quando todas as ações anteriores de formação e consolidação de um corpo técnico de qualidade haviam sido sumariamente paralisadas. Jogar o financiamento e a responsabilidade da área cultural para a sociedade civil sem um Estado devidamente aparelhado para respaldar essa mudança de direção foi um dos fatores de fracasso do Pronac, como veremos adiante. Desse modo, chamamos a atenção para o aspecto absolutamente necessário que terão que enfrentar os novos dirigentes da área cultural: a reconstrução do Estado e a dotação de instrumentos adequados e recursos humanos competentes para o redirecionamento do setor.

3.4. A IMPLANTAÇÃO DO PRONAC (1991-1997)

O Programa Nacional de Apoio à Cultura foi implantado através da Lei nº 8.313/1991, que ficou popularmente conhecida como “Lei Rouanet” por ter sido promulgada durante a gestão do embaixador Sérgio Paulo Rouanet na pasta da Cultura. A criação da “Lei Rouanet” se deu ainda no período do Governo Collor. Por um lado, significou a tentativa de alguns intelectuais, entre eles o então Secretário da Cultura, Sérgio Paulo Rouanet, de fomentar

a cultura, uma área extremamente debilitada em decorrência da execução de medidas severas de cortes de gastos e de fechamento de importantes instituições federais. Por outro lado, a criação da “Lei Rouanet” expressou a afirmação de uma tendência dominante no âmbito do Governo Federal de redirecionamento para o mercado do financiamento à cultura no país.

Com a impugnação do presidente Collor, o Programa Nacional de Apoio à Cultura não apenas foi mantido como se tornou o principal mecanismo de atuação a nível federal, uma vez que com os atos da Reforma Administrativa as instituições governamentais da área da cultura ou desapareceram ou tiveram seus rumos alterados. Gradativamente, as instituições vinculadas ao Ministério da Cultura foram sofrendo cortes de recursos para o financiamento de projetos diretamente ligados à produção cultural e, conseqüentemente, foram diminuindo essa atuação específica. Alguns técnicos dessas instituições foram chamados a colaborar com o Programa Nacional de Apoio à Cultura elaborando pareceres e estimulando a demanda de projetos culturais por parte da sociedade civil. Com a implantação do Pronac, foi criado um órgão – a Secretaria de Apoio à Cultura – para centralizar e uniformizar essa demanda. Com a introdução de um formulário único para todos os projetos, os produtores culturais foram levados a concorrer por recursos oriundos de uma mesma fonte de recursos a fundo perdido (o Fundo Nacional de Cultura) ou pelo direito de buscar apoio junto à iniciativa privada (o mecenato). Projetos culturais elaborados por profissionais e técnicos de grandes fundações, como a Fundação Roberto Marinho ou o Instituto Itaú de Cultura, passaram a ser formulados seguindo os mesmos moldes de projetos culturais elaborados por cantadores de Caruaru no interior de Pernambuco ou por integrantes de pequenas bandas locais. Os mesmos passaram, então, a ser remetidos para o Ministério da Cultura para uma primeira avaliação dos dados e posteriores avaliações técnicas de profissionais dos antigos organismos em processo de reestruturação. Desse modo, os grandes organismos da área da Cultura, alguns remanescentes ainda do período do Estado Novo, passaram a ser responsáveis pela emissão de pareceres técnicos para a aprovação

ou rejeição de projetos que disputavam o apoio do Estado. O modelo se inverteu. O Estado deixou de ser protagonista e principal investidor na área da produção cultural para exercer o papel de regulador de uma demanda que passava a lhe chegar por parte da sociedade civil.

Assim, o Ministério da Cultura passou a centralizar o recebimento dos projetos que, a partir daí, eram remetidos para instituições vinculadas para pareceres técnicos. Para a Funarte passaram a ser enviados os projetos de música, artes plásticas, artesanato e folclore, uma parte dos de cinema e teatro; para a Fundação Casa de Rui Barbosa e para a Fundação Biblioteca Nacional, os projetos de literatura; para o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, os projetos de preservação do patrimônio histórico e cultural, bem como os projetos relativos a museus (os grandes museus brasileiros, como Museu Histórico Nacional e o Museu Nacional de Belas Artes eram na época subordinados ao Iphan) e para a Fundação Cultural Palmares, os projetos relacionados com a cultura afro-brasileira.

A demanda da sociedade civil na área da cultura passou a ser concentrada num único órgão, a Secretaria de Apoio à Cultura, sediado em Brasília e com um posto no Rio de Janeiro (no antigo Palácio Gustavo Capanema), e em cinco instituições vinculadas ao Ministério da Cultura, responsáveis pelos pareceres técnicos. Uma vez emitidos os pareceres técnicos, esses projetos passaram a retornar para a Secretaria de Apoio à Cultura, órgão destinado ao controle da distribuição de recursos no caso do Fundo Nacional de Cultura e à supervisão da participação da iniciativa privada em projetos culturais no caso do mecenato.

Aparentemente, a proposta do Pronac emergia em um contexto de modernização do aparelho de Estado, em que o governo deveria assumir o papel de estimular a iniciativa privada a participar da produção cultural assumindo sua responsabilidade social. Entretanto, no âmbito do Estado a política era de esvaziamento. Após o extermínio de experiências institucionais como a da Funarte e outras por parte da dupla Collor-Ipojuca, seguiu-se um período de tentativa de reestruturação da área, iniciado ainda no período Collor com Sergio Paulo Rouanet na pasta da Secretaria da Cultura e, após

o *impeachment*, com os Ministros da Cultura do Governo de Itamar Franco e de Fernando Henrique Cardoso, com um plano de demissão voluntária, incentivando os funcionários a deixarem o funcionalismo. Além disso, os salários foram congelados com o Plano Real e não houve nenhuma proposta de plano de carreira. Progressivamente, os profissionais mais qualificados foram saindo das instituições do Ministério da Cultura e dirigindo-se para a iniciativa privada, para as universidades ou para outros ministérios.

A ênfase dos novos ministros da Cultura concentrou-se no Programa Nacional de Cultura, buscando dar maior visibilidade ao governo. Com o esfacelamento das instituições estatais na área da cultura, a política de incentivos fiscais passou a ser o canal quase exclusivo de atuação na área. Além disso, como assinalou Isaura Botelho, uma vez que as instituições estatais federais ficaram praticamente sem orçamento para a realização de suas atividades até o *impeachment* de Collor e, depois disso, passaram a ter um orçamento mínimo, elas também passaram a disputar, com seus projetos internos, os mesmos recursos. Em outras palavras, instituições vinculadas ao Ministério da Cultura foram forçadas a concorrer com as empresas e instituições que anteriormente haviam sido suas patrocinadoras.¹²

Além disso, o Pronac tornou-se um mecanismo altamente centralizador e concentrador de recursos, obrigando o míngua corpo técnico das instituições vinculadas a se comprometer integralmente com a análise da demanda por financiamento de projetos por parte da sociedade civil. Os técnicos viram deteriorarem-se suas condições de trabalho e reduzirem-se substancialmente seus canais de expressão e de interferência. Em vez de se dedicarem à construção de projetos nas instituições onde estavam alocados foram cooptados pelo Programa, transformando-se subitamente em analistas de projetos culturais. Com uma demanda crescente e sem o refinamento de critérios para julgamentos dos projetos, o diminuto corpo técnico das instituições vinculadas ao Ministério da Cultura acabou tendo uma atuação muito limitada, o que levou a que o mercado, isto é, as empresas patrocinadoras, tomassem a decisão efetiva sobre os rumos dos investimentos

12. Botelho, 1996: 28-29.

na área cultural. Em outras palavras, a ausência do estabelecimento de uma política de prioridades terminou por deixar com que o mercado reinasse soberano no financiamento da cultura.

Com a implantação do Pronac, a palavra-chave utilizada pelo governo na área da cultura passou a ser “parceria”. O governo definiu sua política como uma “política de parceria” entre Estado, produtores culturais e empresas privadas. Para avaliar os resultados da implantação do Programa Nacional de Cultura é preciso, pois, indagar sobre o funcionamento dessa “política de parceria”. Teria de fato ocorrido um incremento da participação da iniciativa privada nas atividades culturais? Teria se consolidado uma “política de parceria” entre Estado, iniciativa privada e produtores culturais? Tendo em vista as conclusões iniciais de que o Pronac, no que tange ao mecenato, só começou efetivamente a funcionar após as modificações empreendidas na Lei a partir de 1995, quantificamos os dados a partir dessa data. Este trabalho mostrou que efetivamente o ano de 1997 foi o primeiro ano mais importante em termos do funcionamento da Lei. Apresentamos, a seguir, uma análise do funcionamento do ano-base de 1997 sinalizando para algumas questões que estavam presentes nessa data e que se acirraram nos anos seguintes, levando o atual Ministro da Cultura Juca Ferreira a tomar a decisão de concentrar os esforços na revisão desse programa, no debate amplo sobre seu funcionamento e na apresentação de um novo projeto de Lei que virá substituir a “Lei Rouanet”.

4. A EXPERIÊNCIA DO PRONAC (PERÍODO FHC)

A seguir, apresentaremos alguns dos resultados de pesquisa realizada sobre a experiência do Pronac durante o período da gestão de Fernando Henrique Cardoso na presidência da República. É importante observar que durante o período seguinte ainda em curso – gestão de Luiz Inácio Lula da Silva na presidência da República – foram empreendidas mudanças significativas no campo da cultura e especialmente no Ministério da Cultura. A pesquisa por mim realizada não cobriu esse último período. Entretanto, em linhas gerais,

os dados obtidos e analisados nos primeiros anos de funcionamento do Pronac são muito sugestivos e continuam mantendo a atualidade, uma vez que foi a partir da análise e do debate dessa experiência como um todo que o atual Ministro da Cultura, Juca Ferreira, pôde elaborar o novo Projeto de Lei Federal de Incentivo à Cultura, que está tramitando no Congresso Nacional. Alguns dos pontos levantados na pesquisa coincidem com indicadores para as mudanças propostas pelo Ministério.

A pesquisa procurou, inicialmente, analisar o quantitativo de projetos apresentados pela sociedade civil no âmbito do Pronac e relacioná-lo com o quantitativo de projetos aprovados pelos pareceristas das instituições vinculadas. O que se observou foi que a tendência dos pareceristas e da CNIC foi de aprovar os projetos por critérios técnicos, ou seja, se o projeto estivesse corretamente preenchido e se os orçamentos demandados eram compatíveis com os valores de mercado, a orientação era no sentido de aprová-los. Como os pareceristas não emitiam qualquer parecer de ordem qualitativa e como não existiam critérios para aprovação ou rejeição de projetos a partir de uma ordem de prioridades ou do estabelecimento de uma política cultural, a tendência era a aprovação maciça dos projetos corretamente formatados. Qualquer produtora de médio porte tinha acesso a um número crescente de escritórios que ofereciam os serviços de preenchimento dos formulários do Pronac. O problema para a aprovação de projetos era maior para grupos menores ou pouco estruturados, especialmente os setores ligados à chamada cultura popular. Outro problema detectado era a demora nos pareceres e no julgamento dos projetos devido ao número reduzido de técnicos face à grande demanda.

Embora houvesse uma grande quantidade de projetos aprovados, o que se comprovava era que muito poucos conseguiam chegar ao final do processo, ou seja, conseguiam vir a ser incentivados. Em alguns anos, quase 80% dos projetos aprovados não conseguiam se viabilizar. Essa baixa taxa de projetos incentivados com relação aos projetos aprovados revela que, embora não fosse difícil conseguir uma carta de reconhecimento oficial ao projeto, ao se deparar com o mercado o produtor cultural encontrava muitas dificuldades na captação de recursos.

As análises relativas aos maiores investidores e aos projetos que mais captaram recursos pelo Pronac revelaram uma extrema concentração de recursos. Um pequeno número de empresas era responsável por um número significativo dos financiamentos, revelando que parte substancial dos investimentos subsidiados pela Lei Rouanet estaria circulando em poucas mãos. A concentração de recursos se manifestava de diversas maneiras: canalização de incentivos de empresas para instituições culturais controladas por elas mesmas (endogenia); financiamento de nomes consagrados (tendência conservadora); alto índice de investimentos em projetos de restauração e preservação do patrimônio cultural em seu viés arquitetônico (demonstrando também uma tendência conservadora e cautelosa dos patrocinadores na forma de utilização da lei de incentivo à cultura); alocação de investimentos em projetos prioritariamente voltados para a veiculação da imagem da empresa; grande concentração de empresas públicas como investidoras (a participação da empresa privada, embora crescente, atende a interesses específicos).

Verificou-se que em um número significativo de projetos os recursos eram provenientes de grandes empresas mantenedoras de instituições culturais controladas por elas mesmas (endogenia). Os exemplos que ficaram mais conhecidos foram do Banco Itaú, Banco Real, Unibanco, Banco do Brasil e TV Globo. O caso do Banco Itaú foi citado em diversas ocasiões pelos analistas do Pronac. Com recursos da “Lei Rouanet”, o banco construiu seu espaço cultural na Av. Paulista, em uma propriedade da família dos maiores acionistas da empresa. Apesar de insistentes questionamentos de membros da CNIC, a lei facultava que as empresas aplicassem recursos de incentivo fiscal na construção de centros e institutos culturais para suas próprias empresas e custeassem atividades culturais. Esses questionamentos levantados durante reuniões da CNIC chamavam a atenção para o fato de que as empresas estariam realizando investimentos de bens de capital com recursos provenientes de renúncia fiscal, uma vez que toda a infraestrutura de montagem dos centros e institutos culturais reverteria futuramente para as empresas. Em casos como o da propriedade do Instituto Cultural Itaú, os benefícios advindos com aquisição de equipamentos e obras de infraestrutura custeados com

recursos incentivados reverteriam em última instância para os proprietários do imóvel. No entender de alguns pareceristas e membros da CNIC, seria necessário regular os investimentos em obras de infraestrutura e, ainda, distinguir esses tipos de investimentos dos que se relacionam com a atividade cultural propriamente dita. Em 1995, por exemplo, o Banco Itaú gastou R\$ 6,27 milhões para finalizar a construção de seu espaço cultural na Av. Paulista, mais R\$2,89 milhões em atividades. Desse valor, abateu R\$ 7,78 milhões de imposto. Em 1995, os R\$ 9,16 milhões aplicados pelo Itaú equivaliam a 18,1% de todo o patrocínio incentivado por lei.¹³ Já em 1997, o Banco Itaú investiu cerca de R\$ 8,87 milhões no Instituto Cultural Itaú, ocupando o terceiro lugar no ranking dos 20 maiores investidores beneficiados pela Lei Rouanet. Esse montante significou 9,8% dos R\$ 89,65 milhões aplicados pelos 20 maiores investidores para o ano de 1997.¹⁴ Também durante 1997, o Instituto Cultural Itaú com um Plano Anual de Atividades orçado em R\$ 11,2 milhões liderou a captação de recursos.¹⁵ Embora não houvesse nenhuma ilegalidade nesse procedimento, exemplos como este eram reveladores de um quadro de extrema concentração de recursos advindos com a implantação do Pronac, o que levou a que fosse imperativa a revisão do programa no sentido de estimular globalmente a área da cultura. Esse raciocínio fica mais evidente quando se pensa que a maior parte desses grandes projetos poderia ser realizada mesmo sem a lei de incentivo.

Outro aspecto decorrente da canalização de recursos de uma empresa para um instituto ou centro cultural da própria empresa foi que esse mecanismo tornou-se ao longo do tempo altamente desencorajador para os pequenos produtores. Aqueles institutos ou centros culturais já teriam de antemão garantidos os recursos para suas atividades, não precisando disputar no mercado com outras produtoras culturais o financiamento de suas atividades. Além disso, uma megaprodutora como o Instituto Cultural Itaú dispõe de uma estrutura organizacional complexa e de um número elevado de funcionários.

13. Ver: *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 2/3/96.

14. Ver: *Revista Marketing Cultural*, março 1998.

15. Idem.

De acordo com pesquisas realizadas no Instituto Cultural Itaú, havia na década de 1990 mais de 100 funcionários, dos quais mais da metade possuía curso superior completo e destes, um terço com pós-graduação. Embora nesse caso, como em outros congêneres, esse quadro de profissionais revelasse um estímulo à cadeia produtiva da cultura, também expressava uma realidade extremamente contrastante com relação aos dois outros polos, o Ministério da Cultura e as pequenas produtoras. Durante os últimos vinte anos, o Ministério da Cultura revelava sérios problemas relativos à mão de obra, o que só vem sendo equacionado em períodos muito recentes. Destaca-se ainda a grande heterogeneidade no Ministério da Cultura entre setores qualificados e outros com problemas de formação e treinamento. Embora existam algumas políticas de qualificação de mão de obra em curso na Escola Nacional de Administração Pública, ela não atendeu igualmente a todos os setores. Alguns, considerados essenciais, foram priorizados. Além disso, a área da cultura requer programas específicos de treinamento de pessoal que só recentemente tem sido colocados em pauta. O Estado nesses anos de funcionamento do Pronac ressentiu-se também de meios para agilizar o recrutamento, a circulação e a produtividade dos profissionais. Planos de cargos e salários foram idealizados, mas até o final do governo Fernando Henrique Cardoso ainda não tinham sido implementados.¹⁶ Desse modo, o MinC, durante grande parte do período de funcionamento do Pronac, não contava com um corpo homogêneo de pareceristas, recorrendo à contratação de profissionais pelo regime de prestação de serviços. Esse procedimento levou, em muitos casos, a um círculo vicioso, não contribuindo para a formação e qualificação dos servidores da administração direta e das instituições vinculadas.

No caso das pequenas produtoras, há um número fixo de profissionais em torno de 5 a 6 pessoas. Se considerarmos que uma megaprodutora concorre pela lei de incentivo à cultura em “condições de igualdade” com uma pequena produtora, são flagrantes as desvantagens desta última. Uma instituição como o Itaú Cultural é muito mais ágil na apresentação dos projetos, no

16. Ver, a esse respeito: JB, 1/11/98, Economia, p.17, em anexo.

preenchimento dos formulários, nas prestações de contas e, principalmente, na captação dos recursos que já estão garantidos.

Assim, o programa de parcerias entre o MinC, as produtoras culturais e os “mecenatas” revelou uma série de desigualdades. As produtoras culturais não estavam em “condições de igualdade” para a concorrência. De antemão, os capitais financeiro, organizacional e, mesmo, de articulação e prestígio eram diferenciais. Além disso, a possibilidade de grandes empresas criarem e investirem em seus próprios centros e institutos culturais acirrou ainda mais a diferença entre grandes e pequenos produtores culturais. A possibilidade de o MinC interferir nesse processo foi pequena, tendo em vista a deterioração dos quadros técnicos.

Além do Banco Itaú, que subsidiou o Instituto Cultural Itaú, os casos mais notáveis foram: o Teatro Alfa Real, do Banco Real; o Instituto Moreira Salles, do Unibanco; a Fundação Roberto Marinho, da Rede Globo; e o Centro Cultural Banco do Brasil, do Banco do Brasil.

O Banco Real, décimo primeiro na lista dos 20 maiores investidores de 1997, investiu R\$ 3,40 milhões na construção do Teatro Alfa Real (Instituto Alfa-Real de Cultura). Já o Unibanco preferiu diversificar seus investimentos em várias atividades culturais do próprio Unibanco ou ligadas a familiares de seus maiores acionistas. Em 1997, cerca de R\$ 1,50 milhão foram alocados no Espaço Unibanco de Cinema, uma rede de salas de cinema herdadas pelo Unibanco quando da compra do falido Banco Nacional.¹⁷ Além disso, foram pulverizados outros R\$ 1,50 milhão em atividades culturais diversas (Consolidado Moreira Salles 1997), entre elas parte da verba necessária para patrocinar os filmes do cineasta Walter Moreira Salles, caso, por exemplo, de *Central do Brasil*.¹⁸

Com recursos da Lei Rouanet, a Rede Globo vem investindo na Fundação Roberto Marinho, principalmente em projetos de restauração de patrimônio. Entrevistado pelo jornalista Bonassa, da *Folha de S. Paulo*, o superintendente de comunicação da Fundação Roberto Marinho defendeu-se, alegando que toda a verba de incentivo fiscal tem sido usada em atividades fora da própria

17. Ver: Revista *Marketing Cultural*, março 1998

18. Pesquisa nos arquivos do Pronac-RJ.

fundação: “Não construímos nada para nós. Todo esse dinheiro e todos os outros repasses de verba são aplicados fora da Fundação Roberto Marinho.” Entre os projetos beneficiados, foram citadas as restaurações do Catetinho (Brasília), do pátio da Biblioteca Nacional (Rio), do Museu da Pampulha (Belo Horizonte) e do Teatro Apolo (Recife). Ou seja, o porta-voz da Fundação Roberto Marinho defende-se de estar canalizando recursos incentivados por Lei para a construção de instalações próprias pelos institutos culturais ligados a empresas: “Não estou criticando a posição dos outros, mas nós não nos enquadramos nisso.”¹⁹

O Banco do Brasil investiu R\$ 1,89 milhão no Centro Cultural do Banco do Brasil em 1997. O Plano Anual de Atividades do CCBB absorveu um montante de R\$ 5,1 milhões nesse mesmo ano, completando seu orçamento com o patrocínio de outra grande estatal, a Petrobras, que dispendeu com a cultura R\$ 10,16 milhões (somando o montante da Petrobras com o da Petrobras distribuidora).

Não se trata aqui de criticar a atuação das empresas que canalizavam os recursos em instituições culturais controladas por elas mesmas, uma vez que a lei de incentivo à cultura autorizava esse procedimento. Entretanto, é preciso assinalar que essa tendência contribuiu para dificultar os objetivos enunciados pelo Ministério da Cultura no sentido de fomentar a diversidade cultural e a democratização dos mecanismos no setor. Com o procedimento endógeno dessas empresas, houve uma concentração dos recursos e do poder decisório em poucas mãos. As empresas se justificaram dizendo que desse modo asseguravam uma qualidade dos serviços e dos projetos culturais e principalmente que os projetos estavam de acordo com a imagem institucional idealizada por elas.

A Lei Rouanet teria facilitado “desde a sua origem” que grandes empresas pudessem “investir os seus recursos fiscais em institutos ou fundações que, embora sem fins lucrativos, pertencem a elas próprias”. E que, “enquanto os institutos ou fundações usam os recursos de patrocínio de suas empresas em suas próprias ações, artistas e produtores independentes não acolhidos por

19. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 2/3/96.

aquelas organizações perdem a oportunidade de serem apoiados por elas”, implicando “uma disputa desigual por recursos, que muitos esperariam que fossem disponibilizados em condições de igualdade para todos os competidores e não apenas para os institutos ou fundações”.

Entre os maiores projetos beneficiados pela Lei Rouanet em 1995, estavam os filmes *O guarani* e *Coração iluminado*, que levaram, respectivamente, R\$ 1,86 milhão e R\$ 825 mil, o primeiro dirigido por Norma Bengel e o segundo por Hector Babenco. Trata-se de uma prática muito difundida de apoiar os nomes consagrados. Embora teoricamente o Pronac não visasse favorecer o projeto de um artista consagrado em detrimento daquele dirigido por um estreante, na prática, os dois concorrem pelos mesmos recursos. Como não há uma linha de financiamento específica para os iniciantes, ou para as produtoras de pequeno porte, o que acaba prevalecendo é o capital de prestígio de cada um.

Embora o governo na teoria apenas se colocasse como mediador entre a produtora cultural e a empresa patrocinadora, aprovando os projetos com condições para captar recursos junto à iniciativa privada, em certos casos, ocorreu a interferência direta de membros do governo no sentido de interceder para o financiamento dos projetos. Esse procedimento teve lugar durante o governo de Fernando Henrique Cardoso principalmente junto às próprias empresas do governo. Não é à toa que, durante o ano de 1997, o Ministro das Telecomunicações, Sergio Mota, foi chamado de “verdadeiro Ministro da Cultura”. Nesse ano, dos 20 maiores investidores, 13 eram do setor público, totalizando um investimento de R\$ 61,65 milhões para um total de R\$ 89,65 milhões, ou seja, 68%. Desse total, um número significativo de investimentos (cerca de R\$ 44 milhões) partiu das empresas de telecomunicações sob o comando direto desse ministro.

Durante o período de implantação do Pronac, sobretudo no governo Fernando Henrique Cardoso, nomes consagrados formaram quase que uma casta na área da cultura, em que prestígio e imagem pública funcionavam como moedas com alto valor de negociação. Havia personalidades que atuavam como verdadeiras instituições no setor. O ator Guilherme Fontes, que ficou nacionalmente conhecido por sua atuação como galã de novelas

na TV Globo, foi um colecionador de sucessos na Lei Rouanet. Estreante na área da produção cinematográfica, Fontes foi audacioso ao propor por meio de sua também estreante produtora cultural, a Guilherme Fontes Filmes, a produção de um longa-metragem de grande porte contando a vida de Assis Chateaubriand. *Chatô - O Rei do Brasil* foi campeão de arrecadações pela Lei Rouanet, totalizando em 1997 R\$ 1,8 milhão de reais. Ele mesmo saiu de empresa em empresa atrás de verba para seu megaprojeto audiovisual no valor de 12 milhões. Em um ano, além dos recursos levantados pela Lei Rouanet, conseguiu levantar verba por outras leis, como a Lei do Audiovisual e ainda a lei estadual que permite abatimento no Imposto sobre Circulação de Mercadoria e Serviço (ICMS). No total, conseguiu, usando seu prestígio pessoal, arrecadar cerca de R\$ 3 milhões. “É um trabalho muito chato – diz ele – mas me propus a esse sacrifício em vez de depender de outra pessoa”, diz ele. Mas, mesmo com todos esses recursos, o ator não conseguiu finalizar o filme a que se propunha realizar e hoje amarga uma difícil situação junto aos órgãos de auditoria fiscal.²⁰

No contexto do Pronac algumas áreas sobressaíram-se às demais em termos do montante global de valores investidos. Destacaram-se a área denominada “integradas” (projetos que relacionam vários tipos de atividades culturais – cinema, dança, música, literatura, entres outros) e a área de patrimônio. Uma observação mais atenta permitiu perceber que no primeiro caso (atividades “integradas”) concentravam-se os investimentos relacionados aos centros culturais, especialmente os de grande porte como o Centro Cultural Banco do Brasil e o Instituto Itaú Cultural. No segundo caso (patrimônio), o peso maior encontrado nessa categoria relacionava-se aos gastos com restauração de bens móveis e imóveis e à construção de espaços culturais (um exemplo foi a construção do Teatro Alfa Real pelo Banco Real logo nos primeiros anos de funcionamento do Pronac). Parte desse recurso foi canalizado para a Associação de Amigos de Museus e utilizado para a restauração de prédios históricos. Para os patrocinadores, esse tipo de investimento foi sempre considerado seguro no sentido da garantia da finalização e com bom retorno

20. JB, 17/05/98, Caderno B.

de mídia. Um dos maiores patrocinadores incluídos nesse caso foi a Petrobras. Embora esses patrocínios possam ser considerados positivos no âmbito geral do funcionamento do Pronac, o que os dados demonstraram foi também um enfraquecimento de outras áreas que não alcançaram as mesmas cotas de investimento como “humanidades”, “música”, “artes plásticas”.

Mas, uma das maiores distorções do Pronac ficou explicitada quando se verificou que um grande número de projetos estava prioritariamente voltado para a veiculação da imagem das empresas patrocinadoras. Alguns casos chamaram a atenção transformando-se em objeto de muitas críticas ao Pronac. Um dos casos emblemáticos foi o “Free Jazz Festival”, que ocorria anualmente sob o patrocínio da Cia. de Cigarros Souza Cruz. Terceiro colocado no ranking dos 20 projetos que mais captaram em 1997, o “Free Jazz Festival”, sob a responsabilidade da “Dueto Produções e Publicidade Ltda.,” captou em 1997 R\$ 4,9 milhões de reais. Parte desses recursos incentivados foi usado para divulgação do evento, uma propaganda indireta da empresa. Antes e durante o Festival, foram espalhadas pelas cidades que sediavam o evento esculturas de grandes proporções representando alegoricamente guitarras, saxofones e outros instrumentos musicais ao lado de faixas e estandartes. Além disso, foi feita ampla cobertura na mídia. O evento era direcionado ao público consumidor do cigarro da marca Free, público jovem, cosmopolita, de gosto cultivado. A maior parte dos artistas eram celebridades internacionais do mundo do jazz e do rock. Os artistas brasileiros eram minoria, atuando como coadjuvantes nos espetáculos, cujos ingressos eram vendidos com altos preços. Ou seja, o dinheiro público advindo dos incentivos fiscais financiou abertamente uma campanha publicitária de cigarros e o pagamento de celebridades internacionais.

Chama a atenção para a forma de funcionamento do Pronac no período analisado a grande concentração de empresas públicas como grandes investidoras. Empresas como a Petrobras, o Banco do Brasil, o BNDES e Furnas estiveram entre as maiores participantes do programa, ultrapassando mesmo os maiores investimentos das empresas privadas. Essa concentração de empresas públicas participando do apoio à cultura deve-se em parte

ao estímulo da Presidência da República. Segundo dados oficiais, durante o governo Fernando Henrique Cardoso, principalmente os ministérios de Comunicações, Minas e Energia e Fazenda orientaram suas empresas para direcionar parcela significativa de seus recursos de publicidade em patrocínio para projetos culturais aprovados pelo Ministério da Cultura. A análise de fontes oficiais revelou que essa concentração de empresas públicas no apoio à cultura esteve particularmente associada a conjunturas econômicas particulares. Algumas dessas empresas tiveram grandes taxas de lucros com respectivos aumentos de impostos a pagar, o que trouxe direcionamento para o investimento em marketing cultural.

Uma forte preocupação do Ministério da Cultura relacionou-se desde o início às desigualdades regionais do financiamento à cultura. O Sudeste do país – particularmente São Paulo e Rio de Janeiro – converteu-se na região privilegiada de captação de recursos privados para a cultura. Segundo relatório do Ministério da Cultura, o problema preocupou as autoridades mas, embora algumas iniciativas tenham ajudado a atenuar a tendência concentracionista, elas não foram suficientes para alterar essa tendência. Os recursos captados pelo Sudeste somaram em torno de 80% do total, considerando-se todo o período. Mas o interessante é que algumas regiões como a região Norte, que no início do Pronac não tinham participação alguma, conseguiram aos poucos se inserir no programa.²¹

Esse problema esteve também ligado ao fato de que, em algumas regiões, existem alguns programas de isenções fiscais em outras áreas como programas de desenvolvimento econômico de regiões (caso do Nordeste e do Norte), o que sugere para os analistas a necessidade de trabalhar em conjunto com outros ministérios para aumentar a capacidade de utilizar recursos do imposto de renda no apoio à cultura. Uma outra medida implementada no período foi o aumento dos gastos a fundo perdido do governo federal como meio de compensar o desequilíbrio gerado pelo mecenato privado. Nesse sentido, parte dos recursos do Fundo Nacional de Cultura foram alocados em projetos de diferentes regiões do país e de patrimônio e recuperação urbana no Norte e

21. "Mecenato privado e democratização da cultura", MinC, 1998.

no Nordeste. Para minimizar a concentração de recursos do mecenato privado na região Sudeste, o governo concentrou também a atenção nos planos anuais dos institutos e centros culturais visando a maior abrangência nas atividades em termos de áreas culturais e de regiões geográficas. A preocupação com a distribuição equitativa de recursos entre as várias regiões é antiga em um país de dimensões continentais como o Brasil. Entretanto, ao analisar o caso da cultura percebe-se que apenas critérios de ordem geográfica não correspondem à realidade. Nesse sentido, seria preciso avaliar as diferenças reais da produção cultural no contexto do país e traçar o mapa da produção cultural, trabalho importante a ser realizado. Uma parceria com órgãos como o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística poderia auxiliar na confecção de um mapa da distribuição da atividade cultural no país. Outro mecanismo que poderia auxiliar nesse sentido seriam as viagens de técnicos às diferentes regiões do país, como ocorria nos antigos “Programas de Ação Cultural” do antigo Ministério da Educação e Cultura, embrião da antiga Funarte. Rever alguns procedimentos usados com sucesso no passado pode ser uma boa estratégia.

5. CULTURA DO MECENATO NO BRASIL: UMA UTOPIA POSSÍVEL?

A análise da experiência do Pronac demonstrou alguns aspectos positivos no sentido da criação de uma mentalidade do mecenato no país. É fato inegável que a iniciativa privada começou a assimilar um papel de financiadora da cultura. Entretanto, estamos ainda longe da criação de uma mentalidade coletiva no interior da sociedade civil, principalmente junto ao empresariado. O apoio da iniciativa privada parece ainda se fazer em situações pontuais diretamente relacionadas a interesses específicos de retorno da imagem institucional e de valorização da marca da empresa. Não podemos afirmar que o Pronac tenha conseguido desenvolver no Brasil uma “cultura do mecenato privado” como era intenção do Ministério da Cultura dos Governos que criaram o programa. Alguns analistas observaram que, na realidade, o Pronac e, em especial a “Lei Rouanet” conseguiu estimular uma “cultura do patrocínio”, o que é diferente de uma

“cultura do mecenato”. O mecenato estaria ligado à filantropia, ideia de doação generosa sem contrapartida, ou seja, uma mentalidade antiutilitarista centrada na responsabilidade cultural e social e no entendimento do papel de protagonista que a iniciativa privada pode ter no sentido da intervenção para a melhoria das condições de produção, difusão e acesso à cultura. A maior parte das empresas envolvidas com a “Lei Rouanet” buscou se beneficiar de diferentes maneiras, seja pelo incentivo fiscal, seja pela agregação de valor à marca da empresa. A visão dos empresários foi altamente utilitarista, visando sempre tirar vantagens concretas da participação no Pronac, sobretudo em publicidade.²² Entendem-se por mecenas, aqueles empresários ou pessoas com alto poder aquisitivo que fazem doações a fundo perdido para a cultura e as artes em geral. Nesses casos, muitas vezes eles não utilizam a lei e não têm interesse em benefícios de ordem fiscal. Podem até fazer uso da lei, mas este é um motivo secundário para o financiamento à cultura. O motivo principal é de ordem subjetiva: interesse específico por alguma área em particular, como o interesse do empresário Gilberto Chateaubriand por quadros; e, sobretudo, consciência da responsabilidade social do empresário. Esse último motivo leva a que determinados empresários invistam, sem quaisquer outras finalidades, em áreas de educação, saúde, bem-estar social e também em arte e cultura. O mecenato está muito próximo da noção de filantropia.²³ Outro mecenas que ficou muito conhecido foi o empresário, recentemente falecido, José Mindlin. Ele sempre desenvolveu programas educativos e culturais por considerar ser esta uma responsabilidade das elites.

“Se você me chamar de mecenas, não vou gostar. Mecenas implica um favor, e como empresário não faço favor nenhum em apoiar a cultura. Apenas ajo como empresário responsável. Nossa força sempre foi apoiar projetos de educação básica a pós-doutorados, reciclar professores, incentivar. Em 10 anos, demos 200 bolsas de arte da Fundação Vitae. Desde o começo acreditei que a empresa não é uma finalidade em si. É uma instituição de responsabilidade social. É claro que tem de ter rentabilidade. Mas sem nunca

22. Ver, nesse sentido, a revista *Marketing Cultural*. Um dos analistas a que me refiro é Yacoff Sarkovas, da empresa Articultura.

23. JB, 08/03/98, Seu Bolso, pág. 56.

esquecer de dar cultura, educação, atendimento à comunidade. (...) Como a parcela da sociedade educada pode não se preocupar com a outra metade que não teve acesso aos estudos?"²⁴

Porta-vozes do próprio Ministério da Cultura durante o Governo Fernando Henrique Cardoso reconheceram o quanto a tradição de investimento nas artes e na cultura difere da de outros países, como os Estados Unidos, onde desde o fim do século passado o mecenato privado e a filantropia começaram a ganhar importância, ajudando a estabelecer uma tradição que culminaria, no fim do século XX, na criação de instituições tão importantes como a Fundação Rockefeller, a Universidade de Chicago, a Guggenheim Memorial Foundation, o Instituto Rockefeller de Pesquisa Médica, o Museu Guggenheim, o Smithsonian Institute, além de iniciativas das famílias Vanderbilt, Morgan e Carnegie, às quais juntaram-se, mais tarde, a Ford e a MacArthur Foundations, a Chase Manhattan Collection, o Museu Whitney e outras menos conhecidas.

O argumento oficial e que embasou toda a política do Pronac é que, na formação de uma mentalidade de "mecenato privado" em países como os Estados Unidos, leis de incentivo tiveram atuação decisiva. Segundo documentos oficiais do Ministério, quando ocupava a pasta o sócio José Francisco Weffort, sendo acessorado pelo também sociólogo José Álvaro Moisés,

"se o sentimento de responsabilidade por sua comunidade e a atitude de não dependência de indivíduos e organizações diante do Estado são, certamente, traços marcantes da cultura americana, não se deve esquecer que, na origem desse mecenato privado, teve papel crucial a introdução, já em 1917, da generosa legislação de incentivo fiscal à cultura que induziu a sociedade americana a consolidar uma 'cultura do mecenato'. Sobretudo entre os indivíduos que, segundo a legislação de 'tax deduction' em vigor até 1986, descontavam, da mesma forma que as corporações, 77% das doações feitas em dinheiro para instituições culturais sem fins lucrativos e 100% daquelas em espécie, isto é, objetos de arte como pinturas, esculturas, acervos, etc. A legislação norte-americana de incentivo sofreu alterações importantes a partir de 1987, isto é, quase 70 anos depois de sua introdução, quando um vigoroso mercado cultural já estava consolidado naquele

24. JB, 29/03/97, Economia, p. 13.

país. Mas, ainda assim, não extinguiu o princípio de deduções estabelecidos em 1917 e ampliado no segundo pós-guerra: reduziu-o para cerca de 31%, embora introduzindo variações para itens específicos previstos em lei. Tão importante quanto isso, no entanto, foi o fato da legislação americana do início do século impedir a existência ou a formação de trustes econômicos, o que obrigou empresas como a Standard Oil, de propriedade de John D. Rockefeller, por exemplo, a dividir o conglomerado em 1911 e orientar os seus proprietários a investirem parte significativa de sua fortuna em artes e filantropia.²⁵

Evidentemente leis de incentivos fiscais exercem um poder de indução em qualquer lugar do mundo. E se isso ocorreu com os Estados Unidos da América por que não ocorreria no Brasil? Mas é preciso levar em consideração outros fatores que propiciam o fortalecimento das mentalidades que queremos implantar. Durante muitos anos vigorou no Brasil uma mentalidade predatória por parte de segmentos das elites pautando-se em uma colonização nômade, cíclica e centrada na apropriação das fontes de natureza e cultura para o enriquecimento pessoal e o bem-estar de algumas poucas famílias. Essa mentalidade, que ficou conhecida como “levar vantagem em tudo”, se espalhou pelo país e ainda hoje constitui um dos maiores problemas a serem enfrentados para todos aqueles que acreditam que é preciso construir e difundir o tema da responsabilidade social e cultural. Embora o Pronac tenha trazido alguns elementos importantes para a aproximação entre o Estado e a sociedade civil no empreendimento de fomentar a área cultural, é preciso dar mais alguns passos para que efetivamente se construa uma “cultura do mecenato” no país. Um desses passos está associado à educação, principalmente uma educação centrada em novos valores capazes de transformar mentalidades arraigadas libertando-as para visões mais arrojadas de participação social e cultural que se expresse na formação de parcerias para além da visão utilitária e pragmática. O Estado e, em particular o Ministério da Cultura, tem um papel importante nesse sentido, a exemplo do que já anteviam alguns dos nossos precursores, como Gustavo Capanema, Aloísio Magalhães e outros.

25. Documento “Mecenato Privado e Democratização da Cultura”, MinC, 1998 e Entrevista com José Álvaro Moisés, Revista *Marketing Cultural*, março de 1998.

O mecenas representa uma pequena parcela do financiamento à cultura como demonstrou um levantamento do Sebrae-RJ para o Rio de Janeiro. Nesse Estado, segundo dados do Sebrae-RJ, o mecenato em sentido estrito estaria representando cerca de 5% referentes à doação. O estudo do Sebrae-RJ mostrou ainda que existem outras formas de financiamento à cultura não previstas pelo Pronac: a permuta – relativa à troca de produtos das empresas (tecidos, alimentação, material de papelaria, espaço físico, entre outros) por publicidade no material de divulgação do evento ou da produção cultural; o apoio – que consiste em uma permuta com algum ativo financeiro pequeno para viabilização de setores específicos da produção cultural (cenário ou figurino, por exemplo).²⁶

Para concluir, gostaria de sugerir que a discussão sobre os rumos da área da cultura no Brasil não mais permaneça sobre a antiga dicotomia entre, de um lado, um “Estado paternalista” e, de outro, um “mercado potencialmente libertador”. Políticas públicas voltadas para a dinamização dos processos de produção cultural e principalmente para o despertar da responsabilidade cultural e social das elites serão sempre bem-vindas. É preciso enfrentar o legado político-institucional da antiga ordem, a herança patrimonialista e o enraizamento de práticas clientelistas que contribuem para a manutenção de um Estado privatizado, refém de grupos de influência. Como assinalou Eli Diniz, é preciso também enfrentar o descompasso entre uma hiperatividade decisória e uma fraca capacidade de implementação das políticas formuladas. Se os altos escalões, formuladores de políticas públicas, vêm conseguindo traçar com certo sucesso novos rumos para reformulações da área cultural no país, por outro lado, qualquer tentativa de implementação de políticas mais duradouras no setor irá se defrontar com a debilidade da máquina estatal e a degradação do serviço público. Assim como em outros setores do Estado, também a área da cultura vem se deparando com os mesmos problemas do conjunto do Estado brasileiro. É desejável que, tendo em vista a consecução de metas coletivas, a eficiência estatal se coloque como um objetivo de curto prazo. É comum entre os cientistas políticos a preocupação com a chamada privatização do Estado,

26. Revista *Marketing Cultural*, Nov. 1998.

caracterizada pela diluição das fronteiras entre o público e o privado e a apropriação dos recursos públicos por interesses privados. Sobre esse ponto, salienta Eli Diniz,

“o estreitamento dos vínculos entre elites estatais e empresariais, em certos momentos do tempo e em determinadas agências burocráticas, sob os efeitos de um contexto não competitivo, gerou situações de intrincado entrelaçamento de interesses e de subordinação do público ao privado. Em alguns casos, observou-se a articulação de redes ligando atores empresariais, políticos e burocratas, em diferentes esferas do poder, objetivando a apropriação de rendas em benefício privado. Sob diversas designações, como captura do Estado (Salgado, 1993), caráter bifronte do corporativismo (O, Donnell, 1977) ou privatização do estado (Diniz & Boschi, 1978; Diniz, 1972), diferentes autores chamaram a atenção para distorções e na perda da eficiência resultantes da prevalência da ótica dos interesses privados.”²⁷

Embora na área da cultura essa questão apareça muitas vezes de forma nuançada, é preciso ter em mente que esta área não está infensa a mentalidades que levaram longos anos para se cristalizar. Desse modo, os agentes envolvidos no processo de construção de uma área produtiva cultural precisam redobrar sua atenção. Um dos mecanismos nesse sentido talvez seja a antiga fórmula defendida por Aloísio Magalhães: a consolidação nas instituições de um corpo técnico de qualidade formado no trabalho cotidiano do fomento às manifestações de uma cultura que se quer cada vez mais plural e representativa da sociedade brasileira.

O Ministro da Cultura Juca Ferreira dá um passo importante com a proposta de um novo projeto de Lei de Incentivos Federais para a área da cultura. Contudo, essa proposta precisa estar associada a outras ações governamentais onde o Estado assumira seu papel de protagonista e agente das transformações no campo das mentalidades no Brasil. Só assim, teremos de fato uma “cultura do mecenato” como utopia possível, ou seja, como possibilidade no horizonte das formas de dinamização do campo da cultura no Brasil.

27. Diniz, Eli. “Uma perspectiva analítica para a reforma do Estado”, in: *Lua Nova*, n. 45, 1998.

6. BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Regina. "Síndrome dos museus?" In: *Encontros e Estados 2*. Rio de Janeiro, MinC/Funarte, 1996.
- BOTELHO, Isaura. *Por artes da memória: a crônica de uma instituição - Funarte*. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da USP, 1996 (tese de doutorado).
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência. Aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1986.
- DINIZ, Eli. "Uma perspectiva analítica para a reforma do Estado" in, *Revista Lua Nova*, n. 45. São Paulo, Cedec, 1998.
- DURHAM, E. R. "O Sistema Federal de Ensino Superior: problemas e alternativas". In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, v. 23, 1993, p. 5-27.
- FALCÃO, Joaquim. "Política de preservação e democracia", in: *Revista do Patrimônio*, nº 20. Rio de Janeiro, Sphan, 1984.
- FUMAROLI, Marc. *L'Etat Culturel. Essai sur une religion moderne*. Paris, Éditions de Fallois, 1991.
- GONÇALVES, José Reginaldo. *A retórica da perda: ensaio sobre os discursos do patrimônio cultural brasileiro*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1994.
- GOUVEIA, Maria Alice. "Políticas de preservação do patrimônio (três experiências em confronto: Inglaterra, Estados Unidos e França)", in: *Política Cultural Comparada*. Rio de Janeiro, Ed. Funarte, 1985.
- GUIMARÃES, Isaura Botelho. *Por artes da memória: a crônica de uma instituição - Funarte*. São Paulo, mimeo, tese ECA-USP, 1996.
- LEITE, Sebastião Uchoa. "Governo Collor: os dez meses que assolaram a cultura", in: *Piracema - Revista de Arte e Cultura*, n. 1. Rio de Janeiro, Funarte/IBAC, 1993.
- MACHADO, Mário. "Estado e Cultura do Brasil", in: *O Brasil na virada do século*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1995.
- MAGALHÃES, Aloísio. *E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira/Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

- MICELI, Sergio. *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo, Difel, 1985.
- . “As tradições do mecenato europeu nos campos das artes cênicas, da música e de rádio-televisão”, in: *Política cultural comparada*. Rio de Janeiro, Ed. Funarte, 1985a.
- . “O financiamento das artes nos EUA: filantropia privada versus patrocínio governamental”, in: *Política cultural comparada*. Rio de Janeiro Ed. Funarte, 1985b.
- MINISTÉRIO DA CULTURA. “Mecenato Privado e Democratização da Cultura”. Brasília, mimeo, 1997.
- . “Economia da Cultura”. Brasília, mimeo, 1997.
- MINISTÉRIO DA CULTURA – SECRETARIA DE APOIO À CULTURA. *Relatório de Atividades*. Brasília, 1995, 1996, 1997.
- MOISÉS, José Álvaro e BOTELHO, Isaura (org.). *Modelos de financiamento à cultura. Os casos do Brasil, Inglaterra, Estados Unidos e Portugal*. Brasília, MinC/Funarte, 1997.
- REIS, Elisa P. “O Estado Nacional como ideologia: o caso brasileiro”, in: *Estudos Históricos* 1988/2. Rio de Janeiro, CPDOC, Vértice, 1998.
- REVISTA MARKETING CULTURAL (diversos números). Baluarte Comunicação e Marketing.
- VELHO, Gilberto. “Antropologia e Patrimônio Cultural”, in: *Revista do Patrimônio*, n. 20. Rio de Janeiro, Sphan, 1984.