



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE CIÊNCIAS SOCIAIS – BACHARELADO

O TRABALHO DE MÚSICOS E AS LEIS DE INCENTIVO A PROJETOS
CULTURAIS.

Aluno: DERCIDEO SOARES FERREIRA

Goiânia
2017



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS**

CURSO DE CIÊNCIAS SOCIAIS – BACHARELADO

**O TRABALHO DE MÚSICOS E AS LEIS DE INCENTIVO A PROJETOS
CULTURAIS.**

Aluno: DERCIDEO SOARES FERREIRA

Monografia apresentada como pré-requisito para a aprovação na disciplina Trabalho Final de Curso 2, da Faculdade de Ciências Sociais.

Orientador: JORDÃO HORTA NUNES

Goiânia
2017

"Três Anéis para os Reis-Elfos sob este céu,
Sete para os Senhores-Anões em seus rochosos corredores,
Nove para os Homens Mortais fadados ao eterno sono,
Um para o Senhor do Escuro em seu escuro trono
Na Terra de Mordor onde as Sombras se deitam.
Um Anel para a todos governar, Um Anel para encontrá-los,
Um Anel para a todos trazer e na escuridão aprisioná-los
Na Terra de Mordor onde as Sombras se deitam."

(O Senhor dos Anéis, J. R. R. Tolkien)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Professor Jordão Horta Nunes que tem me acompanhando desde 2014 e que contribuiu e muito com a minha formação intelectual, tornando-se um verdadeiro amigo. Gostaria de incluir outros professores que estiveram comigo nessa jornada, porém posso cair no esquecimento e deixar alguns de fora. Para não cometer esse tipo de injustiça, agradeço a todo o corpo docente que fez parte da minha graduação. Não posso esquecer de agradecer ao Programa de Iniciação Científica da Universidade Federal de Goiás, que também contribui com a minha formação, exigindo conhecimentos que não foram ensinados em sala de aula, ao grupo de estudos Métodos Digitais e à Faculdade de Informação e Comunicação da UFG, que inclui o Laboratório de Políticas Públicas Participativas, de que faço parte desde o segundo semestre de 2016. Sem o apoio desses últimos eu não conseguiria realizar a mineração dos dados do Ministério da Cultura em tempo hábil para defesa da monografia.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao meu pai, Raimundo de Sousa Almeida e às minhas mães, Maria Angela Pereira Martins, Valdenir Pereira Martins e Claudenice Soares dos Santos. Não esqueço das “peças raras”, meus irmãos, Enzo Toller Martins Almeida, Raynner Toller Martins Almeida e Michelly Soares dos Santos. Gostaria de colocar na dedicatória o nome todos os meus amigos, que graças a Deus são muitos, e que posso cometer injustiça de não incluir o nome de um ou outro, e para não cometer essa injustiça agradeço a todos os amigos que tenho de coração. Por fim agradeço a minha amiga e companheira Bruna Carneiro.

RESUMO

O presente trabalho refere-se a uma análise dos músicos trabalhadores que em algum momento de sua vida acessam as Leis de incentivo a projetos culturais, conhecidas popularmente como “Lei Rouanet”, para captação de incentivos fiscais que possibilitam a materialização de um produto ou serviço musical, nos moldes de projetos submetidos ao Estado brasileiro. Trata-se de uma temática de suporte para a sociologia do trabalho, visto que é um “recente” cenário em que o músico está inserido e reconhecido, sobre o qual não há muitas análises na área da sociologia. A pesquisa torna-se relevante, uma vez que tramita no congresso a mudança da Lei Rouanet, e os escândalos apontados pela polícia federal no Brasil no final de 2016. Foi adotada nesta pesquisa uma análise quantitativa descritiva de todos os projetos submetidos no Ministério da Cultura pelo Programa Nacional de Apoio à Cultura, que desenvolveu o sítio *NovoSalic* como ferramenta de controle e submissão dos projetos culturais. Os projetos foram extraídos do sítio a partir de uma técnica de mineração de dados, em que foram retirados todos os projetos culturais na área da música entre o período de 2010 até 2016. Após uma revisão bibliográfica, e conforme apontamento de dados estatísticos, entende-se que o Estado é uma figura protecionista para os segmentos culturais que ele considera como sendo segmentos que não são facilmente absorvidos pelo mercado, e como consequência, e diferentemente do que muitas pessoas acreditam, os segmentos de música instrumental e música erudita são os que mais possuem projetos submetidos e executados pela Lei Rouanet.

Sumário

INTRODUÇÃO	6
CAPITULO 1	9
O TRABALHO ARTÍSTICO	9
1.1 O MÚSICO	14
CAPITULO 2	19
O PAPEL DO ESTADO NA FORMAÇÃO ARTÍSTICA MUSICAL	19
2.1 AS LEIS DE INCENTIVO A PROJETOS CULTURAIS	24
CAPITULO 3	29
A LEI ROUANET E O NOVOSALIC	29
3.1 A MÚSICA, UM CASO ESPECIFICO DA LEI ROUANET	32
CONSIDERAÇÕES FINAIS	38
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	41

INTRODUÇÃO

O atual trabalho tem uma relevância não só no aspecto vinculado a sociologia do trabalho, mas que abrange o músico e o seu entorno, trazendo ferramentas quantitativas de mensuração da Lei Rouanet que podem ser utilizadas tanto pelo Estado quanto pela população em geral para análise da própria Lei Rouanet, já que tramita dentro do próprio governo uma mudança na principal Lei de incentivo cultural. O trabalho também aponta desigualdades de acesso a bens culturais, em que o Sul e o Sudeste recebem sempre mais demandas de projetos que as demais macrorregiões do país, além de criticar fortemente a ideia de que a Lei Rouanet só incentiva projetos culturais na área da música popular.

O surgimento deste trabalho se deu a partir de duas experiências no período de graduação, que foram os dois programas voluntários de iniciação científica PIVIC. No período de 2014-2015 desenvolvi uma pesquisa intitulada “O trabalho musical no gênero sertanejo: identidades e perspectivas”, já no ano 2015-2016 foi desenvolvido uma nova pesquisa intitulada “Trabalho musical e leis de incentivo à cultura em perspectiva sociológica”, ambas as pesquisas estão vinculadas a um projeto maior que é “O trabalho de músicos no Brasil: perfil, identidades, trajetórias e arranjos domésticos”, coordenado pelo professor doutor Jordão Horta Nunes da Faculdade de Ciências Sociais da UFG. No primeiro ano de pesquisa estava saindo do segundo semestre da faculdade, portanto a primeira pesquisa me ensinou coisas que não tinha aprendido dentro da sala de aula e foi um dos primeiros passos para desenvolver este trabalho.

Na primeira pesquisa tive o primeiro contato com técnicas de *web scraping* ao qual foi extraído informações de artistas músicos da *homepage* do *Myspace*, ao qual conseguimos mapear o perfil dos músicos que utilizam a ferramenta como material de trabalho. Ainda nessa pesquisa tive contato com tratamento e análise de dados governamentais, Censo, RAIS e PNAD, participei da criação de roteiros semiestruturados, de condução de entrevistas, mediados sempre pelo viés sociológico. No final da pesquisa, dos músicos sertanejos, uma pergunta me chamou a atenção, pois nas entrevistas tinha uma pergunta sobre a Lei Rouanet, e para a minha surpresa apenas alguns músicos conheciam a lei e submetiam projetos para captação de recursos, já outros no máximo só ouviram falar sobre Leis de incentivo, desconhecendo totalmente o processo de captação de recursos fiscais.

Ao termino da primeira pesquisa fui convidado pelo professor e amigo Jordão Horta Nunes a dar continuidade na pesquisa de trabalho musical, e que se assim desejasse deveria

seguir uma nova temática seguindo o projeto da pesquisa maior. Nesse momento já influenciado pela experiência de *web scraping* e pelo gosto por informática submeti uma nova pesquisa no programa de iniciação científica de nome “Trabalho musical e leis de incentivo à cultura em perspectiva sociológica” que juntou o meu gosto por tecnologia e a minha dúvida que surgiu ao final da minha primeira pesquisa, voltada exclusivamente para os profissionais músicos e a lei de incentivo a projetos culturais, conhecida popularmente como Lei Rouanet.

Na segunda pesquisa comecei a estudar os músicos que em algum momento da sua vida acessavam as leis de incentivo à cultura por meio dos projetos que eram submetidos ao Estado. Para essa primeira análise foi feita uma técnica de mineração de dados no site do *mapaefinanciamentocultural*¹, em que foi extraído do site todos os projetos culturais na área da música que permitiram uma análise descritiva dos músicos que submetiam projetos na Lei Rouanet. Como apoio qualitativo, da compreensão de como os músicos “enxergavam” as leis de incentivo cultural, foi analisado através do software Nvivo *homepages* pré-selecionadas das redes sociais que tinham os músicos como agentes que criticavam seriamente a Lei Rouanet.

A pesquisa “Trabalho musical e leis de incentivo à cultura em perspectiva sociológica” é o pilar para apresentação deste trabalho, porque esta monografia é um refinamento da segunda pesquisa feita no Programa de iniciação científica PIVIC, pois se na pesquisa haviam dúvidas sobre a idoneidade dos dados no processo de mineração feito no site *mapaefinanciamentocultural*, hoje elas não existem. O motivo do refinamento da pesquisa foi a adoção do site do próprio Ministério da Cultura, o NovoSalic, para o processo de mineração de dados, e o processo metodológico de mineração no novo site foi mais supervisionado, o que sana as dúvidas sobre os dados obtidos.

O processo de Mineração de dados no NovoSalic foi feito pelo Laboratório de Políticas Públicas Participativas (L3P) da UFG, que tem o professor Dalton Martins e equipe (Métodos Digitais²) como um dos principais colaboradores, que em parceria com o Ministério da Cultura fez o levantamento de indicadores culturais, mapeando todos os projetos culturais que foram submetidos ao MinC e que estavam cadastrados no NovoSalic. A partir deste levantamento foi selecionado apenas os projetos da área da música e criado um banco de dados categórico que analiso neste trabalho.

¹ Acessível para consulta em: <http://www.mapaefinanciamentocultural.org.br/>

² Métodos Digitais é um grupo de Estudos da Universidade Federal de Goiás e da Faculdade de informação e Comunicação que está vinculada ao Laboratório de Políticas Públicas Participativas, que faço parte desde o segundo semestre de 2016.

O presente trabalho não contém uma análise qualitativa, como feito na pesquisa. O que não quer dizer que os dados apresentados sejam menos verídicos, mas por questões de tempo a parte qualitativa fora abandonada, privilegiando uma análise de abordagem quantitativa mais requintada. A metodologia, portanto, consiste no levantamento teórico, com base na pesquisa bibliográfica, que abrangerá não só o conteúdo de músicos no Brasil, mas também das contribuições da sociologia francesa (MENGER, 2005) do interacionismo simbólico (BECKER, 2008, 2010), da sociologia crítica, do marxismo na sociologia do trabalho (ANTUNES, 2009; BRAGA, BURAWOY, 2009), da concepção de política pública de incentivo a projetos culturais, da concepção de cultura popular.

Após a consolidação do referencial teórico houve um processo metodológico de mineração de dados no site do NovoSalic pertencente ao Ministério da Cultura, em que foram minerados e extraídos os dados de todos os projetos na área da música submetidos a Lei Rouanet entre os períodos de 2010 até 2016, que permitiu a criação de uma base de dados com todos os projetos da área da música com diversas informações categóricas sobre os projetos submetidos a Lei Rouanet. A partir desse banco foram utilizadas técnicas quantitativas com a utilização do sistema estatístico SPSS para análise dos dados obtidos.

Houve também o apoio do sistema Iramuteq, que analisou a distância das palavras do corpus textual dos nomes dos 2.593 projetos executados por meio da frequência recorrente das palavras que foram submetidos a Lei Rouanet no período elaborado. Auxiliando nas informações estatísticas descritivas sobre a Lei Rouanet e os segmentos musicais, sobre qual gênero musical predomina sobre a concessão de incentivos fiscais.

CAPITULO 1

O TRABALHO ARTÍSTICO

O trabalho feito por este estudo sociológico não é um objeto clássico da sociologia, de um nicho específico de trabalhadores e operários industriais, dos sindicatos enquanto agente ativo na transformação da realidade do trabalhador e das metamorfoses organizacionais trabalhistas que envolve os trabalhos assalariados e flexibilizados, mas trata em específico do trabalho artístico que é voltado principalmente para a área da música.

O trabalho na contemporaneidade no que tange não só a capacidade do indivíduo de subsidiar o seu sustento é também uma ferramenta que molda o comportamento social e a identidade do indivíduo. O conceito de trabalho é tão central no estudo da sociologia clássica, que autores como Durkheim (2010), Weber (1991) e Marx (2008), se não tiveram o conceito de trabalho como central, o consideraram uma ferramenta de muita importância para análise social. Em decorrência dos estudos clássicos da sociologia autores mais contemporâneos também trabalham com o conceito de trabalho em um sentido mais amplo do que apenas uma ferramenta auxiliar. Sociólogos como Ricardo Antunes (2009), Rui Braga (2009), Robert Castel (1999) trazem o trabalho como um elemento central na formação do indivíduo; a partir do trabalho o sujeito se insere na sociedade gozando de benefícios e direitos que só são permitidos a partir das experiências vivenciadas na trajetória laboral.

Chama-se atenção para os estudos clássicos em que o trabalho está ligado diretamente a uma relação de vínculos empregatícios, em que o trabalhador vende a sua força de trabalho e em troca, ao final do mês, recebe pelo serviço prestado, a subjetividade do indivíduo, o seu *self*, é negligenciado. Notório, portanto, destacar que há uma forte diferença entre o trabalho fabril analisado por autores clássicos, no “chão de fábrica”, e o trabalho formal assalariado no setor de serviços, estudados no final do século XX e início do século XXI (Cf. GORZ, 2003; DUBAR,1997). Existindo na obra desses autores uma relação entre sujeitos de ação, que no caso dos trabalhadores industriais se dá em níveis diferentes de hierarquia ocupacionais, já no setor de serviços pode-se dizer que há uma interação entre o trabalhador e quem utiliza o serviço, ou seja, entre o trabalhador e o

cliente. No caso dos serviços podemos notar que há um tripé de relações existentes entre os servidores, empregadores e cliente, porém existem alguns casos no setor de serviço que a interação empregatícia se reduz a relação de empregado e patrão.

O conceito central é o de trabalho remunerado que segundo Antunes se trata de todo o processo que incorpora a totalidade do trabalho como um coletivo, e que deve ser devidamente remunerado (ANTUNES, 2009). Para Antunes o núcleo central do trabalho é o trabalho remunerado produtivo, adotado pelo trabalhador da indústria, mas que também abarca o terceiro setor, o setor de serviços (recreativos, pessoais, domésticos, de manutenção e reparação, serviços públicos administrativos, entre outros). A partir deste pressuposto, o trabalho artístico contratado e remunerado, deve ser compreendido como um serviço categorizado como de entretenimento, ou seja, nestes moldes o trabalho artístico é qualificado como um trabalho profissional, pois o artista, mesmo que não de forma periódica ao exercer uma determinada atividade de apresentação sobre o seu trabalho acaba por receber pelo trabalho prestado e obter reconhecimento social por isso.

Em geral quando se pensa em trabalho artístico por associação e lógica de sentido comum sabemos que ele não é bem considerado, porque culturalmente a grande maioria das pessoas assimila que trabalho de verdade é o trabalho formal, de preferência o feito na indústria ou num estabelecimento de serviços, em que há horário de entrada e saída, obedecendo atentamente aos períodos de descanso que são impostos pela legislação trabalhista ou pelo empregador; portanto, o conceito de trabalho regular tem a ver com um espaço social específico, a exemplo do que ocorre em fábricas, escritórios, consultórios, escola ou ambientes administrativos. Na atualidade o conceito de trabalho é tão amplo, pois se nota que existem determinados tipos de trabalhos que não são o trabalho regular, feito nas indústrias e fábricas, como por exemplo, o trabalho por serviços e por projetos. Valoriza-se atualmente a concepção de trabalho criativo, de trabalhos remunerados e presentes na esfera reprodutiva (Cf. HELENA; HIRATA, 2007) e a concepção do trabalho artístico e suas dinâmicas de funcionamento (Cf. BECKER, 2010).

Nas últimas décadas foi elaborada por diversos estudiosos da área sociológica uma taxonomia de classificação. Browing e Singlemann (1978) denominam setores de trabalhos como subsetores, em que há trabalhos produtivos, distributivos, sociais e pessoais. Carvalho e Kon (CARVALHO, 2004; KON, 1999) e mais precisamente Leandro Morais, J. Nunes e Matheus Melo (MORAIS, 2006; NUNES, MELO, 2012; *et al.*) trabalham com uma codificação mais restrita no que tange o trabalho, que também é utilizado na Pnad, e, portanto, incorporam outras atividades que não mencionadas. São

estas as categorias: os de serviços domésticos (babá, empregada doméstica, entre outros); as atividades recreativas, culturais e desportivas (atividades artísticas, produção de cinema, culturais, de entretenimento entre outras); os serviços pessoais (prostituição, serviços de higiene e limpeza, dentre outros); os serviços de alojamento e alimentação (pousadas, restaurantes, *fast food* entre outras); e serviços de manutenção e reparação (manutenção de maquinário, mecânico dentre outros).

O que é o trabalho artístico e como se relaciona com o trabalho regulamentar tradicional? Como o trabalho artístico se configura? Para que serve? Ao final deste capítulo espero apontar elementos suficientes para resolução destas perguntas chaves que são essenciais para desenvolver a análise do trabalho do músico.

No senso comum ou no campo do imaginário coletivo o trabalho do artista não é propriamente concebido como um trabalho comum, pois para ser artista só é necessário saber cantar, dançar e interpretar um papel. Nestes casos está presente no imaginário coletivo uma ideia *sui generis* que os atributos dos profissionais da arte são originários de um produto chamado de Dom, de uma vocação, e/ou aptidão para as artes que algumas pessoas possuem e outras não. Ainda no campo do imaginário coletivo o trabalho artístico é um trabalho avesso a compromissos, pois se o trabalhador possuindo um dom para artes, não é necessária uma prática regular deste profissional para execução da profissão do artista, como ocorre em profissões mais tradicionais como o direito, a medicina e a engenharia. Pierre Michel Menger (2005) em suas críticas refuta essa ideia de que o artista é avesso aos seus compromissos, pois mostra que os trabalhos artísticos provem não só de um dom, e de uma aptidão, mas que é resultado de uma sistematicidade de treinamento provida de anos e anos de estudos.

Nesse sentido adotado por Pierre Michel Menger o trabalho artístico é um trabalho extremamente metódico, em que o indivíduo passa horas e horas treinando não só teoria das artes, mas também exercendo práticas corporais vinculadas à sua área de atuação para execução de alguma atividade artística. Em outras palavras Menger diz que o trabalho artístico é um trabalho extremamente exaustivo e que exige muito tempo e trabalho do artista executante, ou seja, para uma apresentação de uma peça musical de 10 minutos existe, no mínimo dias e meses de trabalho que ficam omitidos durante a apresentação. No geral o trabalho artístico é sentido pelo público (o que não inclui a própria categoria de trabalhadores artistas) como um processo de *fetichização* no sentido de alienação adotado por Marx (2008). Nesta *fetichização* ocorre uma alienação do processo de produção do trabalho que por fim o trabalho final do artista (*performance*) não é

reconhecido propriamente como um trabalho, uma vez que o processo de produção do trabalho artístico intelectual é restrito apenas as categorias dos profissionais da arte, e como consequência existe no imaginário coletivo a concretude da peça se dá pela vocação do artista a partir de atuações quase que improvisadas.

Milton José de Almeida no prefácio do livro *Ser artista, ser professor* (ALMEIDA, M., 2009) mostra claramente que ideia de que o dom/aptidão, disseminado na população, é tão forte que, para a população em geral, o dom é uma condição *sine qua non* para se fazer arte, porque para a grande maioria das pessoas fazer arte não depende de aprendizado para sua realização. Milton ressalta a crítica feita por Menger, mostrando a sistematicidade do trabalho artístico, porque todos podemos ser artistas, uma vez que se trabalhe arduamente para esse fim. O artista, na visão do autor, é uma pessoa comum que tem dedicação e foco na aprendizagem na área das artes – as pessoas se esquecem que um artista ao se apresentar diante do seu público passa por práticas laborais e de ensino que não são expressas na execução de sua *performance*, o que dá a falsa sensação de que o trabalho artístico é um trabalho fácil.

Nobert Elias (1995) em *Mozart, a sociologia de um gênio*, mostra claramente a relação direta da vida real do artista com a noção de como Mozart era visto pela sociedade burguesa da época e de como ele é visto atualmente. Muitos enxergam Mozart como o gênio da música erudita, possuidor de uma aptidão nata para a música clássica, e, em consequência, a grande maioria das pessoas enxergavam que Mozart mesmo criança mostrava um grande talento para a música, mas muitos não sabem que o talento de Mozart como músico e compositor só foi possível em sua plenitude após anos e anos de estudos dedicados à música, intercalando estudo e prática. Em síntese as obras artísticas não provêm do Dom, mas resultam sobretudo da sistematicidade e do aprendizado das técnicas artistas que se fundem em teoria e prática.

Howard Becker (2010) mostra que há entre os artistas uma espécie de solidariedade, em que há cooperação entre trabalhadores no que tange não só a vida profissional, mas também aos relacionamentos pessoais. Becker designou que o empreendimento artístico é uma atividade coletiva, sendo possíveis a partir das “redes de cooperação”, porque se tratando das “redes de cooperação” no mundo das artes elas são por demasiadamente complexas e integram atividades profissionais artísticas tanto formais quanto informais. Nas redes de cooperação analisadas por Becker o artista em geral depende de outras pessoas, que não necessariamente são artistas, mas que estão diretamente ligadas ao mundo das artes, e que sem elas o trabalho artístico não seria

possível. Ou seja, só é possível essa complexidade a partir de um trabalho conjunto entre pessoas, existindo um tecido de relações sociais, de organização racional do trabalho, que possibilite uma “obra” de ser apreciada.

As redes de cooperação que vigora entre os artistas, analisada por Howard Becker (2010) no livro *O mundo das artes* nos fazem entender que o trabalho artístico exige muito dos músicos, porque quando o artista, independentemente da área de atuação (na música, no cinema, na novela, no teatro, na pintura, na escultura, nas artes plásticas, dentre outras áreas), executa uma determinada atividade ou apresentação ele por si só não o faz isoladamente, pois para poder realizar a sua arte é necessária uma interação com outras pessoas que possibilitam a concretude do trabalho artístico, numa relação dialética entre o trabalho do artista e a concretude material, intermediada por diversos atores que estão envolvidos e que não necessariamente são artistas, mas atores que fazem parte das redes de cooperação e constituem uma condição necessária para que o trabalho artístico seja efetivado. Quando assistimos a uma apresentação do Cirque du Soleil³, é notável que existem diversos artistas de diversas áreas trabalhando em conjunto para que a teatro não pare, porém como é possível que o espetáculo esteja acontecendo se não fosse as redes de cooperação, os empresários, os promotores, os vendedores, os técnicos, os afinadores, os *luthiers*, os nutricionistas, os psicólogos que fazem acompanhamento com os artistas, etc.

A complexidade da configuração do trabalho artístico se dá devido as questões da modernidade, pois o trabalho do artista não é único e exclusivamente voltado ao entretenimento como expresso anteriormente. O trabalho artístico entre inúmeros fatores serve para a cidadania, para construção de um saber crítico do pensamento cultural hegemônico e contra hegemônico, para a re/estruturação de saberes culturais, dentre outros. Roberval Linhares (2014) quando escreve a respeito da música erudita e da música popular analisando a figura do músico considerado “pianista” e a do músico conhecido como “pianeiro” expressa justamente qual é a função do trabalho artístico e como ele está ligado a determinados espaços culturais, sendo a arte ora aceita ora renegada, tendo por muitas vezes o artista como um vanguardista do saber da contemporaneidade.

Essa concepção, adotada por Roberval Linhares, ilustra claramente qual é a função da arte e como ela está ligada aos espaços de poder em que o artista dependendo do local

³ Companhia circense original de Montreal da cidade do Canadá que reúne os maiores artistas do mundo para apresentação de turnês mundiais, com mega apresentações temáticas. Mais informações em: <https://www.cirquedusoleil.com/>

em que está posicionado pode ser representado como uma figura de ascensão ou de subalternidade, podendo o artista obter privilégios sociais ou cair na desgraça social. O artista é, em síntese, retrato da sociedade em que vive, podendo ser tratado como um ser dotado de grandes virtudes, como um trabalhador honesto e digno, ou, dependendo do contexto social, ser tratado como um marginal “vagabundo” de vida boêmia que, simplesmente, não se adequa aos moldes sociais.

CAPITULO 1.1

O MÚSICO

O trabalho musical na sociologia do trabalho e das ocupações não possui propriamente um consenso em que é categorizado como uma profissão, Price e Freidson (1986) negam o estatuto profissional das atividades musicais, mas em contraposição Couch (1882) defende que o trabalho artístico se proletarizou. Os músicos em geral possuem diversas atividades laborais que são intrínsecas à profissão, são atividades voltadas para a performance, o ensino, o treinamento, a produção, a composição, as divulgações os arranjos etc. E a inserção dos músicos no mundo do trabalho se dá de uma forma muito precária, muitas das vezes sem vínculos empregatícios formais; os músicos trabalham de forma atípica, algumas vezes até por meros contratos verbais.

A mensuração do trabalho musical é tão difícil que há indícios de um forte crescimento da atividade laboral no Brasil até meados de 2009 (Cf. SEGNINI 2009), porém ao atualizarmos os estudos na área (Cf. NUNES, 2016) verifica-se que não é bem este cenário do músico brasileiro, pois há um decréscimo de postos de trabalho nessa família ocupacional no Brasil. Para configurar o trabalho do músico devemos considerar o contexto de qualificação de precarizado artístico (BAIN & MCLEAN, 2013), acatando que a profissão não é um conjunto de requisitos que devem ser satisfeitos, mas como um processo de produção contínua, que inicialmente é processo de uma ocupação e que posteriormente outorga um reconhecimento constitucional (LARSON, 1977; HEISLER, 1969; PAVALKO, 1971).

A atividade do músico não é exercida por um indivíduo que não possua determinada *expertise* no que se refere ao conhecimento musical; porém, quando falamos em trabalhos de músicos notamos que em sua grande maioria os trabalhadores, principalmente aqueles que não estão no substrato da música erudita (Cf. SEGNINI, 2014) normalmente não desfrutam de trabalhos formais, com vínculos empregatícios. Salve exceção para os músicos que trabalham no Estado, no ensino, como professores de universidades, de ensino médio, em escolas de músicas, ou em *performance*, como profissionais ligados a determinadas orquestras (SEGNINI, 2010; NUNES, MELO, 2012; 2014).

Os músicos, enquanto categoria profissional não possuem uma forte coesão, por isso carecem de um forte sindicato nacional que defendam os interesses do grupo e que regulamente as formas de direitos e deveres para se contratar um músico. Existe, porém, a Ordem dos Músicos do Brasil, doravante OMB, que segundo Fabio Luiz Tezine Crocco (2014) é uma instituição regulamentadora em crise, uma vez que ela não representa todos os músicos profissionais, não defendendo os interesses da categoria em geral; portanto, no que se refere as atividades musicais, a OMB prescreve valores tabelados sobre os serviços e normatiza a emissão de recibos de prestação de serviços de curta duração, mas que não são seguidos à risca.

Pierre Michel Menger (2005) critica a ideia popular de que os músicos são avessos aos seus compromissos, mas é necessário saber que essa ideia de forma geral vigora no pensamento das pessoas, o que faz com que o trabalho musical seja cada vez mais precarizante e precarizado, principalmente com o advento da tecnologia e internet. O fato se explica pelo motivo das pessoas acharem que o músico de fato não é um profissional e por isso qualquer pessoa está apta a fazer o trabalho do músico, por exemplo, ao gravar uma apresentação em um arquivo digital, ou produzindo uma música dentro do próprio quarto, ou então, pelo uso da tecnologia, em que cada vez mais pessoas usam ferramentas de reprodução de multimídia e conseguem tocar qualquer *playlist* em qualquer ambiente.

De certa forma o processo de virilização musical, através das mídias, é um processo que faz o músico aumentar os seus trabalhos, pois ao ter um sucesso nacional, ele consegue aumentar exponencialmente os seus shows e apresentações, fazendo com que cada vez mais seja ouvido e reconhecido. Esse processo em geral faz com que o músico deixe de ser artista, pois ao executar sistematicamente um sucesso musical o músico deixa de criar arte no que se refere ao processo de criatividade, conforme analisado por Pierre Bourdieu (1996) analisa no livro *As regras das artes*.

O problema de achar que qualquer pessoa é apta a ser músico é que as músicas produzidas, reproduzidas e consumidas pela grande massa das pessoas são músicas de péssima qualidade musical. A instituição da OMB até certo ponto é um fator que contribui para a precarização do trabalho do músico, uma vez que esta instituição não consegue abranger todas as categorias de músicos, sejam em trabalhos formais e informais. Fabio Luiz Tezine Crocco (2014) aponta que a OMB é uma instituição que foi criada para diminuir os problemas que os músicos em geral possuíam junto ao mercado, pois antes da sua criação não havia uma entidade normativa que regulasse o trabalho do músico.

A OMB não consegue regulamentar todos os campos de trabalho musical. Independentemente se o músico possui ou não filiação com a ordem, pois a ordem sugere preços tabelados de contratos provisórios, de aulas e shows, porém o músico, seja no campo formal ou informal, está sujeito a precarização devido ao caráter de intermitência do trabalho, portanto, o músico se sujeita a contratos provisórios que se não fosse a intermitência⁴ ele jamais aceitaria. A OMB não consegue regular todos os campos do trabalho musical porque não compete exclusivamente a instituição essa tarefa, por exemplo, os direitos autorais, pagos aos autores de determinadas obras, e os direitos conexos, pagos aos músicos intérpretes e executantes, são regulamentados pelo Escritório Central de distribuição e Arrecadação (ECAD), e essa burocratização acaba por precarizar ainda mais o trabalho musical porque a lei dos direitos autorais, lei de nº 9.610, acaba por não “esclarecer” muito bem quanto a distribuição monetária provinda de determinados músicas (Cf. NUNES, 2016).

A Ordem dos músicos do Brasil é uma instituição regulamentadora que atua principalmente em uma pequena parcela do mercado dos músicos, dos músicos que trabalham no trabalho regular formal, em síntese é a parcela dos músicos que possuem vínculos empregatícios formais (Cf. SEGNINI, 2010; NUNES, MELO, 2012; 2014). Dessa forma, a grande maioria dos músicos do setor informal, principalmente os que não possuem filiação, ficam desamparados fazendo com que o seu trabalho seja mensurado pela lei da procura e oferta, ao qual havendo uma grande quantidade de oferta há uma grandeza inversamente proporcional no que tange não só ao pagamento do trabalho musical, mas também que coloca o músico em condições cada vez mais insalubres.

⁴ A intermitência do trabalho do músico se dá devido ao tempo em que o músico pode ficar ou não sem trabalho, pois uma boa parte dos músicos trabalham por contratos de curta duração.

Os músicos não filiados muitas vezes sentem que a instituição da ordem possui um caráter antagônico predatório, porque no papel de reguladora e fiscalizadora a instituição acaba por vetar shows e eventos musicais quando percebe que existe músicos executantes que não possuem fidelização junto a ordem, aplicando à esses músicos multas, além da suspensão do evento, o que faz com que o músico além de perder o seu trabalho fique em dívida com a instituição, que deverá ser regulamentada para execução de futuros trabalhos formais.

A precarização do trabalho musical não se dá apenas através da instituição OMB, mas deve sua explicação a um caráter multifocal e polivalente, em que se trata de um processo estrutural e estruturante. Explica-se a relação de precarização do trabalho do músico, além da intermitência, o seu caráter das multi-atividades exercidas por esses profissionais, principalmente no que se refere aos trabalhos noturnos, por se tratar normalmente de trabalhos temporários que não oferece garantias de um trabalho duradouro. A intermitência do trabalho é uma variante complexa, pois parte de vários fatores, sendo eles: I) O fato do músico que não possui carteira assinada trabalhar como *freelancers*; II) A não padronização dos contratos provisórios; III) A sujeição dos músicos a horários de trabalhos atípicos e; IV) a trabalharem em lugares insalubres.

Dominique Méda (2002) nos mostra que em algumas sociedades a *biatividade* passa a ser tida como natural, portanto, tanto o homem quanto a mulher participam de forma mais igualitária na criação dos filhos, do cuidado com a casa e principalmente no trabalho produtivo, que é a principal fonte de renda da família. Dessa forma é o caráter das multi-atividades dos trabalhadores musicais que fazem os músicos sejam criativos, essa criatividade vai desde o nível dos arranjos domésticos até as várias atividades que os músicos exercem fora de casa, ao qual em sua grande maioria o trabalho musical está presente tanto na esfera produtiva quanto na esfera reprodutiva. O fato se explica, pois, o músico por não possuir vínculos empregatícios formais fazem da sua casa o seu escritório, o seu lugar de estudo e principalmente o seu lugar de treino, e como em média os músicos possuem mais tempo de estudos que a média da população é natural que os músicos dividam os seus afazeres domésticos e a criação dos filhos.

O trabalho *freelance* faz com que o músico não possua uma agenda regular de shows, o que seria equivalente a uma rotina de trabalho, e, por conseguinte o músico não saberá quando é que terá um próximo trabalho, em consequência o músico pode apresentar longos períodos escassos de trabalho e períodos em que há muita atividade. Neste ponto os arranjos domésticos (Cf. NUNES, MATHEUS, 2012; MÉDA, 2002) são

essenciais para os músicos, pois normalmente é só com a ajuda da família que o músico consegue reorganizar sua vida pessoal de acordo com o seu trabalho.

A não padronização dos contratos provisórios é uma outra característica relevante da intermitência do trabalho musical em que os músicos trabalhadores, formais ou informais, que estão ou não vinculados a OMB ou algum sindicato, estão sujeitos a lei da oferta e da procura, ou seja, os músicos devido ao seu caráter de intermitência estão sujeitos a trabalhos temporários, que vão desde pequenas horas de trabalhos até alguns meses de trabalhos provisórios, estes trabalhos nem sempre possuem uma padronização de contratos, o que deixa normalmente o músico a mercê do cliente contratante, processo este que faz com que estes artistas em geral sejam submetidos a trabalhos e contratos precários, sem garantias mínimas de condições de trabalhos, alguns músicos para não perderem determinados “serviços” se veem aceitando determinados tipos de trabalhos em horários totalmente atípicos que se de outra forma não aceitariam. Como os contratos não são padronizados existe também alguns casos em específico, que aumentam a precarização do trabalho artístico, pois há uma concorrência desleal entre os músicos, havendo casos em que o músico não fecha contrato de um show com um determinado cliente, pois um outro músico se propôs a fazer o mesmo serviço por um valor menor.

Os contratos não padronizados e a demanda de mercado fazem com que muitos músicos trabalhem em horários não comerciais, normalmente trabalham em feriados nacionais, fazendo shows, participando de eventos, colônias de férias, festivais, etc. O que para a população em geral é considerado como férias, descanso e entretenimento para o músico é sinônimo de trabalho árduo, de viagens exaustivas, de trabalho precarizado, uma vez que parte da diversão é garantida mediante ao trabalho do músico.

O músico no campo do trabalho também sofre mediante pagamento dos direitos autorais, que atualmente é feito através do Escritório Central de Arrecadação e distribuição (ECAD). Tais direitos autorais eram pagos exclusivamente pela indústria fonográfica e que atualmente, e, em partes, se estendem aos serviços de *streaming*⁵, pois historicamente o músico sofre com as irregularidades e contradições referente ao pagamento dos direitos autorais sobre suas obras musicas (Cf. NUNES, 2016). A indústria fonográfica após muitos conflitos passou a pagar direitos autorais aos músicos,

⁵ Streaming é uma tecnologia de transmissão multimídia que envia informações através da transferência de dados utilizando redes de computadores, especialmente a internet. Exemplos de streaming são: Youtube, Spotify, Netflix, Crackle, Telecine play, Apple, Vevo, Kboing, etc.

ao qual este passa a receber pela divulgação da sua obra, porém com a criação do serviço em *streaming* a categoria de músicos passou novamente a ser alvo do não pagamento desses direitos, uma vez que o Estado brasileiro ora entende o serviço de *streaming* como um serviço de gestão pública, passiva de pagamento de direito autoral, ora entende como um serviço de entretenimento, ao qual em sua grande maioria as empresas responsáveis pelo *streaming* só pagam direitos autorais as gravadoras deixando de lado pagamento aos músicos.

CAPITULO 2

O PAPEL DO ESTADO NA FORMAÇÃO ARTÍSTICA MUSICAL

O Estado brasileiro deve ser pensado na contemporaneidade a partir de um pensamento materialista histórico cultural em que é fruto de um país colonial, escravocrata pautado em desigualdades estruturantes que vão desde a esfera política até a esfera do trabalho escravo doméstico e braçal (Cf. BARBOSA,2008). Em síntese, somos fruto das relações analisadas por Gilberto Freyre (2005) entre a casa grande e a senzala, e como consequência somos herdeiros das relações de desigualdade estruturantes personificadas em práticas cordiais, práticas segregacionistas entre à cultura dominante e a cultura dominada; no campo musical, a música e o músico brasileiro, enquanto ferramenta instrumental cultural, surge desses dois ambientes distintos em que há relações dispares de poder.

Renato Ortiz (2010), em seu livro cultura brasileira e identidade nacional, trabalha um ponto chave do que é cultura popular e qual é o seu papel na sociedade brasileira. Segundo Ortiz a cultura popular tem sua assimilação que vai para além da concepção de folclore, vinculado a tradição e saberes populares, pautados em posições conservadoras diante das ordens estabelecidas. Para Ortiz (2010) cultura popular não é uma concepção de classes subalternas, mas se trata de um instrumento político como elemento de sua própria realização. Neste sentido quando se fala de “cultura popular” o seu significado

não só remete as culturas tradicionais, mas a uma concepção política das atividades realizados por um centro cultural.

Ainda sobre a égide do pensamento de Ortiz (2010) a cultura é um fenômeno de linguagem que é sempre passível de interpretação, mas em última instância são os interesses que definem os grupos sociais que decidem sobre o sentido da reelaboração simbólica desta ou daquela manifestação, portanto a cultura popular transcende a particularidade dos indivíduos e dos grupos sociais restritos, sendo um instrumento de realização política.

O primeiro ambiente de poder em que surge não só a música, mas também as artes em geral, é lastreado no seio da cultura civilizada colonizadora dominante europeia, em que nasce a música clássica erudita, temos como os principais expoentes da música clássica europeia Bach (1714-1788), Mozart (1756-1791), e Beethoven (1770-1827), etc. Em contraposição à cultura dominante temos uma segunda cultura, a cultura do colonizado, uma cultura subalterna, uma cultura local que está lastreada na miscigenação dos povos brasileiros, se tratando aqui dos povos indígenas e africanos, e por conseguinte é da miscigenação desses povos com o europeu na tentativa de um processo civilizatório (na acepção de ELIAS,1993) que nasce a cultura popular. O contato entre os europeus e os demais povos nos mostra que essa diferença é uma construção social, uma vez que os homens nascem iguais, apenas sem uma definição completa da natureza (SCHWARCZ,1993).

A partir deste contexto, de espaços de poder, temos um primeiro grande incentivo à música no Brasil que se dá no início do século XIX, em 1808, no Brasil imperial, quando a família real sai fugida de Portugal das tropas napoleônicas e cria sede no Rio de Janeiro. Neste período a família real, na personificação do Estado brasileiro, cria incentivos aos profissionais da música e da arte brasileira conforme analisa Antônio Augusto (2010), pois é fundada a Academia imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro, hoje conhecida como “Escola de Belas artes da UFRJ”. O Estado investe fortemente não apenas nas estruturas físicas, mas também na formação, contratação e regulamentação de músicos profissionais, uma vez que era interesse do Estado a civilização da população brasileira aos moldes da cultura Europeia (Cf. AUGUSTO, 2010). Augusto nos mostra ainda que inicialmente a Academia Imperial de Belas Artes fora pensada para as elites, mas que as classes menos abastadas conseguiram matricular-se na escola e se formarem como músicos obtendo uma espécie de ascensão social.

Desde o Brasil imperial em 1808 após a fundação da Escola de Belas Artes no estado do Rio de Janeiro, o Brasil passa por um grande período sem fortes incentivos à cultura por parte do Estado. Roberval Linhares (2014) neste período nos diz claramente que o trabalho do músico popular, na figura do pianista, além de precarizado era instável, pois o músico carecia de trabalhos regulares e a sua jornada de trabalho era regulamentada pela lei da oferta e da procura, fazendo com que o músico mesmo naquela na época já se submetesse a trabalhos noturnos.

Após o fim da República velha, na construção do Novo Estado, na Era Vargas (1930-1945), há um forte crescimento da economia pautado na construção da cidadania regulada (Cf. SANTOS, 1998), e como consequência desse forte incentivo ao sistema produtivo as atividades de trabalho valorizadas e tidas como dignas são oriundas das indústrias e fábricas, oferecendo a seguridade que a carteira de trabalho dispunha. Oliveira (2010) nos chama a atenção para a era Vargas como um período ao qual a cultura em si teve um forte crescimento em comparação aos períodos anteriores, pois se tinha um projeto de construção da identidade do povo brasileiro, e essa identidade só poderia acontecer através do crescimento da cultura brasileira. Segundo o autor foi nesta época que foram criadas o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o Instituto Nacional do Livro (INL), Radiodifusão Educativa (SRE), dentre outras instituições que mostram o ganho cultural da era Vargas.

Marilena Chauí (1984) afirmava que os artistas e os intelectuais após a década de 1960, devido ao golpe militar, tiveram a necessidade de mostrar que a nação do povo brasileiro ainda está para ser construída, pois denunciavam as péssimas condições sociais, as políticas e econômicas impedem a construção do país, e principalmente mostrando que o país tinha pessoas capazes para construí-lo e transformá-lo.

Historicamente a ditadura militar é conhecida como um paradoxo para o mundo da música, da arte e da cultura em geral, pois ao mesmo tempo em que houve fortes incentivos a determinados gêneros artísticos e musicais, com o fortalecimento dos segmentos de comunicação, principalmente na área de telecomunicações e das redes televisivas, houve retaliação de determinados grupos artísticos que eram contra a ditadura militar (cf. MICELI, 1984; FERNANDES, 2006). Rafael Ribas (2016) mostra a contradição que foi o período ditatorial (1964 -1985) para a música e as artes no Brasil, pois se por um lado o Estado militar fomentava diretamente determinados estilos musicais que enalteciam o espírito nacional, pelo outro o Estado caçava e proibia determinados estilos e grupos musicais, que ficaram conhecidos na época como movimentos de

contracultura. Segundo Ribas (2016) os principais movimentos de contracultura ao regime militar no Brasil foram o tropicalismo, o movimento da sociedade da Grã Ordem Kavernista, o Udigrudi, o *Rock and Roll* e suas vertentes, dentre outros estilos, que diferentemente do movimento de contracultura estadunidense, o movimento brasileiro foi criado e fortificado em ambientes diferentes, pois tratava-se de um movimento nascido em um país em desenvolvimento, em que as pessoas não gozavam de um bem-estar social, mas que mesmo assim deixou fortes influências.

Somente na Nova República (Cf. CALVACANTE,2006), após a ditadura miliar, e no governo Sarney, em 1986, é que o Brasil de forma indireta, e por meio de incentivos culturais, volta a fomentar a cultura brasileira através de políticas de incentivo cultural que, segundo o autor, abrange as três esferas de poder: Federal, Municipal e Estadual. Durante toda a história do Brasil o Estado a partir da nova republica cria uma “nova” forma de incentivar a cultura popular brasileira, tratando-se de processos de renúncia fiscal para financiar os projetos culturais, e esse estilo de política pública vigora até os tempos atuais.

Liene Nunes (2010) nos chama a atenção para o papel do atual Estado, pois após o período de 30 anos da criação da Lei Sarney, em 2017, a principal política de incentivo à cultura ainda é de renúncia fiscal, o que faz com que o Estado de certa forma “terceirize” a cultura, fazendo com que o Estado não regule o mercado cultural tal como o faz para as profissões mais tradicionais, vinculadas por exemplo, às atividades da indústria, que estão diretamente ligadas a jornadas regulares de trabalho, a direitos de férias, de recebimento do FGTS, de auxílio a creche, de auxílio maternidade, entre outros benefícios. Como o Estado não regulamenta a profissão do músico e das artes, tal como o faz com as profissões mais regulares, acaba acontecendo um movimento em que ele também abdica de qualquer ônus de responsabilidade sobre a promoção da cultura brasileira, ou seja, como o Estado não regulamenta quais são os critérios de trabalho no setor cultural e de propagação e divulgação da cultura, ele acaba transferindo a responsabilidade diretamente para os músicos e os artistas em geral, que ficam imbuídos da responsabilidade e das atribuições culturais que não são colocados no mercado de bens culturais.

Para pensarmos a relação do Estado com a promoção cultural devemos ter em mente o aparecimento da indústria cultural ocorrida no final do século XIX e início do século XX, conforme analisam Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985). Com o fortalecimento da indústria cultural o pequeno e o médio artista, o músico independente

não conseguem competir no mercado de igual para igual com as grandes gravadoras, por questões de recursos financeiros e principalmente pelo fato de que a indústria cultural e a mídia é que ditam quais são as músicas de sucesso que são consumidas pela grande massa.

Após a aparição da indústria cultural agentes ligados ao mercado cultural, percebem que determinados trabalhos musicais e artísticos possuem preferências de consumo pela massa em detrimento de outros trabalhos, fazendo com que a cultura popular, a música popular brasileira mais original, mais “autêntica”, comecem a perder espaços de representações. Tal fato na música se dá devido a criação e manipulação dos gêneros musicais, como por exemplo, o samba, a música caipira, o pagode, para se tornarem padronizados e mais simples, assimilados pela massa, foram adequados aos meios de comunicação e difusão, fazendo com que a estrutura harmônica e melodia tornassem de fácil memorização, em consequência o tempo de duração das composições foram compactados para “caber” na rotação de um disco de vinil, que era a mídia de circulação da época. Os encurtamentos das composições também vieram a ocorrer para que elas não atrapalhassem as propagandas de rádio que ocorriam entre os intervalos das músicas.

Nota-se que há uma grande perda no que se refere não só a qualidade de som, mas a perdas culturais, pois para que determinados gêneros musicais sejam transmitidos pela indústria cultural e pelo mercado é necessário muitas vezes uma reconfiguração quase que total da música, mexendo com sua harmonia e melodia, portanto, os bens culturais que são propagados pela indústria cultural não são propriamente os bens culturais de sua origem. Esse processo evidencia a necessidade de que haja alguma intervenção do Estado para que determinadas formas culturais não sejam extintas, principalmente no que se refere as culturas populares locais que não estão em evidência na indústria cultural, por não se “adaptarem”, e, não conseguirem mercado, pois determinadas “culturas” musicais não despertam interesses para a indústria cultural e fonográfica.

A solução encontrada pelo Estado foi por meio de políticas públicas (processo esse que se estende a toda a cultura e artes em geral) via incentivos fiscais, fomentando a cultura e o trabalho do mundo das artes. Essa iniciativa visa uma diminuição na relação que há entre a cultura vendida pela indústria cultural, chamada de cultura de massa, e a cultura popular, que por associação é conhecida como cultura local, que de outra forma não teria espaço e recursos para sua divulgação.

Nota-se porém que após a primeira década do século XXI, a música e as artes acabam adquirindo um novo *modus operandi*, pois com o advento da tecnologia uma

determinada arte e música, seja ela hegemônica ou não, consegue ser difundida mundialmente em questões de segundos via internet, por sites de *Streaming*, pelas redes sociais, e por aplicativos de mensagem instantânea, portanto, o trabalho do músico ganha uma nova configuração, e o músico de médio e pequeno porte já não encontra tantas dificuldades para competir com as grandes gravadoras. É nesse momento que podemos ver que as leis de incentivo cultural já não são como há 30 anos, pois ela serve principalmente como ferramenta de promoção cultural independentemente da área ao qual é destinada, se para o campo do popular ou do erudito.

CAPITULO 2.1

AS LEIS DE INCENTIVO A PROJETOS CULTURAIS

Fernandes (2006) aponta que a criação do Ministério da cultura (MinC) remonta a discussões no período da ditadura militar, porém a sua criação só foi feita em 1985, no governo Sarney, que representou um marco para as Leis de Incentivo aos projetos culturais. O Ministério da Cultura fora separado do Ministério da Educação e Cultura (MEC), sobre a égide do argumento que vigorava na época, de que a cultura não poderia ser objeto de políticas consistentes, uma vez que o MEC, criado em 1953, voltava suas políticas apenas para as áreas da educação e saúde.

Segundo Fernandes (2006) o Estado, com a consolidação do MinC, assume a responsabilidade de preservação do patrimônio e o de incentivo à produção artística e cultural, intervindo no segundo caso com cautela, para assegurar a população acesso aos bens de culturais e criando mecanismos de incentivo da produção cultural. A criação do MinC não trouxe estabilidade para a área da cultura, pois até a época de sua criação o Ministério do Planejamento interferia diretamente nos recursos que eram destinados à área da cultura (Cf. OLIVIERI, 2004; CHAUI *et al.*, 1984).

Com a criação do MinC o Estado, no que tange ao acesso universal aos bens culturais, cria mecanismos de incentivo à produção cultural através da legislação. Temos como incentivos a lei federal de nº 7.505, conhecida como a Lei Sarney de 1986. Na esfera municipal temos a Lei de nº 10.923, conhecida como Lei Mendonça, no Rio de

Janeiro, entre outras (Cf. CAVALCANTI, 2006; FERNANDES, 2006). Com a criação dessas leis o Estado passa a incentivar o mercado cultural, principalmente os mercados que não foram estimulados pela indústria cultural na época da ditadura militar, por exemplo, os gêneros musicais que não estavam em alta na mídia, no rádio, e que não eram vistos com bons olhos pela indústria fonográfica. Esses gêneros passam a receber incentivos fiscais, que sem as leis de incentivo à cultura não haveria tais investimentos pelo mercado, em consequência os músicos e os artistas em geral passam a pleitear recursos diretamente do Estado.

É no início do governo Fernando Collor (1990 – 1992) que o Estado sofre um terrível golpe, pois há uma descontinuidade geral das políticas de incentivo cultural, sejam de nível federal, estadual ou municipal. Nesse período foram suspensas as políticas de renúncia fiscal, em que pessoas físicas e jurídicas poderiam direcionar parte do valor de seu imposto, sobre a renda bruta, para fomento de bens culturais. Com a descontinuidade dessas leis de incentivo foi necessário buscar novas formas de promover e fomentar à cultura, que não encontrou um “terreno” fértil fora das leis de incentivo à cultura. Olivieri (2004), por exemplo, afirma que a lei Sarney não atingia o seu objetivo devido a questões de fraudes e falcatruas que as empresas faziam na dedução de impostos. Somente no ano de 1991 foi criada a Lei nº 8.313, conhecida como Lei Rouanet e foi instituído o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) para captação de recursos e regulamentação.

O Pronac foi implementado através do Fundo Nacional da Cultura (FNC), dos Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart) e do Incentivo a projetos culturais. A finalidade da Lei Rouanet é incentivar recursos a projetos culturais, para que a exibição, a utilização e a circulação dos bens culturais deles resultantes sejam abertas, sem distinção, a qualquer pessoa, se gratuitas, e ao público pagante, se cobrado ingresso. A Lei Rouanet é sucessora da Sarney, e, portanto, ela é uma Lei federal que consegue agrupar diversas leis municipais e estaduais de incentivo à cultura, tendo como suas diretrizes bases:

I - contribuir para facilitar, a todos, os meios para o livre acesso às fontes da cultura e o pleno exercício dos direitos culturais;

II - promover e estimular a regionalização da produção cultural e artística brasileira, com valorização de recursos humanos e conteúdos locais;

III - apoiar, valorizar e difundir o conjunto das manifestações culturais e seus respectivos criadores;

IV - proteger as expressões culturais dos grupos formadores da sociedade brasileira e responsáveis pelo pluralismo da cultura nacional;

V - salvaguardar a sobrevivência e o florescimento dos modos de criar, fazer e viver da sociedade brasileira;

VI - preservar os bens materiais e imateriais do patrimônio cultural e histórico brasileiro;

VII - desenvolver a consciência internacional e o respeito aos valores culturais de outros povos ou nações;

VIII - estimular a produção e difusão de bens culturais de valor universal, formadores e informadores de conhecimento, cultura e memória;

IX - priorizar o produto cultural originário do País. (BRASIL, Lei Rouanet, grifo nosso, 2017)

A Lei Rouanet é um instrumento do Estado que visa diminuir as distâncias sociais entre a cultura erudita e a cultura popular, incentivando aspectos das culturas regionais que não teriam fortes incentivos junto ao mercado. A Lei Rouanet é uma política pública protecionista de bens culturais para as áreas “frágeis” da cultura. Uma das principais críticas sofridas pela Lei Rouanet, após 25 anos de sua criação, em suas diversas esferas de atuação, seja no nível federal, estadual ou municipal, é que o governo deixa de investir seriamente em práticas de desenvolvimento econômico para investir em cultura. O fato se mostra claro quando em 2016 o presidente Michel Temer ao assumir o governo e em um discurso extremamente desenvolvimentista, propagando as “perdas de direitos sociais”, valorizando o crescimento econômico e visando a superação de crise econômica, tenta fechar o MinC, aproveitando possíveis mudanças da Lei Rouanet que já tramitavam na assembleia legislativa e remetendo a escândalos de corrupção recentemente apontados pela polícia federal e relacionados ao fomento por leis de incentivo.

A associação Procura Saber⁶ e o GAP Pró-Música⁷ em carta de repúdio⁸ à extinção do MinC e sobre a crítica a Lei Rouanet, declaram:

A Cultura de um País, além de sua identidade, é a sua alma. O Ministério da Cultura não é um balcão de negócios. As críticas irresponsáveis feitas à Lei Rouanet não levam em consideração que, com os mecanismos por ela criados, as artes regionais floresceram e conquistaram espaços a que antes não tinham acesso. (CARTA DE REPUDIO, 2016).

O Ministério da cultura só não teve o seu fechamento devido à pressão de movimentos e coletivos sociais, que reagiram à medida do governo. A associação Procura Saber e o GAP Pró-Música ainda na carta de repudio a extinção do MinC se posiciona como a seguir:

A Cultura é a criação do futuro e a preservação do passado. Sem a promoção e a proteção da nossa Cultura, através de um ministério que com ela se identifique e a ela se dedique, o Brasil fechará as cortinas de um grandioso palco aberto para o mundo. Se o MinC perde seu status e fica submetido a um ministério que tem outra centralidade, que, aliás, não é fácil de ser atendida, corre-se o risco de jogar fora toda uma expertise que se desenvolveu nele a respeito de, entre outras coisas, regulação de direito autoral, legislação sobre vários aspectos da internet (com o reconhecimento e o respeito de organismos internacionais especializados), proteção de patrimônio e apoio às manifestações populares. (CARTA DE REPUDIO, 2016).

Nota-se que, a perda do MinC, não só pela classe artística, mas pela população em geral, é tida como um grande retrocesso, pois o Ministério da cultura é um meio pelo qual se pode desenvolver uma situação de respeito e de tolerância as diferenças, mediante uma regulamentação que viabilize a promoção da cultura brasileira como um mecanismo de

⁶ Associação composta por Artistas e autores dedicados a estudar, atuar e informar sobre o funcionamento da indústria musical e artista no Brasil. Acessível em: <https://www.facebook.com/procuresabermusica>

⁷ Grupo de profissionais músicos que atuam desde 2005 com o objetivo de atuar junto ao poder público por mudanças legislativas que tragam soluções aos problemas que afetam o setor da música. Acessível em: <https://www.facebook.com/GapProMusica.br/>

⁸ Carta de repúdio acessível em: http://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/13/politica/1463164103_604041.html

desenvolvimento social e econômico e, por conta disso o MinC e a Lei Rouanet não podem ser negligenciados.

CAPITULO 3

A LEI ROUANET E O NOVO SALIC

Popularmente falando, as leis de incentivo a projetos culturais, depois de 1991, ficaram conhecidas como “Lei Rouanet”, que abrange as três esferas de poder, federal, estadual e municipal e tem por objetivo, por meio do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), financiar a produção, a distribuição e o consumo de bens culturais, protegendo o patrimônio cultural e promovendo a diversidade regional do país. O (Pronac) por sua vez é composto pelo Fundo Nacional de Cultura (FNC) e pelo Fundo de Investimento Cultural e Artístico (Ficart) que são instituições de regulação de incentivos fiscais, possibilitando às empresas e aos cidadãos contribuintes aplicarem parte do imposto de renda (IRPF, para pessoa física; e IRPJ para pessoa jurídica).

Do valor do imposto de renda o cidadão, pessoa física, pode aplicar um percentual máximo de 6% do seu imposto de renda (IRPF), deixando de pagar este percentual ao governo e passando a incentivar à cultura. Já o teto para pessoa jurídica é de 4% do lucro real. As leis de incentivo a projetos culturais são, portanto, leis de renúncia fiscal, em que o Estado passa a investir diretamente na cultura brasileira, podendo pleitear esses recursos pessoas físicas ou jurídicas públicas e privadas, com ou sem fins lucrativos.

As propostas aprovadas pelo MinC são enquadradas na Lei Rouanet pelos artigos 18 e 26, dos quais no primeiro artigo é garantido 100% da dedução do investimento solicitado ao MinC deduzido do imposto de renda do solicitante, contanto que os valores solicitados para a execução do/s projeto/s não ultrapassem o teto máximo permitido pela lei para o IRPF e IRPJ, nos respectivos valores de 6% e 4%; já no segundo caso, dos valores solicitados, assegura as pessoas jurídicas 30% de dedução para patrocínios e 40% para doação. No caso de pessoas física as deduções são de 60% e 80%.

O primeiro parágrafo do Art. 18 da LEI Nº 8.313 (Lei Rouanet) diz que os contribuintes poderão deduzir do imposto de renda as quantias efetivamente despendida nos projetos elencados no § 3º do próprio artigo, nas condições de doação e patrocínios. Segundo o § 3º da lei temos que as doações e os patrocínios na produção cultural atenderão exclusivamente os segmentos:

- a) artes cênicas; (Redação dada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)
- b) livros de valor artístico, literário ou humanístico; (Redação dada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)
- c) música erudita ou instrumental; (Redação dada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)**
- d) exposições de artes visuais; (Redação dada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)
- e) doações de acervos para bibliotecas públicas, museus, arquivos públicos e cinematecas, bem como treinamento de pessoal e aquisição de equipamentos para a manutenção desses acervos; (Redação dada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)
- f) produção de obras cinematográficas e videofonográficas de curta e média metragem e preservação e difusão do acervo audiovisual; e (Incluída pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)
- g) preservação do patrimônio cultural material e imaterial. (Incluída pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)
- h) construção e manutenção de salas de cinema e teatro, que poderão funcionar também como centros culturais comunitários, em Municípios com menos de 100.000 (cem mil) habitantes. (Incluído pela Lei nº 11.646, de 2008). (BRASIL, Lei Rouanet, grifo nosso, 2017)

O Art. 26 da Lei Rouanet não determina quais os segmentos culturais poderão receber incentivos fiscais. Ele apenas delimita os gastos que pessoas Físicas e Jurídicas podem deduzir do imposto de renda para incentivo aos projetos culturais. O § 3º do Art. 26 se posiciona como a seguir “Os benefícios de que trata este artigo não excluem ou reduzem outros benefícios, abatimentos e deduções em vigor, em especial as doações a entidades de utilidade pública efetuadas por pessoas físicas ou jurídicas” (BRASIL, Lei Rouanet, 2017).

Nota-se que o Estado Brasileiro, com a Lei Rouanet, faz práticas protecionistas a determinados segmentos, entendendo que esses segmentos não são facilmente absorvidos pelo mercado, ou seja, para a área da música, os segmentos de música erudita e instrumental recebem 100% de dedução fiscal do imposto de renda para os projetos cadastrados no artigo 18. Mas fica ao encargo do proponente a submissão do projeto nos artigos 18 ou 26 da Lei.

Mediante a complexa máquina burocrática do que é o Estado Brasileiro e para facilitar a fiscalização dos projetos de incentivo à cultura o MinC criou o Sistema de

Apoio às Leis de incentivo à cultura (Salic) ⁹ que é uma *site* em que o proponente, seja pessoa física ou jurídica, pode submeter projetos culturais para captação de recursos.

A ferramenta NovoSalic também é uma ferramenta de transparência, pois no site se pode consultar também todos projetos que foram submetidos ao Estado nas suas respectivas áreas de fomento e segmentos, que são:

- 1) Artes cênicas, responsável pelos segmentos de circo, dança, mímica, ópera, teatro, ações de captação e treinamento pessoal;
- 2) Música, responsável pelo segmento de música erudita, música instrumental, doações e acervos musicais, música popular;
- 3) Artes visuais, responsável pelos segmentos, exposição de artes, doação de acervos de artes visuais, cartazes, fotografia, design, artes plásticas, artes gráficas, filatelia, moda, gravura, formação técnica e artística de profissionais, projeto educativo e artes visuais, projeto de fomento à cadeia produtiva Arte visual;
- 4) Patrimônio Cultural, responsável pelo segmento da construção de equipamentos culturais em geral, manutenção de equipamentos culturais em geral, ações de capacitação, preservação do patrimônio imaterial, doações do acervo, preservação e restauração de patrimônio material, preservação e restauração de patrimônio museológico, preservação e restauração de acervos; preservação e restauração de acervos museológicos, treinamento de pessoal e manutenção de acervos, manutenção de salas de teatro;
- 5) Humanidades responsável pelos segmentos, obras de referência, acervo bibliográfica, evento literário, treinamento pessoal para manutenção de acervos bibliográficos, livros de valor artístico, livros de valor literário, livros de valor humanístico, aquisição de equipamentos para manutenção de acervos bibliográficos, eventos de ações e incentivos à leitura, periódicos e outras publicações, ações de formação e capacitação.

Os segmentos correspondem à especificidade do projeto, ou seja, é a partir do segmento é que se analisa se a proposta é viável ou não, verificando se a mesma corresponde minimamente aos critérios estabelecidos pela Lei Rouanet. As instituições vinculadas ao MinC são a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), a Fundação da Biblioteca Nacional (FBN,) a Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), e pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC).

⁹ Acessível para consulta e submissão em: www.novosalic.cultura.gov.br

Após a aprovação do projeto e sua publicação no Diário Oficial da União o proponente tem até 24 meses para captação de recursos, sendo que após o término de cada ano fiscal deverá solicitar um novo prazo de prorrogação para captação de recursos. O projeto cultural poderá ser iniciado quando devidamente autorizado e atingindo um percentual de captação de 20% do valor total aprovado, e nos casos de projetos com planos anuais, poderão ter seu início quando atingirem um percentual de captação de 8,34%. Como meio de fiscalização o proponente deverá prestar contas, conforme pactuado no projeto, obedecendo critérios orçamentários e de conteúdo, ficando sob sua responsabilidade informar qualquer alteração feita no projeto.

CAPITULO 3.1

A MÚSICA, UM CASO ESPECIFICO DA LEI ROUANET

Quando se fala em trabalho musical devemos remetê-lo a diversas áreas de atuação devido as características múltiplas que o músico possui, por exemplo, o trabalho dentro das escolas e das faculdades pelo viés de professor, o trabalho com a música clássica erudita vinculados aos conservatórios e apresentações em geral, o trabalho com a música popular brasileira, o trabalho formal, o trabalho informal, os contratos de curta duração, os trabalhos vinculados ao ensino da música instrumental, dentre outras características que são intrínsecas a categoria do músico. Todavia o músico, e os artistas em geral, possuem uma forma específica de captação de recursos que podem de certa forma influenciar na sua esfera de atuação, se trata das Leis de incentivo à projetos culturais. É necessário frisar que o músico e o artista por excelência não vivem da profissão de captação de recursos, e que esse não é um fim específico de trabalho, mas apenas um meio para que o artista possa materializar sua arte.

Este trabalho analisará, portanto, apenas os projetos de incentivo à cultura feitos na área da música entre os períodos de 2010 a 2016, numa seleção em que foi adotado o procedimento de mineração de dados no site NovoSalic, em que foram captados 10.485 projetos submetidos na área da música. Ressalta-se que os dados obtidos correspondem ao universo dos projetos submetidos a financiamento apenas na área da música e seus

segmentos; as demais áreas dos projetos das leis de incentivo não são objetos de nosso estudo.

Os 10.485 projetos culturais sob análise foram avaliados pela FUNARTE, que é a instituição responsável pela área musical, e todos os projetos analisados possuem um código de cadastro no PRONAC que comprovam a veracidade dos dados. A amostra do banco de dados aponta um dado interessante que é o enquadramento de qual o artigo o projeto fora submetido, pois de todos os projetos um total de 5.964, ou 56,9%, foram cadastrados pelo artigo 18 da Lei Rouanet, para obtenção de 100% de dedução no imposto de renda (IRPF/IRPJ), e 4.349, ou 41%, dos projetos foram enquadrados no artigo 26 da lei, podendo ser obtido para as pessoas jurídicas 30% de dedução para patrocínios e 40% para doação (IRPJ), e no caso de pessoas física as deduções são de 60% e 80% (IRPF), e somente 286 projetos não contêm a informação sobre o artigo a que se refere o projeto submetido.

A tabela a seguir nos mostra a relação referente não só aos artigos, mas também aos segmentos, que correspondem a especificidade dos projetos.

Tabela 1. Brasil - Enquadramento por Segmento (2017)

		#N/D		Artigo 18		Artigo 26	
		Contagem	N % da tabela	Contagem	N % da tabela	Contagem	N % da tabela
Segmento	Áreas Integradas	20	,2%	109	1,0%	157	1,5%
	Doações de Acervos Musicais	0	0,0%	3	,0%	2	,0%
	Música Erudita	22	,2%	1931	18,4%	10	,1%
	Música Instrumental	38	,4%	3844	36,7%	36	,3%
	Música Popular	92	,9%	77	,7%	4144	39,5%

Fonte: Ministério da Cultura, NovoSalic, dados da Lei Rouanet. Tabela construída pelo autor.

Deve-se salientar que o segmento de música instrumental, composto por 36,7 %, e música erudita (18,4%) são os que mais pleiteiam projetos com isenção total no imposto de renda. Em contraposição a música popular é a que mais recorre aos incentivos de isenção parcial, ou seja, é no segmento de música popular que temos mais patrocínios e doações, cabendo também ao segmento popular a maior porcentagem de 9% para os que não conseguiram enquadrar os seus projetos as leis de incentivo.

A tabela atrás mostra a relação de projetos por segmentos que pleitearam recursos junto ao MinC, porém nem todos os projetos cadastrados são autorizados para serem executados, pois para terem essa liberação além da publicação no Diário oficial da União eles devem cumprir uma taxa de captação de recursos de no mínimo 8,43% do valor total do projeto, para projetos anuais, e para projetos com prazo superior a 12 meses é necessária uma arrecadação mínima de 20% do valor total do projeto.

A tabela 2 mostra a relação de projetos que são elegíveis a serem executados, pois conseguiram a arrecadação mínima necessária. Nota-se que mais de três quartos dos projetos culturais submetidos na área da música junto ao MinC não são executados, mas contraditoriamente a esse fato dos 10.485 projetos analisados apenas 414 projetos tiveram um parecer desfavorável junto ao PRONAC e 15 projetos não foram analisados, que corresponde respectivamente a uma percentagem “negativa” do total de 3,9% e 0,1%. Os segmentos de músicas eruditas e instrumentais possuem maiores solicitações de projetos com isenção total de impostos, mas devemos salientar que 61,1% dos projetos no segmento de música erudita não são executados, e na área da música instrumental esse valor sobre para 68,4%.

Tabela 2. Brasil - Segmento por Elegibilidade (2017)

			Elegibilidade		Total
			ELEGIVEL	NÃO ELEGIVEL	
Segmento	Áreas Integradas	Contagem	68	218	286
		% em Segmento	23,8%	76,2%	100,0%
		% em Elegibilidade	2,6%	2,8%	2,7%
		% do Total	,6%	2,1%	2,7%
	Doações de Acervos Musicais	Contagem	0	5	5
		% em Segmento	0,0%	100,0%	100,0%
		% em Elegibilidade	0,0%	,1%	,0%
		% do Total	0,0%	,0%	,0%
	Música Erudita	Contagem	764	1199	1963
		% em Segmento	38,9%	61,1%	100,0%
		% em Elegibilidade	29,5%	15,2%	18,7%
		% do Total	7,3%	11,4%	18,7%
	Música Instrumental	Contagem	1240	2678	3918
		% em Segmento	31,6%	68,4%	100,0%
		% em Elegibilidade	47,8%	33,9%	37,4%
		% do Total	11,8%	25,5%	37,4%
	Música Popular	Contagem	521	3792	4313
		% em Segmento	12,1%	87,9%	100,0%
		% em Elegibilidade	20,1%	48,0%	41,1%
		% do Total	5,0%	36,2%	41,1%
Total		Contagem	2593	7892	10485
		% em Segmento	24,7%	75,3%	100,0%
		% em Elegibilidade	100,0%	100,0%	100,0%
		% do Total	24,7%	75,3%	100,0%

Fonte: Ministério da Cultura, NovoSalic, dados da Lei Rouanet. Tabela construída pelo autor.

O segmento de música popular conseguiu eleger somente 5% de todos os projetos executáveis que foram submetidos ao MinC, mas mesmo a música erudita e instrumental possuírem maior taxa de “reprovação” é necessário ver quer dos 2.593 projetos elegíveis a execução entre o período de 2010 a 2016 a música erudita possui a segunda maior parcela de elegibilidade de 29,5%, o segmento de música instrumental possui a maior parcela de elegibilidade de 47,8% e a música popular tem uma taxa de elegibilidade de 20,1%, ficando à frente apenas do segmento que não informaram sua categoria, que possui uma taxa de elegibilidade de 2,6%. Do segmento de doações de acervos musicais não houve nenhum projeto apto para execução no período.

No que condiz as Leis de incentivo existe uma correlação de projetos culturais e os locais onde eles são exercidos, pois algumas regiões do país estão mais representadas em projetos submissos que outras. A próxima tabela mostra o universo dos 2.593 projetos elegíveis e sua distribuição espacial no território brasileiro, tal como o segmento dos projetos.

Tabela 3. Brasil - Segmento Cultural por Macrorregião (2017)

			Macrorregiões					Total
			CENTRO OESTE	NORDESTE	NORTE	SUDESTE	SUL	
Segmento	Áreas Integradas	Contagem	1	10	3	36	18	68
		% em Segmento	1,5%	14,7%	4,4%	52,9%	26,5%	100,0%
		% em Macrorregião	1,0%	6,2%	3,7%	2,4%	2,4%	2,6%
		% do Total	,0%	,4%	,1%	1,4%	,7%	2,6%
	Música Erudita	Contagem	15	26	20	443	260	764
		% em Segmento	2,0%	3,4%	2,6%	58,0%	34,0%	100,0%
		% em Macrorregião	15,0%	16,1%	24,4%	29,6%	34,4%	29,5%
		% do Total	,6%	1,0%	,8%	17,1%	10,0%	29,5%
	Música Instrumental	Contagem	53	55	26	700	406	1240
		% em Segmento	4,3%	4,4%	2,1%	56,5%	32,7%	100,0%
		% em Macrorregião	53,0%	34,2%	31,7%	46,8%	53,8%	47,8%
		% do Total	2,0%	2,1%	1,0%	27,0%	15,7%	47,8%
Música Popular	Contagem	31	70	33	316	71	521	
	% em Segmento	6,0%	13,4%	6,3%	60,7%	13,6%	100,0%	
	% em Macrorregião	31,0%	43,5%	40,2%	21,1%	9,4%	20,1%	
	% do Total	1,2%	2,7%	1,3%	12,2%	2,7%	20,1%	
Total	Contagem	100	161	82	1495	755	2593	
	% em Segmento	3,9%	6,2%	3,2%	57,7%	29,1%	100,0%	
	% em Macrorregião	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	
	% do Total	3,9%	6,2%	3,2%	57,7%	29,1%	100,0%	

Fonte Ministério da Cultura, NovoSalic, dados da Lei Rouanet. Tabela construída pelo autor.

É visível que a região Sudeste é a região que possui mais projetos musicais com um total de 57,7%, seguidos da região Sul com 29,1%, da região Nordeste com 6,2%, da região Centro-Oeste com 3,9% e por fim da região Norte com 3,2% dos projetos. As regiões que mais recebem projetos de incentivo cultural são as regiões Sudeste e Sul do país; nota-se que é para essas regiões que, de forma geral, são executados mais projetos. A música instrumental no Sudeste aglomera sozinha 27% de todos os projetos executáveis, seguidos, também na região, pelo segmento da música erudita, com 17,1%, de todos os projetos. O terceiro posto, no Sul, é do segmento de música instrumental que aparece como com 15,7%. Pela primeira vez e em quarto lugar aparece música popular, possuindo um percentual 12,2% e, em quinto lugar, no Sul, temos a música erudita com o total de 10% de todos os projetos.

Entre as 5 primeiras colocações de segmentos distribuídos pelo país de projetos executáveis na Lei Rouanet, temos como representação, apenas a quarta colocação para o segmento de música popular no Sudeste do país. Já o segmento de música popular tem sua maior expressão nas regiões Nordeste, Norte e Centro-Oeste, nos respectivos valores de 43,5%, 40,2% e 31%, mesmo essas regiões recebendo menos projetos culturais na área da música.

A figura abaixo foi feita a partir dos projetos executáveis na área da música distribuídos pelas macrorregiões do país, em que foi analisado o nome dos 2.593 projetos entre o período de 2010 até 2016. A figura mede a distância das frequências das palavras que aparecem nos nomes dos projetos, com o critério de que a palavra tenha no mínimo uma frequência de aparição de 10 vezes.

Nota-se na figura que a palavra música, no núcleo central, é a palavra que mais aparece nos projetos submetidos na Lei Rouanet, processo esse que é intrínseco a área em que os projetos foram submetidos. Existe ao núcleo central e próximo a palavra músico as palavras de relevância frequência, que são: o clássico, o erudito, a cidadania, e a inclusão. O que nos remete a ideia de que os projetos culturais na área de música erudita e instrumental são em sua grande maioria projetos sociais. Próximo a frequência da palavra clássico aparece as palavras, rio, grande e sul, o que vai ao encontro aos dados estatísticos descritivos apresentados anteriormente, de que os projetos de música erudita e instrumental são submetidos na região Sul e Sudeste do país. Ainda próximo ao núcleo

central temos como três centros dependentes ao centro “Música” e com grandes frequências de aparição as palavras, instrumental, concerto e projeto.

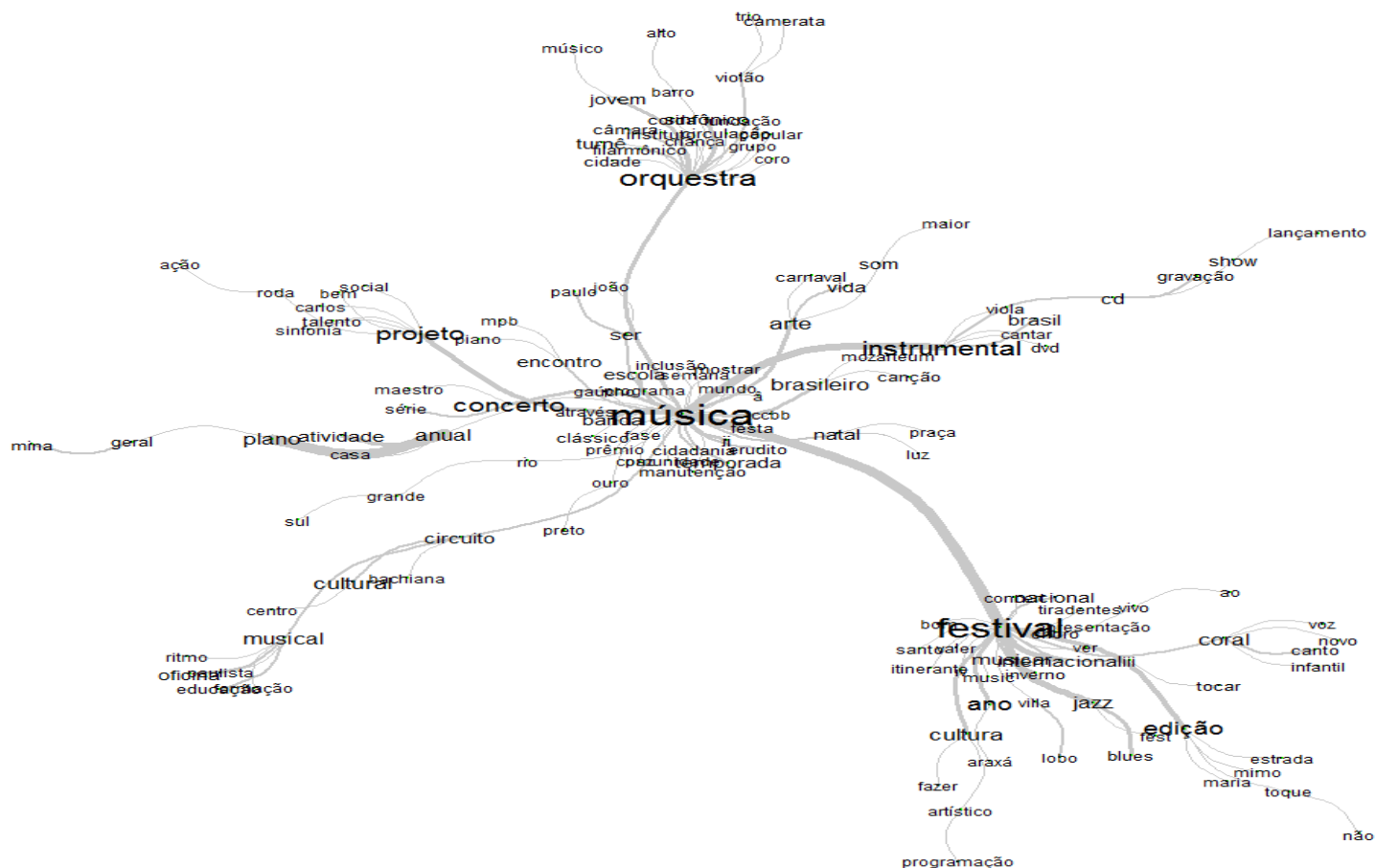


Figura 1. Figura construída pelo autor. Fonte Ministério da Cultura, NovoSalic, dados da Lei Rouanet.

Explica-se o fato, pois os segmentos de música erudita e instrumental, conforme aponta a tabela 2, totalizam 77,3% de todos os 2.593 executáveis na área da música. Com uma distância maior ao centro, quase que de forma independente, da palavra música, temos dois núcleos de grande frequência, o da palavra orquestra e do da palavra festival. A palavra orquestra também é vinculada ao segmento erudito e instrumental, que possui ramificações significativas, de frequências, com as palavras: coro, grupo, filarmônico, turnê, e mais longe a esse centro temos o violão. O último núcleo de alta frequência é o da palavra festival, que tem ramificações de coral, santo, inverno, jazz, cultura, araxá, vila, lobos, blues, artístico e programação.

As frequências das palavras informadas são dos nomes dos projetos que são submetidos e executados na Lei Rouanet, essas frequências podem apontar uma

predeterminação dos projetos que mais recebem recursos e que são aceitos pela população, porém esta não é a pretensão dessa pesquisa, devendo ser desenvolvidos novos trabalhos para analisar essas variáveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme aponta a literatura, o músico, popularmente falando, é conhecido como avesso aos seus compromissos, e por conta desses fatos o trabalho do músico ainda hoje no imaginário coletivo é pensado como um trabalho fácil em que qualquer um que tenha vocação está apto a exercer o trabalho musical. Porém esse conceito nada tem de verídico, porque o trabalho do músico exige extrema complexidade, e muitas vezes as redes de cooperação destes agentes são tão complexas que vão muito além do que se é imaginado. Este trabalho nos mostra claramente o inverso, pois para o músico ter acesso a um projeto de incentivo à cultura ele deve mostrar um conhecimento da legislação, para avaliar a viabilidade de captação no seu respectivo segmento.

Caso o músico não tenha conhecimento da legislação a alternativa é recorrer a escritórios especializados em captação de recursos, procurando empresas que invistam diretamente o seu imposto de renda na Lei Rouanet. Nota-se com a Lei Nº 12.792 de Março de 2013 que a secretaria de Micro e Pequenas Empresas incentiva o microempreendedorismo e o microcrédito fazendo com que alguns músicos abram empresas para captação de recursos junto à Lei Rouanet. Ao conseguir que um projeto seja aprovado na Lei Rouanet o músico deve prestar contas ao Estado, mediante a apresentação de portfólios e documentos que comprovem a execução do projeto aos moldes do que foi acordado.

O processo de recorrer a Lei de Incentivo à cultura não altera significativamente o trabalho do músico, e o processo de isenção fiscal faz com que o Estado “terceirize” a cultura brasileira, ou seja, o Estado ao financiar à cultura não modifica as relações de trabalho do músico, e do fazer musical, e, portanto, mesmo nos trabalhos musicais que são incentivados pela Lei Rouanet podemos encontrar relações de trabalho que ainda de certa forma são precárias. A Lei Rouanet atinge projetos da área musical que, quando são executados, não beneficiam apenas os músicos, também todo o entorno do músico, que

são as pessoas responsáveis pela execução de todo um trabalho musical, as redes de cooperação; portanto há casos em que quem recorre aos projetos musicais não são propriamente os músicos, mas pessoas que estão diretamente ligadas a música.

Uma característica histórica é o fato do músico brasileiro e os artistas em geral não possuíram grandes incentivos em profissões no mundo da arte, pois observa-se que a partir de 1808, após a criação da Escola Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, até 1930, na Era Vargas, foi um período sem fortes incentivos culturais, aos quais os artistas em geral não possuíram políticas públicas que incentivassem a cultura brasileira. O Estado, reconhecendo a importância do trabalho artístico e da cultura popular, começa já no governo Sarney, no ano de 1986, a financiar a cultura brasileira através de leis de incentivo cultural. Mas é só com a Lei Rouanet, criada em 1991, que o processo começa a ser mais democratizado, onde os processos para pleitearem os recursos financeiros são mais acessíveis aos artistas em geral.

O Estado, a partir da Lei Rouanet, no que se refere à cultura, começa a adotar fortemente práticas protecionistas para os segmentos culturais que ele considera que não são facilmente absorvidos pelo mercado, pois o artigo 18 da Lei Rouanet mostra claramente quais são os segmentos culturais que podem receber dedução total do imposto de renda, conforme a categoria de elegibilidade do projeto, se pessoa física ou jurídica. Vimos que 55,1% dos projetos financiados com base no artigo 18 provém dos segmentos de música erudita e música instrumental, que não têm apelo comercial. A preocupação do Estado mostra coerência quando verificamos que de todos os projetos inscritos na Lei Rouanet o segmento cultural, de música popular inscrito no artigo 26, possui a maior parcela de cadastros, de 39,5%, conforme tabela 1. Isso evidencia claramente que os projetos de música popular são mais fáceis de serem absorvidos pelo mercado, e que a maioria das empresas preferem investir neste tipo de segmento, pois há maior lucratividade, uma vez que um evento popular atrai mais público que os segmentos de música erudita e instrumental.

A Lei Rouanet desde sua criação vem sofrendo fortes críticas, sendo a principal delas a que o governo deixa de investir no desenvolvimento do país para investir na cultura; portanto, trata-se de um grande investimento “desnecessário” ao país. A outra crítica sofrida pela Lei Rouanet é que ela é uma Lei que “ajuda” apenas os músicos “vagabundos” que não procuram trabalho, ou no máximo “ajudam” os músicos da cultura popular que já possuem renome no mercado, e, portanto, são os músicos que em sua grande maioria não precisam de recorrer a lei de incentivo para financiar os seus projetos.

As críticas sofridas pela Lei Rouanet se tornam infundadas, primeiramente porque um país sem cultura não o caráter de nação, e o nosso estudo aponta que a Lei Rouanet financia mais projetos vinculados à música instrumental e a música erudita, deixando o músico popular como aquele que menos recorre as leis de incentivo à cultural. Nota-se, portanto, que se trata de um discurso de poder para legitimar práticas estruturantes de desigualdade na tentativa de desestruturar o MinC e a Lei Rouanet. Os projetos musicais se concentram em sua grande maioria nas regiões Sul e Sudeste, que são as regiões mais industrializadas do país, ao qual faz com que o discurso desenvolvimentista perda sua credibilidade, uma vez que os projetos musicais também fomentam a economia em números monetários astronômicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução de G. A. de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALMEIDA, Milton José de. Prefácio. In: ALMEIDA, Célia Maria de Castro. *Ser artista, ser professor: razões e paixões do ofício*. São Paulo: Editora Unesp, 2009. p.13-17.

ANTUNES, Ricardo; BRAGA, Ruy (Orgs.). *Infoproletários*. Degradação real do trabalho virtual. São Paulo: Boitempo, 2009.

ARRUDA, Cármen Lúcia Rodrigues. *Arte, trabalho e profissão docente: contradições nas relações de trabalho dos artistas na universidade pública*. 2012. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Pós Graduação em Ciências Sociais.

AUGUSTO, Antonio. A civilização como missão: o Conservatório de Música no império do Brasil. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 23/1, p.67-91, 2010.

BAIN, Alison; MCCLEAN, Heather. The artistic precariat. *Cambridge Journal of Regions, Economy and Society*, n. 6, p. 93–111, 2013. BECKER, Howard S. *Art worlds*. Berkeley, CA: University of California Press, 1984.

BARBOSA, Alexandre de Freitas. *A Formação do Mercado de Trabalho no Brasil*. São Paulo: Alameda Editorial, 2008.

BECKER, Howard. _____. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo, Companhia das Letras. 1996

BRAGA, Ruy; Braga; BURAWOY, Michael (Orgs.). *Por uma sociologia pública*. São Paulo: Alameda, 2009. Caps. 8 e 9.

BROWNING, Harley L. SINGELMANN, Joachim. The transformation of the US Labour Force: the interaction of industry and occupation. *Politics and Society*, Springfield, v.8, 1978.

CARVALHO, Marcelo Soares de. *Absorção de mão-de-obra no setor de serviços brasileiro dos anos 90*. Dissertação (Mestrado(Economia) –Unicamp, Campinas, 2004.

CASTEL, Robert. Introdução. A sociedade salarial. A nova questão social. In: _____. *As metamorfoses da questão social*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1999. p. 21-37, 415-592.

CAVALCANTI, Gabriel Estellita Lins. *Análise econômica das políticas de incentivos à cultura no Brasil*. Dissertação (Mestrado (Economia) –FGV, Rio de Janeiro, 2006.

CHAUI, M. Seminários. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. 2º ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COUCH, Stephen R. Patronage and Organizational Structure in Symphony Orchestras in London and New York. In: KAMERMAN, J.; MARTORELLA, R. (ed.) *Performers and Performances: The Social Organization of Artistic Work*. New York: Praeger, 1982. p. 109-111.

CROCCO, Fábio Luiz Tezini. *Condições e contradições da atividade artística: um estudo sobre os profissionais da música e seus representantes coletivos no Brasil e em Portugal*. 2014. 212 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências de Marília, 2014.

DUBAR, C. *A socialização: construção das identidades sociais e profissionais*, Porto: Porto editora, 1997.

DURKHEIM, Emile. Prefácio à segunda edição, Introdução e Livro I. In.: _____. *Da Divisão do Trabalho Social*. 4ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Organizado por Michael Schröter. Tradução de Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. *O processo civilizador: formação do Estado e civilização*. v. 2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FERNANDES, Natalia Aparecida Morato. *Cultura e política no Brasil: contribuições para o debate sobre política cultural*. 2006. 224 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2006.

FREIDSON, Eliot. Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique. *Revue Française Sociologique*, n. 27, p. 431-43, 1986.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*, 50ª edição. Global Editora. 2005

GORZ, André. *Metamorfoses do trabalho*. São Paulo: Annablume, 2003.

HIRATA, Helena; KERGOAT, Danièle. Novas configurações da divisão sexual do trabalho. *Cadernos de Pesquisa*. São Paulo, v. 37, n. 132, p. 595-609, dez. 2007.

KON, Anita. Sobre as atividades de serviços: revendo conceitos e tipologias. *Revista de Economia Política*. São Paulo, v.19,n.2, 1999.

MARX, Karl. *O Capital: Crítica da Economia Política*. V. I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008

MÉDA, Dominique. *El tempo de las mujeres: conciliación entre vida familiar y profesional de hombres y mujeres*. Madrid: Narcea, 2002. [1983].

MENGER, Pierre-Michel. *Retrato do Artista Enquanto Trabalhador*. Metamorfoses do Capitalismo. Lisboa: Roma, 2005 [2002].

MICELI, S. O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 70). In: MICELI, S. (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

NUNES, Jordão Horta. Da performance à produção cultural: caminhos do profissionalismo no mundo da música. In: NUNES, Jordão Horta et al. *Trabalho e gênero em serviços: aproximações sociológicas*. Fino Traço: Belo Horizonte, 2016. p. 251-282.

NUNES, Jordão Horta; MELLO, Matheus Guimarães. *Trabalho musical e gênero: identidade e arranjos domésticos*. In: GONÇALVES, E. et al. *Iguais? Gênero, trabalho e lutas sociais*. Goiânia: Editora da PUC-G, 2014. p. 357-388.

_____. Socialização e identidade: o trabalho em serviços musicais. In: MELLO, Luiz et al. *Questões de sociologia*. Debates contemporâneos. Goiânia: PUC-Goiás, 2012. p. 97-128.

OLIVEIRA, Guilherme de Souza Leal de. *Patrocínios culturais incentivados: porquês, para quem e como: Oi futuro: um estudo de caso*. Dissertação (Mestrado) (Bens Culturais e projetos Sócios) –FGV, Rio de Janeiro, 2010.

OLIVIERI, C. G. *Cultura Neoliberal. Leis de Incentivo como política pública de cultura*. São Paulo: Escrituras, 2004.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 12ed. São Paulo: Brasiliense, 2010.

PAVALKO, R.M. *Sociology of occupations and professions*. Itaca: F.E. Peacock, 1971.

RIBAS, Rafael Malvar. *Contracultura musical brasileira: movimentos e particularidades*. Dissertação de Mestrado (Educação, Arte e História da Cultura) – Mackenzie. 2016.

ROSA, Robervaldo Linhares. *Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira*. Goiânia: Câneone Editorial, 2014.

SADDI, L. N. *Políticas públicas culturais, mediações e cidadania: o caso da Lei Rouanet*. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Artes). UNICAMP.2010

SANTOS, W. G. dos. A praxis liberal e a cidadania regulada. In: _____. *Décadas de espanto e uma apologia democrática*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p.63-114.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEGNINI, Liliana. Políticas públicas e mercado de trabalho no campo da cultura. In: LEITE, M. ARAUJO, A.M.C..(Org.). *O trabalho reconfigurado*. São Paulo: Annablume, 2009. p. 95-122.

_____. Os músicos e seu trabalho: Diferenças de gênero e raça. *Tempo social*, Jun 2014, Vol 26. Nº 1, p.75-86. ISSN0133-20

SEGNINI, Liliana. O que permanece quando tudo muda?Precariedade e vulnerabilidade do trabalho na perspectiva sociológica. *Cadernos CRH*, 2011, vol.24, no.spe1, p.71-88.

WEBER, Max. In: _____. *Economia e Sociedade*, V. I. Brasília: Ed. UnB 1991.

REFERÊNCIAS LEGISLATIVAS

BRASIL. Decreto-Lei Sarney - LEI No 7.505, DE 2 DE JULHO DE 1986. Disponível em 24/01/2017 às 16h38min no sítio

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L7505.htm

BRASIL. LEI ROUANET - LEI Nº 8.313, DE 23 DE DEZEMBRO DE 1991.

Disponível em 11/12/2016 às 23h13min no sítio:

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8313cons.htm

BRASIL. Decreto-Lei dos direitos autorais – LEI Nº 9.610, DE 19 DE FEVEREIRO DE 1998. Disponível em 24/01/2017 às 11h54min no sítio

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm

BRASIL. LEI DE INCENTIVO CULTURAL - Lei Municipal nº 10.923 DE 30 DE DEZEMBRO DE 1990. Disponível em 24/01/2017 às 11h54min no sítio:

http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/lei_de_incentivo/index.php?p=6

BRASIL. LEI DE MICROEMPREENDEDORISMO E DO MICROCRÉDITO - Lei nº 12.792, DE 28 DE MARÇO DE 2013. Disponível em 24/01/2017 às 12h50min no sítio:

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ Ato2011-2014/2013/Lei/L12792.htm