



Casa abierta al tiempo

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO**

MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN Y POLÍTICA

POLÍTICAS CULTURALES EN EL ESTADO BRASILEÑO: UN ANÁLISIS
CRÍTICO DE LAS CONSECUENCIAS DE LA LEY ROUANET EN LAS
PROPUESTAS ARTÍSTICO-CULTURALES.

TESIS

PARA OPTAR AL GRADO DE MAESTRO EN COMUNICACIÓN Y POLÍTICA QUE
PRESENTA

JÚLIA CONTERNO RODRIGUES

DIRECTORA DE TESIS:
DRA. YISSEL ARCE PADRÓN

CIUDAD DE MÉXICO, 1 DE DICIEMBRE DE 2016

POLÍTICAS CULTURALES EN EL ESTADO BRASILEÑO:
UN ANÁLISIS CRÍTICO DE LAS CONSECUENCIAS DE LA LEY
ROUANET EN LAS PROPUESTAS ARTÍSTICO-CULTURALES.

TESIS DE MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN Y POLÍTICA QUE PRESENTA

JÚLIA CONTERNO RODRIGUES

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

CIUDAD DE MÉXICO, 1 DE DICIEMBRE DE 2016

Resumen: en este trabajo buscamos presentar a la Ley Rouanet como principal política cultural del Estado brasileño actual y analizar las consecuencias de su forma de operación en las propuestas artístico-culturales. Consideramos que un determinado tipo de política cultural direcciona y permite, como tendencia, un tipo específico de creación. Así, la Ley Rouanet, que posibilita el patrocinio de propuestas artístico-culturales por medio de la renuncia fiscal de empresas públicas y privadas, está inmersa en un entramado de relaciones entre los productores culturales, el Estado brasileño y las empresas financiadoras. Buscamos evidenciar algunas consecuencias de esta forma de funcionamiento, tratando a la cultura como imbricada en el ámbito de lo político – planteamiento central de los Estudios Culturales británicos–, desde una perspectiva interdisciplinaria que considera principalmente a la sociología del arte y de la cultura y la teoría crítica latinoamericana. Tocamos temas como el Estado dependiente latinoamericano –a partir del caso brasileño–, la subyugación de los proyectos a dinámicas mercantiles y las prácticas artístico-culturales como acciones comunicativas que imprimen sentido a nuestra realidad.

(...)
Llevo al sur
Como un destino del corazón
Soy del sur
Como los aires del bandoneón
Sueño el sur
Inmensa luna, cielo al revés
Vuelvo al sur
El tiempo abierto y su después
Quiero al sur
Su buena gente, su dignidad
Siento al sur
Como tu cuerpo en la intimidad
Te quiero, sur.

Vuelvo al sur
Pino Solanas y Ástor Piazzolla

Agradecimientos

Aunque el trabajo de la escritura sea de hecho bastante solitario, esta tesis de maestría cuenta con quizás centenas de contribuciones involuntarias –de colegas cercanos y distantes, entrevistados, figuras que admiro desde lejos–, sin las cuales las páginas que siguen serían sin lugar a dudas menos interesantes.

Agradezco al equipo de maestros y funcionarios de la Maestría en Comunicación y Política de la UAM-Xochimilco que, de entrada y remando contracorriente, abrieron las puertas a una aspirante sin título en ciencias sociales para ingresar a esta maestría y participar del proceso intenso de construcción de conocimiento que ésta ha representado en mi trayectoria. Estaré eternamente agradecida a este equipo que ha permitido ubicarme en las discusiones de los diversos campos de las ciencias sociales, me ha apoyado en la construcción de una investigación propia, y ha contribuido a mi conciliación personal con un nuevo futuro, afirmándose dentro de mí una convicción: este es mi lugar, lo que hay de ingeniera en mí, se ha quedado –en gran medida– atrás.

A Diógenes, mi compañero y gran fuente de inspiración, con quien entablé a partir de 2012 la intensa experiencia de conocer y vivir México por casi 4 años; con quien comparto un camino común de mucho amor, cariño, inquietud y pasión frente a la vida; buscando mutuamente alimentar las mejores partes de nosotros para compartir con energía y esperanza una vida plena, de disfrute y solidaridad con todos: todos los círculos concéntricos que se extienden desde nosotros y se abren hasta todos los latinoamericanos y más allá. Sin tu apoyo constante y sin que creyeras que yo era capaz, todo esto hubiera sido mucho más difícil.

Yissel, tutora y amiga, que a partir de un primer encuentro inolvidable me hizo poco a poco darme cuenta de que el apoyo que yo necesitaba para este trabajo era exactamente este: de mucha cercanía, honestidad, y furia *a la cubana* –sin perder la ternura, jamás. Por las pláticas sobre los claroscuros de los expatriados, por los cafecitos, por los aventones; por hacerme complejizar los problemas, agregarle más elementos, enseñarme a construir un objeto de investigación a pesar de los obstáculos

del mundo académico. Por creer en mi trabajo y en mí, en momentos en que yo estaba invadida por dosis importantes de inseguridad.

A mi familia primordial: Lucieni, Carlos, Daniel y Pedro y sus frutos extendidos Fernanda, Otávio y Arthur, por el apoyo y amor incondicional, por la caminata constante y orgullosa hacia la construcción real de mi modelo mejor acabado de la *familia no-tradicional*: respeto no condicionado por la jerarquía, ausencia de tabúes, vínculos afectivos más allá de los lazos sanguíneos, reconocimiento de nuestra dura y linda condición humana, cariño sin restricciones, y sueños compartidos de un mundo más justo, solidario e inspirador.

Compas de la maestría, por permitirme el privilegio de conocer más de cerca las idiosincrasias del mexicano, por acogerme tan bien entre ustedes, por compartir discusiones, grupos de estudios, acciones políticas, chelas, fiestas y risas.

A México...Si es que se puede agradecer a algo así como un país, casi en abstracto. Vivir en México ha sido una de las experiencias más intensas de mi vida. Aquí me latinoamericanicé –y esto no es poco y es un camino sin vuelta. Aquí me conmoví innumerables veces con su *México profundo*, aquí entendí sobre el abuso constante, pero también sobre la resistencia. Aquí también entendí que no hay lucha posible sin compartir el alimento, no hay dolor que no sea transformado en memoria colectiva de potencial transformador. Con toda la convicción de que las salidas para cambiar nuestras duras y al mismo tiempo lindas realidades serán colectivas, llevo a México presente agitando mi corazón.

A CLACSO-CONACYT por la beca obtenida que me ha permitido dedicarme exclusivamente a la maestría durante los 2 años de su duración. Por creer que la educación pública, universal y de calidad crítica es una condición fundamental a ser buscada y ampliada para crear condiciones que posibiliten una producción de conocimiento comprometida con la transformación radical de nuestra realidad.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1: La cultura y las políticas públicas: la Ley Rouanet como punto de partida para un debate sobre lo político.....	7
1.1 La cultura y las crisis emergentes en Brasil	8
1.2 Rutas de la investigación.....	14
1.3 La Ley Rouanet: sus normas y usos institucionalizados.....	25
1.3.1 La ordenación legal de la Rouanet: objetivos, áreas contempladas y otras caracterizaciones.....	26
1.3.2 Una mirada particular a la Ley Rouanet: el respaldo institucional para la cultura como un negocio.....	33
1.4 La operación del mecanismo: el diseño y la senda de una propuesta cultural.....	37
1.4.1 Patrocinios de persona moral: empresas estatales vs empresas privadas.....	39
1.4.2 Los festivales: el espacio de las pequeñas producciones.....	43
1.5 El presupuesto de la cultura en Brasil.....	46
1.6 La Ley Rouanet en números: sobre recursos y sus distribuciones.....	53
1.7 Consideraciones.....	59
Capítulo 2: La Ley Rouanet imbricada en el Estado brasileño. Poder, correlaciones de fuerzas y legitimación de prácticas.	61
2.1 A la busca de lo estructurante.....	61
2.2 El Estado: su actuación en el juego político nacional.....	63
2.2.1 El neoliberalismo y el mundo de las artes: un arreglo cómodo	68
2.2.2 Un histórico de las políticas culturales en Brasil: el Estado en el centro de la reglamentación de la cultura.....	71
2.2.3 Estado y empresas: correlaciones de fuerzas en la coyuntura actual en Brasil.....	77
2.3 Los impactos de la Rouanet en la actividad cultural: las prerrogativas privadas sobre las creaciones	82
2.3.1 Mecanismos de renuncia fiscal para la cultura: una relevancia molesta	88
2.3.2 Concentraciones.....	90
2.3.2.1 Concentración geográfica	91
2.3.2.2 Concentración en áreas culturales.....	100
2.3.2.3 Concentración en proponentes	102
2.4 Competencia desigual: las vivencias de los grandes y pequeños proponentes....	107
2.4.1 Profesionalismo y prácticas artístico-culturales: ¿un enlace posible?	113
2.4.2 El empresariado y las promesas de su sensibilización.....	115
2.4.3 Caminos alternativos: otras formas, otros mecanismos.....	117
2.4.4 Nuevas propuestas de políticas culturales.....	118
2.5 Consideraciones.....	121
Capítulo 3: La Ley Rouanet y el patrón de poder. Un acercamiento a las formas y contenidos de las propuestas artístico-culturales.....	123
3.1 La cultura en la comunicación social.....	123
3.2 Desde los bordes del arte y de la comunicación: la creación artístico-cultural como hecho social.....	124

3.3 La cultura y la comunicación social: en la búsqueda de sus condicionantes para un país como Brasil	131
3.4 La forma y contenido de las creaciones artístico-culturales bajo los condicionamientos del mercado	138
3.4.1 El diseño de los festivales: ¿una brecha a las determinaciones del mercado?	147
3.4.2 Musicales, los hijos prósperos de la Lady Rouanet.....	149
3.4.3 El recorte de clase en el público de los grandes proponentes	154
3.4.4 Al final, ¿qué patrón privilegia la ley Rouanet?.....	157
3.5 Consideraciones.....	160
Consideraciones finales	162
Bibliografía.....	169

Introducción

La Ley Rouanet ha sido uno de los centros del debate sobre la actuación del Ministerio de Cultura de Brasil en los últimos años. Como política cultural central en el nivel federal de gobierno, esta posibilita la ejecución de aproximadamente 1,300 propuestas artístico-culturales al año a través del desembolso de recursos de donadores y patrocinadores privados a cambio de renuncia fiscal. En la práctica, la mayoría de los financiadores de las propuestas que concurren en la Ley Rouanet son empresas privadas, que patrocinan estos proyectos a cambio de, además del beneficio fiscal, un buen retorno publicitario. Su tiempo de vida de más de 25 años y su representatividad en relación con los recursos públicos federales totales para la cultura nos permiten afirmar que el escenario de la producción cultural en Brasil está marcado ineludiblemente por la Ley Rouanet.

Los trabajadores de la cultura de este país no han estado ajenos al debate y a la disputa por el direccionamiento del Ministerio de Cultura: la gran mayoría, en la lucha por la sobrevivencia diaria, ya se ha visto a sí mismo buscando descifrar la legislación vigente para poder concurrir por recursos para financiar sus proyectos; sin embargo, al toparse con la ingrata tarea de vender estos proyectos a los patrocinadores, los trabajadores empiezan a entender que dicho mecanismo no es exactamente *para todos*, tal y como se publicita, y que ser un buen y responsable artista no basta para lograr concretizar sus producciones. En consecuencia, de entre las varias dificultades para lograr acceder al financiamiento y poder sobrevivir materialmente de sus ocupaciones, surgen reflexiones y debates en la clase artística sobre cómo volver esta política cultural “más democrática”, cómo modificar esta ley para que se corrijan sus distorsiones y posibilitar así que más gente tenga acceso a los cerca de R\$1,26 mil millones anuales (muy mal) distribuidos vía Ley Rouanet.

A partir del primer gobierno del Partido de los Trabajadores (PT), en el 2003, con Gilberto Gil al frente del Ministerio de Cultura, se ampliaron las vías para el debate y la participación ciudadana; así, el moribundo Ministerio pasó a ser permeado por más discusiones y por una serie de cuestionamientos, amparados por un discurso ministerial que pasó a asignar a la cultura un papel primordial en el desarrollo de la nación. Por otro

lado, a pesar de la nueva cara dada al Ministerio de Cultura, éste quedó muy lejos de estar en el centro del debate y actuación para el tipo de desarrollo que queremos y necesitamos en un país como Brasil. Es decir, entre el discurso y la apariencia, y los logros concretos en materia de cultura, todavía persiste un abismo de distancia. Quedó patente, entonces, que en la política no se avanza con pura y simple participación ciudadana en foros y canales de comunicación con el gobierno y que tampoco la presencia de políticos progresistas frente al Ministerio son garantías de una transformación radical del mísero escenario en cual se encontraban las políticas públicas para la cultura en el país. Pareciera ser que enfrentar los obstáculos a la búsqueda “democratización cultural” implicaría un debate más profundo, pero frente a la penuria de recursos para la cultura y el persistente arrinconamiento del Ministerio de Cultura en la agenda nacional, se terminó por cerrar y limitar el debate dentro del marco de la Ley Rouanet, dándole más peso a discusiones sobre su forma de *gestión* y su *volumen de financiamiento*, bajo la premisa de que “mal con ella, pero peor sin ella”.

De este modo, en este trabajo buscamos caracterizar a la Ley Rouanet como política cultural del Estado brasileño. Presentamos su forma de operación, que involucra a por lo menos tres actores sociales fundamentales: los trabajadores de la cultura (“proponentes a proyectos”), el Ministerio de Cultura (parte constitutiva del Estado brasileño) y las empresas privadas (financiadores de los proyectos) para, de inicio, tratar de descentrar las críticas en las cuestiones sobre la “gestión y financiamiento”, que parecen haber tomado el debate sobre la cultura en Brasil. Si los obstáculos para un real avance y desarrollo de un proyecto nacional para la cultura parecen ser nebulosos, nos gustaría pensar que aquí se proponen miradas distintas a este problema, que se preguntan por las condiciones estructurales que moldean la forma de funcionamiento de la ley y mostrar que, desafortunadamente, no basta la buena voluntad política para modificar las tramas de relaciones de poder entre el Estado, las empresas nacionales y multinacionales, y la sociedad civil, para desarrollar un nuevo camino .

Entendemos que un determinado tipo de política cultural direcciona y permite, como tendencia, un tipo específico de propuesta cultural. Confiriéndole al arte y a la cultura un papel primordial y privilegiado para la construcción de sentido sobre el mundo social, y por tanto, también como un espacio para retar a la naturalización y a la

indiferencia frente a esta realidad; a su vez, nos preguntamos por la *cualidad* de las producciones artístico-culturales financiadas vía Ley Rouanet, desconfiados de que la subyugación de los proyectos a los criterios privados de las empresas financiadoras incurren en modificaciones concretas en sus formas y contenidos, y convencidos de que estos criterios en la mayoría de los casos, son incompatibles con una política cultural abarcadora y democrática; de igual modo, buscamos desmenuzar los tipos de elementos de las propuestas que son más sensibles y por ende más condicionados a las necesidades de las empresas, abogando por una perspectiva donde las significaciones producidas a partir del contacto con una producción artística no son disparadas solamente por la estructura material de las mismas, sino por todo el campo de relaciones del cual hace parte.

Así, en este trabajo buscamos complementar la discusión ya existente sobre los rumbos de las políticas culturales del Estado brasileño, desde una posición que no deja de considerar los avances tímidos que se dieron en este terreno desde la entrada del Partido de los Trabajadores (PT) en la presidencia, pero que tampoco se deja deslumbrar por los caminos ejecutados por los emblemáticos gobiernos de Lula da Silva y de Dilma Rousseff de 2003 a 2016. Incluidos en lo que se suele definir como los “gobiernos progresistas de América Latina” de los últimos 15 años, donde los gobiernos del PT transcurrieron sobre premisas y acciones no poco controversiales, pero que sin embargo han llamado la atención y servido de inspiración a otros gobiernos latinoamericanos, debido a –entre otros factores– la posición que Brasil ocupa como potencia en el subcontinente. Por tanto, también abogamos por desmitificar esta imagen internacional que se ha creado sobre el camino de desarrollo tomado en Brasil durante este periodo.

Hasta el año de 2013 en América Latina, sólo Brasil y Chile (con la “Ley Valdés”) contaban con una política cultural de extensión nacional basada en el mecenazgo privado con renuncia fiscal. Países como Argentina y Uruguay poseían algún aparato jurídico que le permitían la exención fiscal de empresas para patrocinios o donaciones a proyectos culturales, aunque estas eran de nivel provincial como en el caso de Argentina (Río Negro, Chaco y la Ciudad Autónoma de Buenos Aires), o de aplicación limitada para Uruguay. De esta época, en Perú se trató de implementar una ley de mecenazgo cultural privado, pero hasta donde tenemos conocimiento, no se le ha puesto en ejecución. Por

su parte, en Colombia ya existían algunas formas difusas de incentivo al mecenazgo privado a las artes por medio de fondos mixtos público-privados, sin embargo estos mecanismos tampoco cobraron relevancia con un marco jurídico amplio y prácticas consolidadas.

Por fin, en México, son apenas algunas áreas culturales las que cuentan con un aparato legal que posibilita el mecenazgo privado (sabidamente la cinematografía), añadiendo que en octubre de 2013 se llevaron a cabo una serie de encuentros y conferencias con la temática “Estímulos a la creación, promoción y difusión artística” en la Ciudad de México, promovidos por la Comisión de Cultura y Cinematografía de la Cámara de los Diputados del Congreso de la Unión. Uno de los objetivos de tales encuentros fue la discusión de legislaciones que conceden exención fiscal para el área de la cultura, enfocado en la experiencia de otros países como modelo.¹ Para formar parte de las reuniones, entre los invitados estuvo el ex-ministro de la Cultura de Brasil, Juca Ferreira, quien compartió la experiencia brasileña en esta materia –una clara señal de que el gobierno mexicano se estaba inspirando en algunas políticas del gobierno brasileño.

Frente a este escenario, nos gustaría pensar que esta investigación, para que cobre mayor relevancia en el contexto latinoamericano, puede ser leída en distintas dimensiones: hay diferentes niveles de análisis que le permiten al lector relacionar lo aquí tratado con problemáticas de mayor o menor especificidad. Se trata de una amplia discusión, aunque no agotada, sobre una política cultural específica en Brasil; empero, se puede lanzar una mirada a esta tesis bajo el prisma de las consecuencias y cuestionamientos al respecto de las producciones artístico-culturales organizadas bajo lógicas mercantiles –que, sin lugar a dudas, no es una situación exclusiva de Brasil. O, es más, el trabajo puede auxiliar en la ubicación del tema de las relaciones de los sectores dominantes y el Estado latinoamericano para entender los cambios radicales necesarios en las estructuras y correlaciones de fuerzas en una sociedad. Finalmente, en este trabajo también se encuentra implícita una inquietud bastante personal, sobre

¹ Fuente: “Inauguran encuentro sobre estímulos a la creación artística” (n. d.) Extraída el 16/01/2014 desde <http://www.razon.com.mx/spjp.php?article191821>

qué tipos de compromisos y regulaciones debería asumir el Estado para sí en la formulación y operación de políticas culturales, de forma que ponga la cultura en el centro de la agenda del desarrollo de un país al paso que le permita a los artistas y creadores culturales alcanzar una vida material digna, con una producción creativa autónoma de lineamientos ideológico-políticos, sean estos del Estado o del mercado.

Para el desarrollo de las discusiones aquí planteadas, el trabajo ha asumido la siguiente estructura: en el primer capítulo, partimos de algunos de los conflictos del momento político actual brasileño para comenzar a evidenciar las tensiones entre la cotidianeidad de los trabajadores de la cultura y el andamiaje institucional del Estado brasileño. Exponemos la Ley Rouanet como política cultural de Estado desde hace 25 años, mostrando sus prescripciones y posibilidades de usos, a la vez que buscamos aproximarnos a la operación práctica de este mecanismo desde la perspectiva del trayecto recorrido por la propuesta artístico-cultural que de él participa. Además, ubicamos cuantitativamente los proyectos culturales que concurren en la Rouanet en el escenario del Ministerio de Cultura de Brasil para tratar de dar cuenta de la relevancia de esta política pública en el financiamiento a propuestas artístico-culturales en el Brasil de hoy.

Junto a lo anterior, evidenciamos la aparición de algunas consecuencias negativas de la operación de esta política cultural, lo que nos lleva a preguntar, para averiguar en el capítulo que sigue, qué condicionantes existen hoy para que la Ley Rouanet se mantenga como la política cultural más relevante del Ministerio de Cultura de Brasil.

En el segundo capítulo, nos proponemos discutir la permanencia de la Ley Rouanet como política cultural a partir de una mirada que examina las tramas de relaciones de poder entre el Estado brasileño, el sector privado y los trabajadores de la cultura que proponen proyectos por esta vía. A partir del marco teórico sobre el Estado en un país periférico y dependiente –que retomamos desde los planteamientos de Jaime Osorio y Wilson Cano–, tras el proceso de mundialización de la economía bajo el sustrato ideológico y político del neoliberalismo, buscamos evidenciar el papel preponderante que cumplen hoy las empresas nacionales y multinacionales en el direccionamiento de esta forma de desarrollo del país –y ahí incluida la forma de producir arte y cultura. Ubicamos

históricamente el engarce entre el sector privado y el mundo de las artes en el escenario internacional, además de recorrer brevemente el histórico de políticas culturales estatales en Brasil a partir del inicio del siglo XX.

Con esta primera parte pretendemos poner en evidencia el papel determinante del Estado y de sus instituciones en el arreglo actual que le da al sector privado todo el sustrato legal, financiero e institucional necesario para que actúe con pocos obstáculos en la búsqueda de sus propios intereses. Así, más que un Estado *ausente*, proponemos leerlo como un Estado reconfigurado, de soberanía limitada.

En la segunda parte del capítulo, recorreremos algunas consecuencias graves de la forma de operación de la Ley Rouanet, la cual está guiada por prerrogativas de empresas privadas financiadoras de cultura y, por tanto, se encuentra sujeta a lógicas de mercado. Apoyándonos y dialogando con declaraciones de entrevistas realizadas en el trabajo de campo de esta investigación, mostramos algunos de los obstáculos y condicionamientos con que se encaran los productores culturales para concurrir por financiamiento vía Ley Rouanet. Así, más allá de mostrar estadísticas que evidencien aisladamente las concentraciones y exclusiones, leemos estos y los demás problemas de este mecanismo como consecuencias articuladas de una misma lógica operacional de financiamiento a la cultura, que dispone del dinero público en función de los intereses privados, teniendo como eje fundamental la búsqueda de ganancias económicas, con todo lo que esto conlleva.

Por fin, en el tercer y último capítulo, nos acercamos a las propuestas artístico-culturales como prácticas significantes de la realidad social. Desde los bordes de los campos de la comunicación y del arte, recurrimos críticamente a algunos de los postulados básicos que han guiado históricamente las producciones de conocimiento en estas áreas para llegar a una postura teórico-metodológica que asume como productora de significaciones la obra de arte ampliada. Es decir, su estructura material inserta en un campo de relaciones exteriores a ella. Para tejer esta propuesta, utilizamos algunas proposiciones de Stuart Hall de los Estudios Culturales británicos y la sociología del arte y de la cultura, una corriente que en América Latina fue discutida principalmente por Néstor García Canclini en los años 70. También nos preguntamos por las condicionantes

estructurales y procesuales del ámbito de las producciones simbólicas en Brasil, considerando que nuestro imaginario y visión de mundo están influenciados por las asimetrías en las correlaciones de fuerzas que se dan entre las naciones. Para eso, tocamos brevemente algunas contribuciones de la teoría crítica latinoamericana que abordan cuestiones como la dependencia político-económica, el colonialismo cultural, la colonialidad del poder y el imperialismo cultural estadounidense.

En la última parte del capítulo, como telón de fondo, nos guiamos por preguntas sobre cómo se expresan las estructuras de poder y la naturalización de las formas y de las relaciones sociales hegemónicas en estas creaciones artístico-culturales y qué patrón de poder la Ley Rouanet privilegia hoy, para adentrar algunos elementos de las propuestas que están más condicionados a la racionalidad mercantil que guía la operación de la Ley Rouanet. Para tal acercamiento, nos basamos en las percepciones y experiencias de los entrevistados, así como en otros documentos donde constan más informaciones sobre las propuestas y los proponentes.

Como se hace palpable, esta investigación se realizó en el contexto de una maestría en el área de Comunicación y Política. Pronto se notará que las concepciones de *comunicación* y de *política* utilizadas son ampliadas, no restringiéndose a los enfoques tecnicistas y pragmáticos que a menudo se dan en las discusiones abordadas por ambas líneas de conocimiento. Así, consideramos a los procesos comunicativos, políticos y culturales como interrelacionados; por tanto, la única manera de tratar problemas inscriptos en estos campos es desde la *no atomización* de las ciencias sociales, es decir, desde lo que algunos llamarán la *interdisciplinaridad* y otros las *ciencias sociales*, sin más. Desde luego, en este estudio no intentamos posicionarnos como neutrales ante el problema de investigación, pues de entrada asumimos que buscamos la generación de conocimiento para la transformación de la realidad. Es ahí donde se expresa una *voluntad*, la cual es incompatible con la pretendida objetividad científica, tan común en el mundo académico actual.

Capítulo 1: La cultura y las políticas públicas: la Ley Rouanet como punto de partida para un debate sobre lo político

1.1 La cultura y las crisis emergentes en Brasil

Esta investigación de maestría empezó a tomar su forma escrita en medio a una gran crisis política en Brasil. No es fácil decir cuando ésta ha empezado –las crisis, generalmente, se gestan en el subterráneo y más allá del aparato institucional y van, poco a poco, dejando sumergir algunas de sus facetas a algunos grupos sociales y en los titulares de algunos periódicos.² Para no dejar escapar la oportunidad de problematizar esto que los brasileños están viviendo tan intensamente, en las líneas introductorias asumimos el riesgo de tejer interpretaciones al calor del momento para, quien sabe, sólo algunos meses después de la entrega de este trabajo, tengamos interpretaciones distintas. Sin embargo, la opción de construir este estudio planeando de forma supuestamente neutral por encima de los conflictos de estos momentos, no nos parece coherente con la postura de investigador que asumimos y con el mismo objeto de la investigación.

Si debemos poner un marco a esta crisis –o el momento en que esta figura en *todos* los titulares de *todos* los medios de comunicación–, éste sería el inicio del proceso de juicio político de la presidenta Dilma Rousseff,³ el cual buscó cesarla su mandato como presidenta de la república de Brasil hasta 2018. Según nuestra lectura, se trata de un golpe institucional que cuenta con un sistema judicial –de justicia selectiva– actuando en conjunto con los grandes medios de comunicación –monopolizados por las grandes y tradicionales familias, así como por las iglesias evangélicas– en la construcción de una opinión pública que reproducía el discurso de que, ahora sí, luchábamos en contra de la corrupción que ha asolado Brasil por siglos.

Sin embargo, los que estos medios no mencionan es que se trata de una lucha selectiva y sesgada por un recorte de clase. No obviamos, además, que el golpe fue apoyado por otros sectores poderosos: los representantes de la agroindustria, la FIESP,⁴ sectores

² Empero, sabemos que para los sectores más empobrecidos y marginados de la sociedad, la existencia o no de una crisis política e institucional poco cambia en sus cotidianos, estando en América Latina condenados a reproducir sus existencias bajo varias formas de violencias posibles, incluido el gran empobrecimiento de las dimensiones más creativas, de placer y disfrute de sus vidas.

³ Dilma Vana Rousseff fue presidenta de Brasil por el Partido de los Trabajadores entre 2010 y 2016.

⁴ Federação das Indústrias do Estado de São Paulo;

empresariales nacionales y, ciertamente, multinacionales y gobiernos extranjeros interesados en recursos naturales brasileños.

Es un *Golpe* porque quieren retirar una presidenta democráticamente electa y que hasta la fecha no tiene comprobada participación en ningún crimen y que, en su gobierno, llevó a cabo una “molesta” investigación de esquemas de corrupción que involucran a importantes figuras políticas de varios partidos y grandes empresarios –la Operación *Lava Jato. Institucional* porque, en lugar de un asalto militar armado, se actúa por detrás de un velo de legalidad, supuestamente respetando las etapas del juicio junto a los diputados y senadores y con el aval del poder judicial –pero actuando selectivamente, filtrando informaciones procesuales sigilosas, expidiendo medidas coercitivas ilegales y garantizando la presencia recurrente de algunos de sus miembros en programas de televisión y otros medios.

En lo que nos concierne en específico, a partir del día 12 de mayo de 2016, tras las votaciones sobre el impedimento de Dilma Rousseff en la Cámara de Diputados y de Senadores –que deciden por el alejamiento temporal de Dilma mientras se concluye el juicio–, asume como presidente interino su vice: Michel Temer. Algunas horas después de asumir su nueva función, Michel Temer extingue el Ministerio de Cultura y otros 8 ministerios con la justificación de que hay que recortar gastos del gobierno para enfrentar la crisis económica. Como veremos a lo largo de este trabajo, el presupuesto del Ministerio de Cultura de Brasil era irrisorio si se compara con otros gastos gubernamentales, de manera que interpretamos esta justificación como un acto de demagogia.

Entendemos esta primera medida de Michel Temer como un acto político muy simbólico y que, a pesar de los desastres y grandes retrocesos de su gestión en apenas un mes de mandato, nos brinda la oportunidad de añadir un nudo problemático a esta investigación, el cual enriquece nuestra reflexión sobre los entrecruces entre la cultura y lo político. En nuestro parecer, esta medida intenta desmovilizar a la comunidad artística y de los trabajadores de la cultura de Brasil, debilitando el de por sí ya frágil apoyo institucional a nivel simbólico y organizativo para la acción artístico-cultural en el Brasil contemporáneo; un intento de echar para atrás los avances de las gestiones de Gilberto

Gil y Juca Ferreira frente al Ministerio de Cultura a partir del primer mandato de Lula.⁵ Pero, más que nada, leemos su acto como un temor y una tentativa de bloquear las potencialidades del campo de la cultura: su fuerza, su criticidad, su libertad de pensamiento y el riesgo que este universo fructífero nos brinda de imaginar otros mundos posibles.

Lo que probablemente no esperaba el presidente interino es que esta medida autoritaria despertaría en los trabajadores de la cultura en Brasil ganas para luchar aún con más valentía en contra del golpe en curso. Fueron y todavía son ellos el sector que más ruido ha producido y que con más persistencia sigue luchando –junto con los estudiantes de escuelas públicas secundarias, que también están ocupando sus institutos dejando el claro mensaje de que no es este el sistema educativo que desean. Desde la desaparición del ministerio, los artistas, productores y gestores culturales han ocupado predios del Ministerio de Cultura en todos los 26 estados y en el Distrito Federal, generando talleres, momentos muy provechosos de discusión, programación cultural abierta, colaborativa, horizontal y viva, muy viva.⁶

Con ello no deseamos restar la responsabilidad de los sucesivos gobiernos del Partido de los Trabajadores en la actual crisis económica y política que vivimos. Tampoco consideramos acertada la política cultural que organiza hoy la producción artístico-cultural en Brasil vía apoyo estatal –como buscaremos elucidar y problematizar en este trabajo. Sin embargo, en los mandatos de Gilberto Gil y Juca Ferreira frente al Ministerio de Cultura, este espacio fue resucitado y ha servido como arena de lucha por la inclusión de la cultura como un derecho humano básico; ha recuperado la potencialidad reflexiva y transformadora que reside en la diversidad y pujanza de nuestra cultura propia; se ha vuelto un espacio de diálogo que hoy, muy probablemente, no expresa lo que cada uno de nosotros consideramos como ideal, pero algunos de sus ámbitos han sido construidos

⁵ Lula fue presidente de Brasil por el Partido de los Trabajadores (PT) entre 2003 y 2010. Gilberto Gil fue Ministro de Cultura entre 2003 y 2008; Juca Ferreira lo procedió en dos periodos: entre 2008 y 2010 y entre 2015 y 2016.

⁶ El 21 de mayo de 2016, Michel Temer retrocedió en su decisión y anunció la recreación del Ministerio de Cultura. Algunos representantes del movimiento cultural en contra del golpe se satisficieron con la noticia; sin embargo, una gran mayoría sigue en resistencia ocupando los predios y posicionándose en contra de un Ministerio de Cultura de un gobierno que consideran ilegítimo.

colectivamente y, hasta entonces, seguía abierto al diálogo, a la disputa, a la creación y a lo nuevo –aunque a pasos lentos.

La problematización y análisis crítico que buscamos plasmar en estas páginas se inscribe en el dominio de la cultura y de lo político. Cultura, este concepto complejo y polisémico que arrastra toda una genealogía de pensamiento académico que pasa principalmente por la filosofía, lingüística, sociología y antropología para llegar hoy, como escribe Stuart Hall (2014b: 53), “a su actual estado de (in)determinación”. No nos proponemos reconstruir el debate en detalles y tampoco queremos ofrecer una definición lógica y precisa del concepto de cultura. Nos limitamos en esta introducción a afirmar que tomamos su definición desde la antropología y la sociología: como una dimensión de la vida humana –indispensable para la afirmación de esta como tal (Echeverría, 2010: 17-25) –que interrelaciona las prácticas y discursos sociales con procesos simbólicos; un vívido sistema de valores que rige las acciones humanas, elabora la significación de las estructuras sociales, formado de saberes, hábitos, reglas, conocimiento, prejuicios. Una dimensión de las actividades humanas que, a pesar de pertenecer al ámbito de lo simbólico, está también vinculado a las condiciones materiales de existencia de un grupo de individuos en un momento histórico. De esta forma, como cualquier actividad o proceso humano, está ubicado social y políticamente, quitándole la prerrogativa de autonomía y neutralidad que todavía persiste en algunas concepciones del término.

Visto de esta manera, consideramos el terreno de la cultura como un ámbito de creación de nuevos espacios, tiempos, formas y sentidos sociales. Desde los debates que se han dado principalmente en la tradición marxista, que recuperamos en este trabajo a partir de los Estudios Culturales británicos,⁷ el tema de la cultura emerge en las producciones teóricas sobre la hegemonía, ideología, identidad y, cómo no, relaciones de poder. Y justo en este espacio reside el engarce de la cultura con lo político, un vínculo

⁷ Según uno de los referentes de los Estudios Culturales británicos, el jamaicano radicado en Inglaterra Stuart Hall (2014b: 38), los Estudios Culturales surgen en los años 50 con la tentativa de describir y entender la naturaleza del cambio social y cultural en la Gran Bretaña de la postguerra. Subscritos al proyecto de la Nueva Izquierda, las obras de referencia del debate fundante son *La cultura obrera en la sociedad de masas* (Richard Hoggart), *Cultura y Sociedad* (Raymond Williams) y *La formación de la clase obrera en Inglaterra* (E. P. Thompson). Guiado por una concepción materialista de cultura, sin caer en un reduccionismo económico, dialogan frecuentemente con las problemáticas marxistas vía Antonio Gramsci, Escuela de Frankfurt y el mismo Karl Marx; además de Michel Foucault.

indisoluble entre estas dos dimensiones que en el desarrollo de esta investigación queremos evidenciar.

Echeverría (1998: 77) nos recuerda que el discurso de la modernidad dominante supone que “la puesta en práctica de lo político pertenece en calidad de monopolio al ejercicio de “la política””. Es decir, se supondría que está restringido al ámbito institucional de los sistemas políticos. Jalando los planteamientos de Stuart Hall, principalmente, asumimos lo político como constitutivo de la cultura. Y, pese a que nuestro trabajo arranque desde la exposición de una *política cultural* específica del gobierno brasileño, por lo tanto definida institucionalmente, buscamos a lo largo de este trabajo rebasar las fronteras entre la política y lo político en la problematización de la operación de ésta, excavando los continuos, las rupturas y las creaciones de lo nuevo que se dan a nivel cotidiano en la práctica de los trabajadores de la cultura; pero también buscando, en un segundo nivel de abstracción, las relaciones de esta política con estructuras y procesos sociales más amplios, tal como la constitución actual del Estado-Nación brasileño.

Según Coelho (1997: 292),⁸ las políticas culturales suelen ser entendidas como “un programa de intervenciones, realizadas por el Estado, instituciones civiles, entidades privadas o grupos comunitarios con el objetivo de satisfacer las necesidades culturales de la población y promover así el desarrollo de sus representaciones simbólicas”. Extendiendo un poco esta definición, desde nuestra perspectiva, las políticas culturales estatales –ya que el Estado hasta hoy ha sido el instrumento privilegiado de las políticas culturales (Coelho, 1997: 294)– deberían ser planeadas dialógicamente y llevadas a cabo para fortalecer las condiciones materiales y organizativas de los más diversos grupos nacionales, de modo que puedan reproducir sus vidas desde la dimensión cultural de forma plena, tomando parte de la vida cultural de su comunidad y de su país, expresándose y produciendo en el ámbito de lo simbólico de forma libre, viviendo su derecho a la memoria, teniendo derecho a una formación artística y cultural, así como el acceso a manifestaciones de otras culturas. Creemos con ello que las políticas culturales deben ser guiadas tomando la cultura como *proceso creativo* y enfocándose en *acciones*

⁸ Traducción nuestra del portugués al español.

culturales de formación y continuidad; no dejándose guiar por una dimensión productivista que priorice la *realización de eventos y productos acabados*.

El ámbito de las políticas culturales ha sido relativamente poco trabajado en la academia. En la ciencia política crítica poco se ha hablado de este ámbito de la organización de la vida en sociedad. Del otro lado, desde los campos de la antropología, arte y estética también son pocos los cruces que se producen entre la cultura y su determinación desde instancias institucionales. En general, los objetos de las políticas culturales son las creaciones artístico y/o culturales: estas entendidas como una *forma* específica de un proceso social más general; una manifestación de la cultura que involucra a un creador, una obra y un receptor –tomando en cuenta todos los desplazamientos y relaciones no lineales de estos tres momentos, ampliamente discutidos principalmente por teóricos de la comunicación⁹. Sin embargo, este nos parece un terreno fértil de reflexión, considerando la tensión insoluble de reconocer a un sistema institucional que se edifica a partir de intereses económicos y políticos del propio circuito artístico y de la sociedad en su conjunto y que origina “una serie de políticas públicas y, por lo tanto, a formas de legitimación de instancias y de actores sociales, públicos o privados, involucrados en el desarrollo de los circuitos que lo conforman” (Ejea M., T., en Bolán, 2015: 77). Es decir, con las políticas culturales estatales, inevitablemente se realiza un recorte de qué es o no es arte y cultura, qué grupos son legitimados para producirlas, en qué espacios se les pone a circular etc.

Con todo ello, nos asomamos aquí a una política cultural específica del Estado brasileño, tratando de desvelar su funcionamiento en la práctica y, a partir de críticas específicas a su operación y sus consecuencias, preparamos el terreno para algunas preguntas en niveles distintos de abstracción, pero dentro del orden de lo político, que interrelacionan las prácticas artístico-culturales que de ahí emergen, la conformación actual del Estado-nación brasileño y la consideración e implicaciones de estas prácticas como constructoras de sentido de esta y de otras realidades posibles.

⁹ Ver Umberto Eco, *Obra Abierta e Interpretación y Sobreinterpretación*; y Roland Barthes, *Mitologías*.

1.2 Rutas de la investigación

En este capítulo presentamos la Ley Rouanet como mecanismo de incentivo y financiamiento a las creaciones artístico-culturales del Ministerio de Cultura de Brasil y describimos las dinámicas engendradas por su operación. En primer lugar, hacemos uso de datos oficiales (fuentes primarias) del gobierno, encontrados principalmente en el *Portal da Transparência*¹⁰ y en el *Sistema de Apoio a Leis de Incentivo à Cultura* (SalicNet),¹¹ además de informaciones directas del mismo Ministerio de Cultura de Brasil (Minc),¹² conseguidas por medio de entrevista y correo electrónico. En segundo lugar, hacemos uso de descripciones, impresiones, reflexiones que emergieron de una serie de entrevistas realizadas a productores y creadores en audiovisual y artes escénicas en Brasil. Estas entrevistas fueron usadas de dos maneras en este trabajo: como informativas, elucidando el funcionamiento del mecanismo en la práctica; y como argumentos para problematizaciones que realizamos a lo largo del trabajo, es decir, entrevistas como fuentes de análisis. Sus fragmentos aparecen como apoyo a la exposición y problematización en los tres capítulos de este trabajo. Cabe resaltar que los valores monetarios presentes a lo largo de los tres capítulos están en Reales (R\$ - moneda oficial de Brasil) y que su cotización en relación con el dólar estadounidense (U\$) ha oscilado entre R\$ 3.13 y R\$ 3.31 para cada U\$ 1 en los últimos meses.¹³

Los motivos que nos llevaron a escoger las áreas de artes escénicas y audiovisuales para esta investigación tienen que ver, en parte, con el tipo de fenómeno que queremos observar y el acercamiento teórico a la cuestión; pero también a la limitación de tiempo y recursos, inherentes a una investigación de maestría en los moldes actuales. Así, esta restricción por un lado nos sirve para acercarnos un poco más a las dinámicas particulares de funcionamiento de estas dos áreas culturales. Sin embargo, estamos seguros que gran parte de los análisis aquí contenidos pueden extenderse o al

¹⁰ Portal da Transparência: <http://www.transparencia.gov.br>

¹¹ SalicNet: <http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php>

¹² A partir de este momento, nos referiremos al Ministerio de Cultura de Brasil por la abreviación más usada: MinC.

¹³ Fuente: <http://economia.uol.com.br/cotacoes/>

menos servir como punto de arranque para el entendimiento del funcionamiento de otras áreas culturales bajo un régimen de financiamiento por renuncia fiscal en Brasil.

Retomando el objeto de esta investigación, nos interesa indagar si los mecanismos engendrados por esta ley de incentivo a la cultura, que implica una dinámica de financiamiento que involucra principalmente el Estado, los creadores y el sector privado, incurren en las creaciones artístico-culturales. Así, el centro de este cuestionamiento son las incidencias en la forma y el contenido de las producciones, la poética,¹⁴ las temáticas, los lenguajes artísticos, la manera de construir y presentar la propuesta. Este cuestionamiento se da bajo el eje teórico de los Estudios Culturales, produciendo el engarce entre la cultura y lo político; y también tejiendo consideraciones sobre el *colonialismo cultural*, entendido como una estructura de múltiples determinaciones, que por medio de diversos mecanismos y procesos que se dan en distintos ámbitos de la vida, refuerzan y reproducen las estructuras de poder y el ordenamiento mundial vigente, de origen colonial,¹⁵ –en beneficio de los centros mundiales de poder y de las clases dominantes dependientes–, y que se presentan en el terreno político, social y cultural. En cuanto a este último, estos procesos inciden en nuestro universo cultural mostrándonos como natural la forma que el mundo, el ser humano y sus relaciones sociales asumen hoy, a través de una disputa o, muchas veces, una imposición en el campo simbólico (en cuanto a valores, a maneras de ver el mundo, a los sentidos, a los patrones estéticos, a las relaciones sociales, a las formas de consumo y de producción).¹⁶

En vista de eso, consideramos que las artes escénicas, especialmente el teatro, y el audiovisual, principalmente el segmento de producción audiovisual, poseen una

¹⁴ Poética entendida como *la intención del autor*;

¹⁵ Desde esta perspectiva, se considera que esta estructura de poder y ordenamiento mundial tiene origen colonial básicamente porque la incorporación de América Latina al sistema capitalista mundial se da a través de la conquista europea, momento a partir del cual las colonias del subcontinente pasan a operar como periferias del capitalismo europeo en gestación. Evidentemente la posición y forma de participación de América Latina en el mundo se fue transformando a lo largo de los siglos siguientes, pero este acontecimiento fue determinante para la conformación del sistema capitalista mundial en la manera en que está hoy y los países llamados centrales (la mayoría de ellos colonizadores) aun poseen inmensa influencia económica, política y cultural en el resto del mundo y dictan, en gran medida, el ordenamiento mundial vigente.

¹⁶ Un acercamiento más detenido a estas cuestiones se dará en el tercer capítulo.

estructura narrativa y una forma de construir y presentar la propuesta que favorecen el tipo de análisis que nos proponemos, ya que conjugan imágenes y textos en una forma de narración que es más fácilmente aprehendido por la mayoría de la población. Por supuesto no descartamos que la producción literaria –contemplada por el área de “humanidades”–, las artes visuales, los patrimonios históricos y arquitectónicos y la música también cuentan historias, tejen relaciones y están atravesados por relaciones de poder y por despliegues del colonialismo cultural. Entretanto, nos interesa analizar los segmentos que conjugan texto verbal e imágenes, por lo general.

Aun con relación a las fuentes de información consultadas, SalicNet es básicamente una base de datos en línea donde se publican informaciones sobre los proyectos que buscan o buscaron financiamiento vía Ley Rouanet; también constan informaciones sobre los candidatos al apoyo financiero (llamado de *proponentes*¹⁷), los financiadores (llamados de *incentivadores*), las cantidades y el carácter de los proyectos y de los apoyos, entre otros. Hay datos disponibles desde el año de 1993 hasta el presente, aunque incompletos para algunos periodos. La búsqueda puede estar centrada en básicamente 3 “momentos” o actores del proceso: el financiador, el proponente y el proyecto cultural. Es una base de datos compleja con varias posibilidades de búsqueda, a depender de la información que se necesita, pero que contiene algunos errores o imprecisiones –que, sin embargo, no comprometen de forma decisiva las reflexiones que traemos aquí.

Los datos tratados en este trabajo están enfocados principalmente en el periodo de 2003 a 2013. La elección de este recorte temporal se da en el marco de los gobiernos de Lula y Dilma Rousseff, quienes han tenido gran repercusión y han ganado legitimidad internacional a partir de las promesas de cambio y de las presuntas políticas progresistas en las más diversas áreas gubernamentales, lo que ha inspirado a otros países latinoamericanos a replicar las políticas sociales y culturales brasileñas. En este contexto, por lo tanto, nos parece importante tratar de “desmitificar” la imagen que se ha

¹⁷ A partir de ahora, nos vamos a referir a los candidatos al apoyo financiero como *proponentes*, que es la traducción más cercana a como se dice más comúnmente en portugués de Brasil.

creado en muchos países acerca del camino de desarrollo que se ha llevado a cabo en Brasil en los últimos años.

A pesar de la implementación necesaria de los llamados programas sociales (*Bolsa Familia* y *Fome Zero*, principalmente), del cambio importante en la política externa –mucho más próxima a los países latinoamericanos–, de las medidas educacionales como las cuotas raciales para universidades públicas e incremento del número de las mismas, entre otros, los gobiernos del Partido de los Trabajadores (PT) rompieron muy poco con la lógica económica y de acción política de los gobiernos anteriores, a pesar del discurso y del imaginario de transformación que los acompañó y todavía los acompaña. Y, a pesar del ciclo del PT seguir hasta el presente –interrumpido apenas por el golpe en curso–, sesgamos el encuadre en 2013, que es el año inmediatamente anterior al inicio de esta pesquisa.

Como esta investigación está orientada principalmente hacia el poder de decisión de las empresas en relación a qué tipos de propuestas deben o no ser financiadas –y por tanto ejecutadas–, el centro del análisis está en la relación proponente –empresa. No dejamos de considerar el Estado-Nación como legitimador de esta criba empresarial de la producción cultural, sin embargo esta investigación no se enfoca en averiguar qué tipos de propuestas son o no son aprobadas por el MinC; si no qué tipos de propuestas, después de estar aprobadas por el Ministerio, son o dejan de ser ejecutadas por desinterés y falta de financiamiento de las empresas. De esta forma, centramos las primeras búsquedas cuantitativas y cualitativas en el vínculo proponente - empresa financiadora.

La elección de los 11 entrevistados se dio a partir de tres líneas: a) los que deseábamos entrevistar debido a su conocimiento del funcionamiento del mecanismo o por el posicionamiento político con relación a la Ley Rouanet; b) los que aparecieron a partir de un tratamiento de los datos estadísticos disponibles en el SalicNet; c) los que aparecieron en medio del proceso de entrevistas: nuevos contactos, recomendaciones de otros entrevistados, encuentros fortuitos.

En el primer grupo (a) se ubican:

1. Alexandra Luciana Costa, actuante en Brasilia - DF, es la Directora de Incentivo a la Cultura, vinculada a la Secretaría de Fomento e Incentivo a la Cultura (SEFIC) del MinC, donde trabaja desde 2008. Fue nuestra única informante desde la instancia gubernamental y la incluimos para obtener informaciones más detalladas del funcionamiento de la Ley Rouanet y la posición oficial que mantiene el MinC con relación a algunas problemáticas aquí levantadas;
2. Kiwi Companhia de Teatro, actuante en São Paulo, se dedican al llamado teatro de grupo desde 1996; con una quincena de obras montadas y otras decenas de lecturas dramáticas. Organizan talleres, cursos y debates sobre escenificación y dramaturgia contemporánea. Muchas veces sus obras son encuadradas como “teatro documental”. Uno de los objetivos del grupo responde a la necesidad de, simultáneamente, hacer y pensar el teatro, contribuyendo para la construcción de pensamiento crítico con relación a la sociedad brasileña. Fueron nuestros informantes debido a la posición crítica que mantienen en relación con las leyes de cultura basadas en la renuncia fiscal: están en contra, no las utilizan y producen textos y debates al respecto.

En el segundo grupo (b), se ubican:

3. Ney Piacentini, actuante en São Paulo, es una figura del teatro ampliamente conocida en Brasil. Es actor e investigador de la Companhia do Latão desde 1997 y fue presidente de la Cooperativa Paulista de Teatro entre 2005 y 2013. Actualmente es también alumno del doctorado en la ECA – Universidade de São Paulo (USP). La Cooperativa Paulista de Teatro (CPT) existe desde 1979, aunque se solidifica en 1993. Se trata de una cooperativa para la organización de artistas y técnicos en artes escénicas. Hoy posee 3,800 asociados y en el SalicNet figura como el proponente de centenas de proyectos para varios de sus asociados. En esta investigación, la CPT es considerada como un *gran proponente* que consigue financiar sus proyectos vía Ley Rouaner de forma

- recurrente,¹⁸ pero con esta peculiaridad: es sobre todo una sumatoria de centenas de proyectos pequeños, que fueron viabilizados por la estructura de gestión y de apoyo que hay por medio de la cooperativa. Entrevistamos a Ney Piacentini principalmente debido a su experiencia frente a la presidencia de la CPT.
4. Instituto Alfa de Cultura, actuante en São Paulo, lleva en su nombre la marca de la corporación Alfa, que actúa en los segmentos financiero, de agroindustria, de alimentos, de hotelería, de materiales de construcción y comunicación. Por medio de este instituto de cultura operan un teatro y realizan proyectos de danza y teatro por medio de la Ley Rouanet. En esta investigación, están considerados como *gran proponente* y en el periodo analizado han captado un total de R\$ 31.4 millones para proyectos culturales. La informante del Instituto Alfa de Cultura fue Crisangela Ayazian, responsable por la obtención de los patrocinios¹⁹.
 5. Centro de Cultura, Informação e Meio Ambiente (CIMA), actuantes en Rio de Janeiro, es una organización sin fines de lucro que realiza acciones en cultura, educación y medio ambiente. Su principal proyecto es el Festival do Rio, dedicado al cine mundial, que existe desde 1999 con un gran presupuesto y entre sus mayores financiadores están las estatales Petrobrás y BNDES. En esta investigación, están considerados como *gran proponente* y en el periodo analizado han captado más de R\$31 millones, sumando todos sus proyectos –sin embargo, el buque insignia es el Festival do Rio. El informante del CIMA fue Helio Rodrigues, gerente administrativo-financiero, que trabaja en la organización desde 2006.
 6. Florianópolis Audiovisual Mercosul (FAM), festival de cine en Florianópolis-Santa Catarina, del cual el proponente es la Associação Cultural Panvision.

¹⁸ Aquí, el *tamaño* del proponente debe de ser entendido por la cantidad de recursos efectivamente recibidos y empleados por ellos en proyectos culturales a cada año. Así, normalmente, los grandes proponente son, en efecto, grandes proyectos.

¹⁹ La entrevistada nos recibió bastante bien y sabía que se trataba de una entrevista para un trabajo académico. Sin embargo, prefirió que la conversación no fuera grabada. Así, las declaraciones vinculadas al Instituto Alfa de Cultura a lo largo de todo este trabajo fueron recuperadas de notas personales.

Existe desde 1996 y está dedicado al cine latinoamericano y brasileño, principalmente. En esta investigación están considerados como *pequeños proponentes* y en el periodo analizado este proponente ha captado poco más de R\$3 millones –principalmente para el FAM. El interés del contacto fue el carácter continuo de su captación, pero sin figurar entre los grandes proponentes. Además, están ubicados afuera del eje Rio de Janeiro – São Paulo, en la región sur del país. Nuestra informante fue Marilha Naccari, profesora de cine en la UNISUL de Florianópolis –Santa Catarina y productora, junto con otros miembros de su familia, del FAM.

7. Cine Ceará, festival de cine de Fortaleza – Ceará, del cual el proponente es la Associação Cultural Cine Ceará. Existe desde 1990 y está dedicado principalmente al cine iberoamericano, además de promover debates sobre la producción cinematográfica. En esta investigación están considerados como *medianos proponentes* y en el periodo analizado han captado poco más de R\$3 millones vía renuncia fiscal. Actualmente su financiador principal es la estatal BNDES, sin embargo no tiene que concurrir en sus convocatorias – ya son un “proyecto invitado”. Igualmente que con el FAM, el interés de la entrevista fue el carácter continuo de su captación, a pesar de ser considerados como medianos, y por estar ubicado afuera del eje Rio de Janeiro – São Paulo, en la región noreste del país. Nuestro informante fue Wolney de Oliveira, que produce el festival desde su tercera edición (1993).
8. Grupo Anônimo de Teatro, actuante en Rio de Janeiro desde 1986. El grupo, con apenas 6 integrantes, surge con la tradición de teatro de calle y se auto-clasifica como de gestión y administración colectiva. Es más conocido por sus trabajos en la rama de payasos, mezclando a veces técnicas de comicidad con acrobacias. En esta investigación está considerado como *pequeño proponente* pero que en cambio ha logrado captar recursos en la mayoría de los proyectos. Nuestra informante fue Flavia Berton, responsable por proyectos en el grupo.

En el tercer grupo (c), se ubican:

9. Pedro Vilela, quien es trabajador del teatro en Recife, Pernambuco –estado del noreste de Brasil. Hizo parte del grupo teatral Magiluth y hoy es el idealizador y productor de “TREMA!”, una plataforma que congrega colectivos de teatro de grupo, organiza la publicación de una revista y produce el festival TREMA! de teatros de grupo, principalmente –festival involucrado con la pesquisa y experimentación escénica de lenguaje. Nuestro encuentro con él en São Paulo se dio de manera no planeada y el interés con esta entrevista fue un primer acercamiento a la realidad del hacer teatral del estado de Pernambuco y de la región noreste de Brasil en general.
10. Mostra do Filme Livre, centrado en Rio de Janeiro, festival de cine para la exhibición de corto, medio y largo metrajes brasileños realizados de forma independiente. El festival es patrocinado por el Banco do Brasil hace 15 años por medio de la Ley Rouanet y se da en las instalaciones del Centro Cultural Banco do Brasil en cuatro capitales -São Paulo, Rio de Janeiro, Brasilia y Belo Horizonte. En esta investigación este proponente es considerado como *pequeño* (el presupuesto del festival gira entre R\$200 y R\$400 mil), pero que sistemáticamente consigue apoyo vía Ley Rouanet. La entrevista fue realizada con Guilherme Whitaker, productor del festival, y el encuentro se dio de forma fortuita –no conocíamos previamente el festival, pero estando en Rio de Janeiro fuimos a ver una película y decidimos entrevistarlo.
11. Janeiro de Grandes Espetáculos, festival de teatro ubicado en la ciudad de Recife, Pernambuco –estado de la región noreste de Brasil. El festival está en su 22^a edición, pero usan la Ley Rouanet hace aproximadamente 10 años. Es el mayor y más antiguo de Recife y se realiza anualmente con un presupuesto de entre R\$1-2 millones (considerados así, aquí, como *medianos proponentes*). Sin embargo, el porcentaje del presupuesto que logran captar vía Ley Rouanet es mucho menor que lo total. El proponente es la Associação de Produtores de Artes Cênicas de Recife – que también es el proponente para muchos otros proyectos de otras agrupaciones de la ciudad. El contacto se dio, por sugerencia de Pedro Vilela, con Carla Valença: productora cultural desde hace 28 años, que junto con otros 2 productores, organiza el Janeiro de

Grandes Espectáculos. El interés en esta entrevista fue el contacto con una agrupación que logra captar, aun sin ser un gran proponente, y que está ubicado fuera del eje Rio de Janeiro – São Paulo.

Sobre el segundo criterio de selección citado (b), comentamos brevemente el tratamiento de datos realizado: a partir de la relación disponible en el SalicNet de los 100 mayores proponentes de proyectos a cada uno de los años entre 2003 y 2013, llegamos a una lista de los 59 proponentes que aparecen por lo menos 6 veces entre los mayores en el periodo de 11 años. Con estos datos en manos, verificamos qué tipos de proyectos estos proponente han históricamente presentado a la Ley Rouanet (o sea, en qué área cultural están enfocados) para poder saber qué grandes proponentes de artes escénicas y audiovisual hay actualmente. Este segundo filtro resultó en 20 grandes proponentes (grupos, empresas, asociaciones sin fines de lucro, cooperativas) que actúan mayoritariamente en artes escénicas y 11 mayoritariamente en el audiovisual.

En paralelo, por medio de un tratamiento de datos estadísticos, verificamos qué proponentes considerados pequeños han tenido éxito recurrente en la captación de recursos y, al contrario, los pequeños que han tenido sus proyectos aprobados diversas veces pero que han logrado financiarlo muy pocas veces o nunca.²⁰ Con este último grupo, no pudimos realizar ninguna entrevista; sin embargo, ubicarlos y analizarlos, aunque basándonos sólo en datos duros, nos sirvió de complemento para las problematizaciones que haremos más adelante.

Así, de todo este grupo inicial de posibles entrevistados, pudimos trabajar efectivamente con 11 actores sociales, ya que este universo amplio se fue ajustando a los nuevos hallazgos investigativos, a las ciudades de actuación de estos actores y al

²⁰ Platicando con trabajadores de las artes escénicas, llegamos a un valor no propiamente arbitrario, pero posiblemente cuestionable, de que un proyecto de producción y presentación de obra de teatro o danza puede ser considerado pequeño si cuenta con menos de R\$200 mil de recursos y decidimos usarlo como criterio numérico en el tratamiento de los datos.

Para el área de audiovisual, el recorte se pudo dar de manera comparativa de forma más “intuitiva” y los proponentes quedaron clasificados según los siguientes rangos, aproximadamente:

Grandes proponentes: aquellos cuyos proyectos captan más de R\$ 1 millón al año;

Medianos proponentes: aquellos cuyos proyectos captan entre R\$ 500 mil y 1 millón al año;

Pequeños proponentes: aquellos cuyos proyectos captan menos de R\$ 500 mil al año.

tiempo limitado de trabajo de campo en Brasil disponible para esta actividad.²¹ Más adelante trataremos con más detalles el tema de la concentración geográfica que se da con el uso de la Ley Rouanet; sin embargo, por ahora nos limitamos a evidenciar que hay una gran concentración de producción cultural en el eje geográfico Rio de Janeiro – São Paulo, así que la mayoría de los entrevistados participaban de este universo, aunque tuvimos la preocupación de escuchar a algunos que participan de una realidad muy ajena a la de este centro económico y poblacional de Brasil.

Es importante entender también que las entrevistas se dieron en los meses de marzo y abril de 2016: antes de la destitución de Dilma Rousseff como presidenta de Brasil. Así, nadie se esperaba que el MinC desapareciera y resurgiría pocas semanas después bajo la gestión de un equipo completamente distinto al anterior, de forma que el tono de “futuro probable” de algunas declaraciones utilizadas aquí –notablemente la de Alexandra Costa, funcionaria del MinC– hoy puede ser interpretado como “futuro muy incierto”.

Para las entrevistas, nos basamos en temas centrales, o categorías, para elaborar una guía, que se buscó seguir en todas las ocasiones, con pequeñas modificaciones a depender principalmente del tamaño del proponente. Notablemente, la única entrevista realizada con un actor social que no era productor cultural, la directora de incentivo a la cultura del MinC, contó con preguntas y temas no tratados en ninguna de las otras; aunque muchos de los temas hayan coincidido. Según Galeano (2004: 48), “Las categorías se entienden como ordenadores epistemológicos, campos de agrupación temática, supuestos implícitos en el problema y recursos analíticos. Como unidades significativas dan sentido a los datos y permiten reducirlos, compararlos y relacionarlos”. Así, como recursos analíticos que permitieron una comparación entre los actores, utilizamos principalmente las siguientes categorías en las entrevistas:

- i) Percepción sobre los mecanismos de financiamiento a la cultura basados en renuncia fiscal;

²¹ Realizamos el trabajo de campo para la realización de entrevistas en Brasil del 1 de marzo al 30 de abril de 2016. Para tal, contamos con el apoyo de la beca CLACSO-CONACYT.

- ii) Otros mecanismos de financiamiento a la cultura;
- iii) Patrón de financiamiento de las empresas estatales;
- iv) Patrón de financiamiento de las empresas privadas;
- v) Percepción de sí mismos como artista / grupo / empresa del área cultural y cómo se muestran a los financiadores;
- vi) Percepción sobre otros grupos;
- vii) Ponderación del contenido para el financiamiento;
- viii) Tipos de carencias de los proponentes rechazados por los financiadores;
- ix) Competencia entre grandes y pequeños proponentes;
- x) Habilidades requeridas para obtener éxito en este mecanismo de financiamiento.

Con esta conjugación de datos cuantitativos y cualitativos, no pretendemos hacer un estudio de caso colectivo, con una descripción minuciosa de la realidad de actuación de estos entrevistados en relación con esta política cultural. Al contrario, priorizamos los disparadores, los nudos problemáticos, los cuestionamientos, las dudas, las impresiones que surgieron en las entrevistas, como forma de enriquecer el análisis crítico hacia la construcción de nuestro objeto de investigación. Tomamos en cuenta las contingencias de esta realidad en el trabajo de campo, o sea, qué es lo que acontece en la práctica cotidiana que escapa a un simple análisis cuantitativo. Sin embargo, no consideramos lo contingente como ahistórico o como ajeno a la realidad social o cultural de Brasil. Las contingencias deben de ser entendidas en sus contextos históricos, políticos, sociales y culturales y es poniéndolas en relación con otros procesos sociales que buscamos hacer la discusión en este capítulo.

Varias de nuestras dudas iniciales con relación a esta realidad también fueron manejadas y compartidas con los entrevistados en forma de preguntas, para que así surgieran más elementos de reflexión acerca de estos problemas –y no es demás decir que estas dudas no fueron completamente agotadas. Con todo esto, no buscamos rematar “el problema de la Ley Rouanet”, tampoco enfocarnos en fenómenos aislados

de este inmenso universo que es un mecanismo de incentivo a la cultura que posibilita la finalización de más de 1.300 proyectos culturales al año; más bien buscamos inaugurar una –si no nueva al menos poco gastada– vereda de acercamiento a este problema mirando hacia las consecuencias en el proceso creativo y en las creaciones artístico-culturales que participan de este mecanismo.

1.3 La Ley Rouanet: sus normas y usos institucionalizados

La primera versión de la Ley Rouanet (ley n° 8.313/91), conocida entonces por Ley Sarney, ha sido creada en el año de 1986. En Brasil, coincidiendo con el fin de la dictadura militar, este es el momento en que se crean leyes de incentivo a la cultura basadas en la renuncia fiscal.

Con la promulgación de la Ley Rouanet, en el año de 1991, se instituye el PRONAC (Programa Nacional de Apoyo a la Cultura), que está formado por 3 mecanismos:

- a) Fondo Nacional de la Cultura;
- b) Ficart (Fondo de Inversión Cultural y Artística);
- c) Mecenazgo Privado.

El Fondo Nacional de la Cultura (FNC) es un presupuesto compuesto por diferentes fuentes de ingresos: donaciones, recaudaciones, un porcentaje de la lotería federal, subvenciones, auxilios de entidades de cualquier naturaleza, entre otros. El fondo no cuenta con una fuente de recursos continua y robusta, de forma que se queda a la merced del voluntarismo de los diversos órganos, lo que le vuelve una fuente de recursos de alta volubilidad. En su creación, el objetivo de este fondo era suplir las propuestas culturales sin fines de lucro y con menores posibilidades de realización con recursos propios o a partir de la captación de recursos del mercado. Además, financiar a las propuestas “que se comprometieran con la descentralización regional, sectorial y estética, abarcando las más variadas expresiones culturales brasileñas, potencializando

toda la red productiva y promoviendo la libertad de creación”.²² En la práctica, no atiende a su propuesta: la mayoría de sus apoyos van a prefecturas municipales o entidades vinculadas al MinC (fundaciones, autarquías etc.), a entidades de las regiones Sur y Sureste además de que los proyectos presentados advienen, principalmente, de manifestaciones artísticas de mediano y gran porte.²³

El Ficart es un fondo de inversiones que funcionaría en la manera de las bolsas de valores, y estaría destinado a grandes eventos culturales de retorno económico seguro. Esta modalidad nunca ha arrancado.

Por fin, el mecenazgo privado, que es el instrumento en el cual centramos la búsqueda de datos y los análisis, se trata de un mecanismo por el cual una gran empresa anticipa recursos, invirtiéndolos en un proyecto cultural y después recibe a cambio la exención de impuestos por parte del gobierno. Para que un proyecto sea financiado, éste debe ser aprobado por el MinC y después ofrecido por el proponente a una empresa o persona física, que decide financiarlo o no.

1.3.1 La ordenación legal de la Rouanet: objetivos, áreas contempladas y otras caracterizaciones

Anualmente, es sabido que el Gobierno Federal elabora un presupuesto –de carácter financiero y de importancia política–, previendo ingresos y organizando dispendios, basado en un plan de inversión estatal en los diversos sectores productivos, sociales y administrativos. Gran parte de estos recursos provienen de impuestos recaudados, directa o indirectamente, de personas morales o físicas.

²² Datos del Ministerio de Cultura <http://www.cultura.gov.br/>.

²³ Constataciones de Brasil, Fabíola B. C. A. (2010: 114-115), basadas también en parte de las conclusiones de Olivieri, Cristiane G. (2004).

Sobre el sistema tributario brasileño y las exoneraciones que le permean, el órgano que cuida de la administración tributaria en Brasil, afirma:

El conjunto de normas que definen y delimitan el proceso de recaudación compone el sistema tributario legal. En general, los sistemas tributarios no poseen otro objetivo, además el de generar recursos para la administración. Sin embargo, el sistema tributario está permeado por exoneraciones. Son consideradas exoneraciones tributarias todas y cualesquiera situaciones que promuevan: presunciones crediticias, exenciones, amnistías, reducciones de alícuotas, deducciones, abatimientos y diferimiento de obligaciones de naturaleza tributaria. Tales exoneraciones, en sentido amplio, pueden servir para diversos fines. (Brasil, 2016: 6-7²⁴)

Por ejemplo, algunos de los fines a los cuales pueden servir las exoneraciones tributarias son, teóricamente: promover la equidad, compensar gastos realizados por los contribuyentes con servicios no atendidos por el gobierno e incentivar determinado sector de la economía. En caso de este último, “estas exoneraciones irán constituirse en alternativas a las acciones Políticas de Gobierno, acciones estas que tienen como objetivo la promoción del desarrollo económico o social, no realizadas en el presupuesto y sí por intermedio del sistema tributario” (Brasil, 2016: 6-7²⁵).

La Ley Rouanet se ubica en este contexto e integra la parcela de las recetas tributarias de las cuales el gobierno renuncia, a fin de invertir en el sector de la cultura. Según Caldeira (2009: 68), “a pesar de que los beneficios sean concedidos a diversos sectores, pocos son tan dependientes de esta fuente de recursos como la cultura”.

Sin embargo, esta inversión pasa por una intervención del sector privado, que es el que, en la práctica, decide el destino de estos recursos fruto de la renuncia fiscal del gobierno.²⁶ A cada año, la *Receita Federal do Brasil* estipula un valor máximo de renuncia fiscal que será aplicado en la cultura por medio de la Ley Rouanet y, por otro lado, la propia ley estipula que para las empresas el techo de deducción de sus impuestos que pueden ser direccionados a proyectos culturales es de 4% del total

²⁴ Traducción nuestra del portugués al español.

²⁵ Traducción nuestra del portugués al español.

²⁶ En este trabajo, coincidimos con el director teatral Fernando Kinas (2013) y optamos por hablar en “renuncia fiscal”, y no “incentivo fiscal” o “*mecenato* cultural”, como es más comúnmente dicho en este contexto, para explicitar que se trata de una riqueza, un recurso financiero creado socialmente, que el gobierno está dejando de recaudar; o sea, está renunciando el uso de este recurso público, transfiriéndolo para el sector privado, para determinados fines prescritos por la ley.

adeudado. De esta forma, si una empresa se interesa por aplicar parte de su impuesto debido en proyectos culturales, debe darse de alta en el sistema de la Ley Rouanet y elegir el proyecto que desea financiar.²⁷

Del otro lado, si un artista o productor crea un proyecto cultural que busca ser financiado, lo envía para el MinC para aprobación. Este proyecto debe tener especificado los objetivos, los productos culturales a ser entregados, la duración, el local, la justificación, las acciones de democratización del acceso (que se refieren al público destinatario), las estrategias de acción, el presupuesto de acuerdo con valores de mercado, entre otros.

En la redacción de la ley nº 8.313 / 91, en el primero artículo, se da a conocer las finalidades del Pronac:

“Está instituido el Programa Nacional de Apoyo a la Cultura (Pronac), con la finalidad de captar y canalizar recursos para el sector de modo a:

I – Contribuir para facilitar, a todos, los medios para el libre acceso a fuentes de la cultura y el pleno ejercicio de los derechos culturales;

II – Promover y estimular la regionalización de la producción cultural y artística brasileña, con valorización de recursos humanos y contenidos locales;

III – Apoyar, valorizar y difundir el conjunto de las manifestaciones culturales y sus respectivos creadores;

IV – Proteger las expresiones culturales de los grupos formadores de la sociedad brasileña y responsables por el pluralismo de la cultura nacional;

V – Salvaguardar la sobrevivencia y el florecimiento de los modos de crear, hacer y vivir de la sociedad brasileña;

VI – Preservar los bienes materiales e inmateriales del patrimonio cultural e histórico brasileño;

²⁷ En realidad, las únicas empresas que pueden financiar proyectos vía Rouanet son las que son tributadas bajo su lucro real, no estimado. En Brasil, en la práctica, la mayoría de las empresas que conforman esta categoría son las de grande porte.

VII – Desarrollar la conciencia internacional y el respeto a los valores culturales de otros pueblos y naciones;

VIII – Estimular la producción y la difusión de bienes culturales de valor universal, formadores e informadores de conocimiento, cultura y memoria;

IX – Priorizar el producto cultural originario del País”.²⁸

Estos nueve objetivos de la Ley Rouanet son bastante amplios y consideramos que, *grosso modo*, adecuados como finalidad general de cualquier política cultural nacional de muchos países. Queremos señalar, sin embargo, que cualquier marco jurídico es material para una gran amplitud de interpretaciones y es vastamente acomodado según las necesidades –y el poder– del actor social que de él haga uso. Asimismo, a nosotros nos parece evidente que en la medida en que este instrumento de incentivo a la cultura está mediado por los intereses y criterios del sector empresarial, los objetivos de la ley no son ampliamente cumplidos, principalmente a lo que se refiere a la garantía del pluralismo de la cultura nacional y la regionalización. A este respecto, coincidimos con Villalta (2015: 45), cuando sugiere que “si la decisión última de financiamiento de la cultura –por lo tanto, de efectivación de la cultura –está subordinada a criterios privados–empresariales de decisión, es decir, criterios que atiendan a la lógica de acumulación de capital, las manifestaciones culturales desprovistas de tales características difícilmente lograrán concretarse”. Como veremos más adelante, además, este es un instrumento altamente concentrador en términos de región geográfica y de proponente, imposibilitando así la garantía de que se esté apoyando manifestaciones culturales de los más diversos grupos de todas las regiones.

Con relación a las áreas culturales contempladas por este instrumento legal, listamos:

I – Artes escénicas: circo; danza; mímica; ópera; teatro y acciones de capacitación y entrenamiento de personal;

²⁸ Ley 8.313 de 1991, Artículo 1, traducción nuestra del portugués al español. Disponible en: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8313cons.htm consultado en 6 de abril de 2016.

II – Audiovisual: producción cinematográfica o videofonográfica de corto o medio metraje; producción radiofónica; producción de obras seriadas; formación y pesquisa audiovisual en general; donaciones de acervos audiovisuales o capacitación de personal y adquisición de equipo para la manutención de acervos audiovisuales de cinematecas; infraestructura técnica audiovisual; construcción y manutención de salas de cine o centros comunitarios congéneres en municipios con menos de cien mil habitantes; difusión de acervo audiovisual, incluyendo distribución, promoción y exhibición cinematográfica; preservación o restauración de acervo audiovisual; radios y TV's educativas no comerciales; juegos electrónicos; proyectos audiovisuales transmediáticos, excepto los de producción y de difusión;

III – Música: erudita; popular; instrumental; donación de acervos musicales a museos, archivos públicos e instituciones congéneres;

IV – Artes visuales y artes digitales electrónicas: fotografía; artes plásticas, incluyendo artes gráficas, grabado, carteles y filatelia; exposiciones de artes; diseño; donaciones de acervos de artes visuales a museos, archivos públicos e instituciones congéneres;

V – Patrimonio cultural: donaciones de acervos en general a museos, archivos públicos e instituciones congéneres; preservación o restauración de patrimonio material en general, de material museográfico, de acervos en general, de acervos museológicos; preservación de patrimonio inmaterial; manutención de salas de teatro o centros comunitarios congéneres en municipios con menos de cien mil habitantes; manutención de equipos culturales en general; capacitación de personal o adquisición de equipos para la manutención de acervos de museos, archivos públicos e instituciones congéneres; otras acciones de capacitación;

VI – Humanidades: acervos bibliográficos; libros de valor artístico, literario o humanístico, incluyendo obras de referencia; periódicos u otras publicaciones; eventos literarios; eventos y acciones de incentivo a la lectura; capacitación de personal o adquisición de equipos para la manutención de acervos bibliográficos; acciones de formación y capacitación en general.

VII – Artes Integradas: cuando las acciones y productos del proyecto son pasibles de encuadramiento en segmentos integrantes de diferentes áreas.

Aunque podamos interpretar esta clasificación como un intento por direccionar esfuerzos y recursos específicos a las diferentes áreas de la cultura, consideramos que esta taxonomía puede crear situaciones problemáticas que eventualmente limitan la concepción y el alcance de las propuestas artístico-culturales hoy en Brasil. Con el creciente destaque y popularización de los medios digitales y el internet, se han creado nuevas formas de producción, presentación y circulación de algunos tipos de obras culturales, notablemente en audiovisual, música e instalaciones de artes visuales. Por otro lado, en los últimos 13 años, ha empezado a germinar en el ámbito institucional el cuidado con segmentos culturales importantes que hacen parte del repertorio cultural brasileño, pero que hace algunas décadas eran en gran medida olvidados, tales como los llamados patrimonios culturales inmateriales, que sería el correlato de los patrimonios materiales (obras arquitectónicas, por ejemplo), pero en el plan simbólico no palpable; la cultura popular afrobrasileña, *quilombola*, indígena, *sertaneja*, la rama de los payasos (que, aunque se relacione con la del circo –que desde hace muchas décadas tiene una gran importancia cultural, principalmente en el interior de Brasil–, no coincide perfectamente con este) entre otros que no siempre son fácilmente clasificables. Para complicar el asunto, también podemos pensar en las propuestas que conjugan más de un área cultural, tales como las obras de teatro que son presentadas en espacio público declarado patrimonio histórico-arquitectónico, o las bibliotecas que usan del soporte digital para algunas de sus operaciones.

A este respecto, el mismo MinC reconoce las limitaciones que les ocasionan esta clasificación. Alexandra Costa comenta que “este no es un buen diseño, porque no acompaña a la dinámica de la sociedad y del tiempo. Hay nominaciones que ya no existen hoy... No decimos más “artes visuales”, por ejemplo –ya está obsoleto. No es así que funciona ya hace mucho tiempo. Y nosotros [MinC] nos quedamos atados en el

lenguaje, en un concepto. Por eso hay una batalla por la legislación, por ampliarse el abanico, por quedarse más cercanos a la realidad, de lo que realmente ocurre”.²⁹

Con el mecanismo de mecenazgo privado de la Ley Rouanet, la empresa o persona física que financia un proyecto cultural puede deducir de sus impuestos debidos entre el 30 y el 100% del monto total invertido en el proyecto. Esta definición respecta algunos criterios, dependiendo de si se trata de un financiador empresa (persona moral) o un civil (persona física), y si se trata de donación (repase sin retorno de imagen para el donador) o patrocinio (el patrocinador se beneficia de estrategias de comunicación, firmando el patrocinio y vinculando su imagen al proyecto). De esta forma, quedan así establecidos estos límites:

Deducción de hasta:

Persona física: 80% para donaciones

60% para patrocinio

Persona moral: 40% para donaciones

30% para patrocinios

Sin embargo, desde 1999, buscando estimular el financiamiento en áreas históricamente más periféricas u obviadas del universo de la producción cultural brasileña, el gobierno modificó la ley y con eso se definió que algunas áreas culturales o algunos segmentos de algunas áreas podrían contar con una deducción de 100% del monto invertido por parte del financiador –tanto para donaciones cuanto para patrocinios (en el medio cultural, este beneficio es conocido como “artículo 18”). Así, pasaron a ser contemplados con el beneficio del 100% de deducción el área de artes escénicas por completo y segmentos culturales como la música erudita e instrumental, exposición de artes visuales, construcción y manutención de salas de cine y teatros en municipios con menos de 100 mil habitantes, libros de valor artístico, literario o humanístico, donaciones de acervos para bibliotecas, museos o archivos, preservación de patrimonio cultural

²⁹ Alexandra Luciana Costa es la Directora de Incentivo a la Cultura, vinculada a la Secretaría de Fomento e Incentivo a la Cultura (SEFIC) del MinC. Llevamos a cabo una entrevista de más de 2 horas con ella, en Brasilia- DF, el 31 de marzo de 2016 – fecha que coincide con la mayor marcha hasta entonces realizada en la capital del país en contra del *impeachment* de la presidenta Dilma Rousseff.

material e inmaterial y la producción de obras cinematográficas y videofonográficas de corto y medio metraje y preservación y difusión de acervo audiovisual (donde se incluyen la realización de festivales de cine, por ejemplo).

Las dos áreas escogidas para esta investigación están contempladas por el Artículo 18, donde el beneficio de tales inversiones es más evidente al patrocinador (además del beneficio publicitario que implica patrocinar un proyecto, hay también el beneficio fiscal máximo). Según Palhano (2009: 23), entre los años de 2002 a 2007, el 83% de las propuestas culturales financiadas por medio del mecenazgo privado estaban contempladas por el artículo 18, lo que en otras palabras quiere decir que estuvieron concentradas en las áreas y segmentos culturales enlistados arriba. Esto muestra que, a pesar de la intención de favorecer áreas culturales históricamente más marginadas, esta medida del gobierno federal ha terminado por propiciar una nueva concentración de la inversión económica.

1.3.2 Una mirada particular a la Ley Rouanet: el respaldo institucional para la cultura como un negocio

Seguramente habría varios puntos de la ley que nos posibilitaría una discusión y cuestionamiento en profundidad. Sin embargo, no es nuestro deseo extender demasiado la discusión de la legislación en sí, para concentrarnos en la operación práctica del mecanismo y las consecuencias decurrentes de las dinámicas que ella ha engendrado – discusión presente en el segundo capítulo. Así, debido a la pertinencia temática, nos limitamos a comentar brevemente la imbricación entre el aparato jurídico-institucional de la Rouanet, la producción cultural y las actividades mercantiles, porque va de la mano con uno de nuestros mayores intereses amplios con esta investigación, que es evidenciar la relación y las contradicciones de la práctica artístico-cultural con los procesos de acumulación de capital.

En la ley no hay restricciones claras a la realización de proyectos que generen ingreso o lucro, o que sean considerados “comerciales”³⁰. Tampoco hay precisas

³⁰ La principal mención a la naturaleza de la actividad cultural propuesta en el proyecto viene en la definición dada de *proponente*: “persona que presenta propuestas culturales en el ámbito del Pronac y se responsabiliza por la ejecución de los proyectos aprobados, pudiendo ser persona física con actuación en

limitaciones con relación a la cobranza de entradas (que, en algunos tipos de eventos llegan a tener un precio muy elevado para la realidad económica de la mayoría de la población brasileña) –a pesar de las medidas de “democratización de acceso” exigidas, punto que trataremos más adelante. Además, en la misma legislación se posibilita la modalidad de apoyo por *patrocinio*, que es el más ampliamente usado, y donde la ventaja económica se hace explícita.

Desde el punto de vista institucional, fueron en los primeros mandatos presidenciales del Partido de los Trabajadores (PT), con Gilberto Gil y Juca Ferreira como ministros, que se dieron los primeros pasos para la incorporación del discurso de la *economía creativa*³¹ dentro de las líneas de acción oficiales del Ministerio. Gilberto Gil en cuanto ministro afirma, en 2008, que “la diversa y sofisticada producción cultural brasileña, además de su relevancia simbólica y social, debe de ser entendida como uno de los grandes activos económicos del país, capaz de generar desarrollo” (Gil, G. y Porta, P., 2008).

el área cultural o persona moral de derecho público o privado, con o sin fines de lucro, cuyo acto constitutivo o instrumento congénere disponga expresamente sobre su finalidad cultural”. (traducción nuestra). Así y todo, para algunas modalidades de proyectos culturales –como por ejemplo el de plan anual de actividades– se exige que el proponente sea una persona moral sin fines de lucro. (Instrucción Normativa nº 1/2013/MinC”, traducción nuestra, disponible en http://www.cultura.gov.br/leis/-/asset_publisher/aQ2oBvSJ2nH4/content/instrucao-normativa-n%C2%BA-1-2013-minc/10937 consultado en 7 de abril de 2016).

³¹ En general, se habla de *economía creativa* (o términos que, en esta concepción, son equivalentes como *economía de la cultura*, *economía del conocimiento*) cuando se da destaque al uso de la creatividad humana como diferencial en el desarrollo social y económico. Por medio de las industrias creativas se producirían bienes tangibles e intangibles, intelectuales o artísticos, con “contenido creativo” y valor económico. Estos términos se popularizaron a partir de los años 90, tras iniciativas de los gobiernos británico y australiano de lanzarlos como parte discursiva de una estrategia económica que los distinguirían frente a otros países y aumentaría su competitividad comercial en el mundo. A parte, Tremblay (2008) propone que esta estrategia de distinción fue ampliamente difundida después que en la CNUCED (Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Comercio y el Desarrollo), en 2008, se afirma que “la creatividad es una característica de todos los seres humanos y de la cual todas las sociedades son provistas en igual medida. En este mundo globalizado, en donde las fuerzas uniformadoras se manifiestan potentemente, la economía de la creatividad conduciría a una nueva división internacional del trabajo fundada sobre las especificidades de cada país o cada región. La política económica de la creatividad se conjugaría armoniosamente con la política cultural de la diversidad.” (Tremblay, 2008: 67, traducción nuestra). Es pertinente apuntar en este posicionamiento de las Naciones Unidas una visión simplista de la dinámica económica mundial y una consideración de la creatividad humana (que de hecho se ve pulsante en todos los pueblos) aislada de las asimetrías de poder existentes, de los diferentes niveles de industrialización y desarrollo entre los países y regiones, y del imperialismo.

Con Ana de Hollanda, ministra de la cultura entre 2011 y 2012, se intensifica la coartada de la economía creativa, muy apoyada en los trabajos de la economista brasileña Ana Carla Fonseca Reis. En 2011 se crea, finalmente, la Secretaría de la Economía Creativa (SEC), vinculada al MinC –para, menos de 4 años después, extinguirla. Por acompañar con curiosidad e interés este asunto, percibimos que muchas veces el mismo discurso y actuación del MinC en relación con la producción cultural con finalidad de lucro son ambiguos. Es un asunto lleno de tensiones y que, si por un lado las figuras individuales de Gilberto Gil, Juca Ferreira y Claudia Leitão³² muchas veces sostuvieron posiciones personales consideradas “progresistas” y de valorización de la cultura como un instrumento de reflexión, liberación y de valoración de una riqueza simbólica –y, así, bastante desvinculada de su potencial económico; por otro, en el ámbito institucional, crean una área del MinC completamente dedicada a pensar, proponer acciones y planes en la línea de proyectos culturales para el desarrollo económico y mantienen como instrumento preponderante de incentivo a la cultura una ley como la Rouanet, que sigue intereses y criterios del sector privado que además de servir a la acumulación de capital, muy pocas veces coinciden con lo que se buscaría en el fomento a la cultura para una población como la brasileña.

Otra cuestión ilustrativa sobre el tema es que en febrero de 2016, el Tribunal de Cuentas de la Unión (TCU) condenó el uso de la renuncia fiscal para proyectos con potencial lucrativo³³. A pesar de que –como comentamos arriba– en la Ley Rouanet no hay restricciones explícitas a proyectos que generen receta o lucro, en los últimos años se volvieron notables algunos casos de proyectos aprobados bastante costosos y con producción de sesgo comercial, que involucraban artistas ya consagrados o por lo menos con gran capacidad de convocatoria sin la necesidad de apoyo económico público³⁴. La

³² Ministro de cultura (2003-2008); Ministro de cultura (2008-2010 y 2015-2016); Antigua secretaria al frente de la SEC; respectivamente.

³³Acórdão nº 191/2016, disponible en <http://portal.tcu.gov.br/lumis/portal/file/fileDownload.jsp?fileId=8A8182A25232C6DE0152ADB8AFE4971&inline=1> consultado en 7 de abril de 2016.

³⁴ Ejemplos de proyectos con estas características:

1) *Luan Santana – Turnê: Nosso Tempo é Hoje – Parte II*. Aprobada la captación de aproximadamente 1,1 millones de dólares. Luan Santana es un cantante del estilo “sertanejo universitário” bastante conocido hoy en Brasil.

decisión del Tribunal todavía no está en vigor. Al respecto, el MinC se ha pronunciado por medio de periódicos y ha evidenciado cierta incomodidad con la medida. A ejemplo, Alexandra Costa³⁵ comenta que el MinC “se preocupa un poco con la decisión, pero más en el sentido de que fueron utilizados algunos adjetivos como “fuerte potencial lucrativo”; o sea, está admitido potencial lucrativo, en teoría. Lo que no se admitiría sería un *fuerte* potencial lucrativo”. Aun según Alexandra, este aspecto es muy difícil de mensurarse, aun más antes de la ejecución del proyecto. En el acto de aprobación, no se tiene certeza sobre la captación, o si el proyecto tendrá éxito; sería difícil trabajar con esta mensuración, porque esta se ubica en el campo de la intensidad.

En este contexto de contradicciones entre el desarrollo cultural y el desarrollo de la economía, y recuperando la más reciente decisión del TCU con relación a proyectos culturales con potencial de lucro, Alexandra Costa afirma que “el MinC en principio concuerda con la decisión del TCU; sin embargo se pone temeroso: no sólo porque no pueden mensurarlo con tanta facilidad –porque si no ya lo hubieran hecho hace mucho tiempo. Pero más por la cuestión de fomentar las cadenas productivas involucradas con la cultura. La Ley Rouanet en ningún momento tuvo la intención de cohibir la cuestión del lucro”. O sea, como institución, en un ámbito a veces poco claro o evidenciado, aun aparece como prioridad para el MinC el fomento de la actividad cultural con fines de desarrollo económico.

2) *Shows Cláudia Leitte*. Aprobada la captación de 1,6 millones de dólares. Cláudia Leitte es una cantante muy vinculada al Carnaval de Salvador de Bahía y una de las más célebres representantes del estilo musical “axé”.

3) Espectáculo teatral *Peppa Pig*. Aprobada la captación de aproximadamente 478 mil dólares.

4) Gira *Cirque du Soleil*: Aprobada la captación de aproximadamente 2,5 millones de dólares.

5) Festival Musical *Rock in Rio 2011*: Aprobada la captación de aproximadamente 3.2 millones de dólares). Rock in Rio es un festival musical que ocurre anualmente en Rio de Janeiro.

(Datos: SalicNet <http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php>)

³⁵ Alexandra Costa es la Directora de Incentivo a la Cultura, vinculada a la Secretaría de Fomento e Incentivo a la Cultura (SEFIC) del MinC. Entrevista realizada el 31 de marzo de 2016.

1.4 La operación del mecanismo: el diseño y la senda de una propuesta cultural

Según Alexandra Costa³⁶, se instituyó una dinámica de evaluación de los proyectos que atendiera tanto a la legislación cuando a la demanda existente (es decir, la cantidad de proyectos recibidos por el MinC, que gira alrededor de 8 mil al año). Las etapas de evaluación son las siguientes:

1) Hay una primera evaluación técnica simplificada realizada por el MinC, llamada “análisis de admisibilidad”. Son verificados aspectos muy básicos –si los datos fueron llenados de forma correcta, si el proyecto tiene contexto cultural en relación con lo que dice la legislación –y la documentación del proponente.

2) El proyecto es entonces direccionado a la unidad vinculada al MinC más ligada al área del proyecto (ejemplo Funarte – Fundación Nacional de las Artes, IPhan – Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional, Ibram – Instituto Brasileño de Museos etc.), que evalúa los aspectos legales, realiza un análisis técnico (presupuesto, productos, estrategias etc.) y encuadra el proyecto en el artículo 18 o 26³⁷ de la ley. Esta unidad vinculada puede o no usar de un banco de profesionales acreditados que participan de este proceso. Al final de esta etapa, se elabora un parecer conclusivo, de denegación o aprobación.

3) Independientemente de si el proyecto ha sido aprobado o denegado, se lo envía a la Comisión Nacional de Incentivo a la Cultura (CNIC)³⁸, que evalúa los mismos aspectos antes apreciados. Al final emite un parecer conclusivo de denegación o aprobación.

³⁶ Directora de Incentivo a la Cultura, vinculada a la Secretaría de Fomento e Incentivo a la Cultura (SEFIC) del MinC. Entrevista realizada el 31 de marzo de 2016.

³⁷ Más adelante nos acercaremos con más detenimiento al tema de estos dos artículos de la ley.

³⁸ “La CNIC es responsable por analizar y emitir un parecer final sobre la aprobación de proyectos culturales que presentan candidatura para la captación de recursos de renuncia fiscal vía Ley Rouanet. El grupo está formado por representantes de los sectores artísticos, culturales y empresariales, en paridad de la sociedad civil y del poder público, oriundos de las cinco regiones brasileñas” (Portal Brasil, “Comissão Nacional de Incentivo à Cultura terá 11 reuniões em 2016”, traducción nuestra. <http://www.brasil.gov.br/cultura/2016/01/comissao-nacional-de-incentivo-a-cultura-tera-11-reunioes-em-2016> consultado en 5 de abril de 2016.

Alexandra Costa comenta que todas estas etapas son basadas en una evaluación muy objetiva: teóricamente se está evaluando “apenas si [la propuesta] se adecua a la legislación”. No se pone en cuestión una valoración moral, estética o de contenido del proyecto. Aun al respecto del contexto cultural de la propuesta, o sea, si puede ser considerada cultural o no, Alexandra Costa insiste en que la valoración es objetiva y de acuerdo con lo que está prescrito en la ley³⁹. El artículo 22 de la ley es tajante: “Los proyectos encuadrados en los objetivos de esta ley no podrán ser objeto de apreciación subjetiva en cuanto a su valor artístico o cultural” (Ley 8.313/91⁴⁰).⁴¹

La última etapa, pos aprobación, es la oferta del proyecto a empresas o personas físicas, para que lo apoyen vía patrocinio o donación. En empresas, este encuentro se da normalmente al interior del departamento de *marketing*, donde el proponente presenta su proyecto y los motivos por los cuales esta empresa debería de invertir en él. Algunas veces este contacto con la empresa se da a través de un *captador de recursos* –figura profesional que surgió y se fortaleció en los últimos años con la Ley Rouanet. La ley prevé que parte del presupuesto del proyecto (hasta el 10% del total) puede ser direccionado al pago de los servicios de estos profesionales –aunque hay casos en que el valor exigido excede lo permitido, haciendo que el creador o artista realice su proyecto u obra con un presupuesto menor que el previsto para pagar el profesional, llegando a precarizar las condiciones de trabajo de su equipo y comprometiendo la calidad de la obra.

³⁹ En la Instrucción Normativa n° 1/2013/MinC, es considerado proyecto *cultural*: programas, planes, acciones o conjunto de acciones inter-relacionadas para alcanzar objetivos específicos, dentro de los límites de un presupuesto y tiempo delimitados, admitidos por el MinC después de concluido el análisis de admisibilidad de propuesta cultural y recibimiento del número de registro del Pronac”.

⁴⁰ Traducción nuestra del portugués al español.

⁴¹ Nos faltan elementos para profundizar en una problematización de los criterios tomados en cuenta por el MinC para efectuar la llamada evaluación objetiva del tenor cultural del proyecto, basada en la legislación. Sin embargo, nos causa sorpresa la afirmación vehemente de que una propuesta pueda ser considerada cultural o no, de acuerdo a criterios *objetivos*. No se trata de *subjetividad*, tampoco; pero el campo de la cultura es demasiado dinámico y complejo para recibir un discurso tan tajante sobre su clasificación.

1.4.1 Patrocinios de persona moral: empresas estatales vs empresas privadas

Por lo general, las empresas estatales y las empresas privadas que financian a la cultura vía Ley Rouanet lo hacen de manera diferenciada: la forma de acceso al financiamiento por parte de los proponentes es distinta, los fines del apoyo procurados por las empresas parecen ser ligeramente distintos y los resultados en la sociedad también.

En el periodo analizado, figuraron frecuentemente entre los 15 mayores financiadores a la cultura vía Ley Rouanet las siguientes empresas estatales: la petrolera nacional Petrobrás, el Banco Nacional do Desenvolvimento (BNDES), el Banco do Brasil (BB), la empresa del ramo energético Eletrobrás, y la Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos (ECT). Entre las empresas privadas, figuraron principalmente: los bancos Itaú y Bradesco, las mineras Vale S.A., Mineração Brasileiras Reunidas (MBR) y Usiminas, la del ramo energético Cemig, las metalúrgicas Gerdau y Companhia Siderúrgica Nacional (CSN), las de telecomunicaciones Telemar Norte Leste (hoy parte de la empresa Oi), Vivo y Telecomunicações de São Paulo, la industrial tabaquera Souza Cruz y la automovilística Fiat.

A pesar de que las empresas estatales sean minoría entre las financiadoras a lo largo de los 11 años analizados,⁴² hasta el año de 2010 la cantidad de recursos insertado por ellas, principalmente por la Petrobrás, fue significativo. Petrobrás figuró como la mayor financiadora de la cultura vía Rouanet por 10 años en el periodo, direccionando entre R\$107 millones y R\$232 millones anuales a proyectos culturales hasta 2012 –año en que su participación disminuye. En el mismo periodo, hubo un promedio de 5 empresas estatales entre las 15 mayores financiadoras anuales. Sin embargo, aun con el peso que ha tenido Petrobrás y otras estatales, es importante decir que en estos 11

⁴² Además de las estatales ya mencionadas, hay otras tres que invierten en cultura vía Ley Rouanet: Banco do Amazonas, Banco do Nordeste y Caixa Econômica Federal, siendo que el peso de esta última ha aumentado en los últimos años. Así, el universo de las estatales financiadoras de la cultura se encierra básicamente en estas 8 empresas, mientras que el universo de las privadas financiadoras se constituye de centenas o miles de empresas.

años, los recursos invertidos por todas las estatales, representaron un promedio de 27% de los recursos globales⁴³.

Las estatales generalmente seleccionan proyectos culturales por medio de convocatorias públicas. Es decir: para las áreas culturales prioritarias para la empresa, con los perfiles y segmentos específicos que desean trabajar, lanzan la convocatoria para un apoyo límite por proyecto y la condición inicial es que el proyecto ya haya sido aprobado por el MinC para recibir recursos vía renuncia fiscal. De esta manera, los recursos que la empresa invierte en los muchos proyectos seleccionados en la convocatoria podrán ser deducidos de su impuesto sobre la renta. Además de esta forma, también es común que las estatales apoyen algunos pocos grupos o proyectos renombrados todos los años, sin la necesidad de que estos participen de las convocatorias –basta con que estén aprobados por el MinC para el recibimiento de apoyo vía renuncia fiscal.⁴⁴ Estas alianzas, llamadas comúnmente como “proyectos invitados”, llegan a durar varios años y garantizan la sobrevivencia de grupos o proyectos específicos.

Por otro lado, con las empresas privadas, el proceso de financiamiento es el descrito en el inicio de este capítulo: los proponentes a proyectos deben contactar las empresas, y muchas veces el canal de comunicación es el departamento de *marketing*, para ofrecerles el proyecto y, de esta forma individualizada, la empresa decide financiarlos o no.

Aunque cada empresa, sea ésta estatal o privada, defina su línea de actuación de manera individual y muchas veces siguiendo criterios estratégicos que nos escapan a este análisis, en las entrevistas realizadas aparecieron algunas impresiones que nos parece interesante retratar aquí. En la opinión de la mayoría de los entrevistados,⁴⁵ las estatales tendrían mayor preocupación con lo que llamaron de “lo social” –o sea,

⁴³ Según informaciones encontradas en el SalicNet, los recursos aportados por las estatales entre 2003 y 2013 fueron de aproximadamente R\$2.60 mil millones, mientras que los recursos totales de todas las empresas privadas y personas físicas suman aproximadamente R\$10.49 mil millones.

⁴⁴ Es el caso del apoyo anual de la Petrobrás al Grupo Corpo, a la Cia. de Dança Déborah Colker, a la Orquesta Petrobrás Sinfônica, entre otros.

⁴⁵ Considero que apenas 3 de los 11 entrevistados no creen que haya alguna diferencia en la motivación o tipo de apoyo desde una estatal o de una privada.

apoyarían a proyectos culturales más vinculados a la educación y a la ciudadanía, o proyectos en diálogo intencional con la comunidad que de él participa y disfruta –en oposición a proyectos más “comerciales” o espectaculares. En esta línea, la mayoría también cree que las empresas privadas están más preocupadas con la publicidad, la imagen y la visibilidad decurrentes del proyecto.

Sobre la forma en como se eligen los proyectos que van a ser financiados, a Pedro Vilela le parece que,⁴⁶ por medio de las convocatorias, se evita el contacto *tête-à-tête* entre el proponente y el responsable de la empresa financiadora, disminuyendo las posibilidades de lo que en Brasil se conoce por *política de balcão* (traducción literal: política en la barra, algo así como compadrazgo), es decir, la negligencia de criterios objetivos y transparentes de elección a favor del uso de la cercanía personal, del contacto y de influencia política para favorecer a algunas personas, entre varios concurrentes posibles. Por lo tanto, para él, es una medida positiva. En el mismo sentido van los comentarios de Ney Piacentini,⁴⁷ quien cree que las convocatorias permiten una mayor inserción de los proponentes menores en la dinámica de la Rouanet. Además, agrega que el grupo de teatro del cual hace parte nunca ha sido financiado por empresas privadas y que “en términos socio-políticos, nuestra preferencia [en la búsqueda de financiamiento] sería por las estatales, porque estas hacen parte de un patrimonio público” –pero no cree que todos los asociados a la Cooperativa Paulista de Teatro hagan esta distinción.

Algunos entrevistados, que forman parte de grupos o asociaciones que no tienen un perfil comercial, creen que en su realidad es más difícil conseguir financiamiento con una empresa privada. Por otro lado, el gran proponente Instituto Alfa ha intentado patrocinio una vez con la estatal Banco do Brasil y no lo ha conseguido.⁴⁸ En general,

⁴⁶ Pedro Vilela es trabajador del teatro en Recife – Pernambuco. La entrevista fue realizada el 8 de marzo de 2016, en São Paulo.

⁴⁷ Ney Piacentini es trabajador del teatro en São Paulo – SP y fue presidente de la Cooperativa Paulista de Teatro entre 2005 y 2013. Entrevista realizada el 7 de marzo de 2016.

⁴⁸ El Instituto Alfa de Cultura, centrado en las artes escénicas, es operado por la corporación Alfa. Entrevista realizada con Crisangela Ayazian, responsable por la obtención de los patrocinios, el 11 de marzo de 2016, en São Paulo.

sus proyectos culturales son financiados por empresas de la corporación Alfa u otras empresas privadas.

Para Guilherme Whitaker,⁴⁹ el apoyo de las estatales –en particular el Banco do Brasil– tanto financiero como de infraestructura (con el Centro Cultural Banco do Brasil, por ejemplo, que hoy tiene cuatro sedes en cuatro capitales distintas) es esencial para que se pueda realizar el resistente y desobediente festival de cine “Mostra do Filme Livre”, totalmente dedicado al cine independiente que no atiende, en la mayor parte de las veces, a una estética considerada bella, a un tipo de edición y finalización audiovisual visto como “de calidad”, y con películas que muchas veces tratan de manera controvertida temas todavía tabúes en la sociedad brasileña, como las drogas, la sexualidad, el racismo, la discriminación, etcétera. Al respecto, Whitaker dice: “Como el Centro Cultural Banco do Brasil no es un espacio comercial, está más atento a los eventos como el nuestro –hay muchos eventos buenos que ocurren aquí en este espacio”.

Por fin, por parte de Wolney Oliveira,⁵⁰ también existe la impresión de que, “desde el primer mandato del presidente Lula en 2003, se empezó a ejercer una presión para que las estatales operaran una descentralización [regional]... Pero todavía hoy es muy centrado en el eje Rio-São Paulo”. Sobre este punto, hay indicios de que las estatales tampoco tienen un peso importante en la descentralización de los recursos. Trataremos con más detenimiento el tema de la concentración regional en un apartado más adelante.

Con eso, podemos afirmar que al menos desde la experiencia de estos 11 entrevistados, las posibilidades de que un proponente pequeño consiga financiamiento vía Ley Rouanet son mucho mayores por medio de las convocatorias públicas de las empresas estatales –que son la minoría. Difícilmente un proyecto pequeño, de menor cobertura, de bajo presupuesto y recursos, llamará la atención de las empresas privadas, quienes van a preferir apoyar y tener su marca vinculada a proyectos mayores, de gran

⁴⁹ Guilherme Whitaker es el productor de la Mostra do Filme Livre, festival de cine para la exhibición de corto, medio y largo metrajes brasileños realizados de forma independiente. La entrevista fue realizada en Rio de Janeiro, el 14 de marzo, en medio de la 15ª edición del festival.

⁵⁰ Wolney Oliveira es el productor del festival anual de cinema Cine Ceará desde 1993. Entrevista realizada vía Skype el día 29 de abril de 2016.

elenco y estructura, que generalmente son propuestos por grandes productoras culturales con consolidada estructura de gestión o por institutos culturales creados por las mismas empresas privadas.

1.4.2 Los festivales: el espacio de las pequeñas producciones

Visto que en las entrevistas trabajamos con diversos productores de festivales, principalmente de cine pero también de teatro, nos parece oportuno dedicar un pequeño apartado para presentar las particularidades de este diseño de proyecto cultural.

La Ley Rouanet prevé la posibilidad de apoyo financiero a toda la cadena del cine, que comprende básicamente la formación e investigación, producción, distribución, difusión, exhibición, infraestructura técnica y preservación, así como restauración del acervo. Los segmentos que más reciben recursos públicos de renuncia a nivel federal hoy son los de la producción, difusión y exhibición. En estos dos últimos es donde se encuadran la mayoría de los festivales y muestras de cine que acontecen en Brasil cada año.

Para la producción cinematográfica y televisiva independiente, parece ser que la Ley Rouanet comparte relevancia con la Ley de Audiovisual en términos de cantidad de proyectos apoyados desde el gobierno federal.⁵¹ Sin embargo, para la realización de festivales y muestras de cine, la Ley Rouanet tiene una importancia mayor, ya que a lo largo de 11 años, más de 700 proyectos de este tipo fueron apoyados financieramente, mientras que por medio de la Ley do Audiovisual, apenas fueron 33.⁵² Esto probablemente se debe a que hay facilidades burocráticas para la realización de festivales vía Rouanet y también a que ésta todavía es la más conocida entre los empresarios.

⁵¹ La ley nº 8.625/93, también basada en renuncia fiscal, funciona prácticamente a los mismos moldes que la Ley Rouanet, sin embargo es exclusiva para el segmento del audiovisual. El órgano gubernamental que la gestiona es la Agência Nacional do Cinema (ANCINE), autarquía y agencia reguladora vinculada al Ministerio de Cultura.

⁵² Datos del SalicNet para el caso de la Ley Rouanet; para la Ley do Audiovisual, los datos fueron proveídos por la Agência Nacional do Cinema (ANCINE), por medio del canal de comunicación “Servicio de Información al Ciudadano”, el 7 de abril de 2016 <http://www.acessoinformacao.gov.br/sistema/> .

Para el área de artes escénicas, también está permitida la inserción de proyectos de producción, de presentación, de formación de personal, de pesquisa, circulación y de festivales.

En este escenario, consideramos pertinente tratar aquí de manera sucinta, basándonos en las entrevistas realizadas, el papel que cumplen hoy los festivales de cine en Brasil y extender la reflexión a los proyectos diseñados como festival de teatro. Para Marilha Naccari,⁵³ el papel de los festivales en el circuito de cine brasileño es esencial: “los festivales fueron creados para –y siguen cumpliendo este papel– la formación de público y para la divulgación de la mayoría de las películas brasileñas, que llegan raramente, poco o por poco tiempo a otros espacios de exhibición”. Aunque muchas veces la participación de espectadores en los festivales es mucho más tímida que en las salas de cine comerciales, nos parece que los festivales y muestras de cine hoy se sitúan como espacios de resistencia al predominio abusivo de películas extranjeras, estadounidenses en su mayoría,⁵⁴ en las carteleras de salas de cine.

Y ¿cómo y por qué estos festivales son creados y se mantienen vivos? A ejemplo de la creación del festival y fórum Florianópolis Audiovisual Mercosul (FAM), 20 años atrás, en la ciudad de Florianópolis – Santa Catarina, Naccari sostiene que hay otros casos similares. Florianópolis es una ciudad periférica en el circuito de cine brasileño, que hoy se concentra en las ciudades de São Paulo y Rio de Janeiro y en grandes y tradicionales festivales como el de Brasilia y el de Gramado. Geográficamente cercana a Argentina, Uruguay y Paraguay, la pregunta que orientó a su familia en la creación del festival fue: “Florianópolis hacerse centro. ¿Cómo podría ser eso? –mientras São Paulo, Rio de Janeiro y Minas Gerais eran el centro del país”. La solución encontrada fue deshacerse de las fronteras diseñadas en nuestros mapas geopolíticos y acercarse a los vecinos suramericanos: “Se propuso pensar mejor la cultura similar entre estos países, *el gaucho* con las mismas características. Esta frontera, que en algunos espacios observamos que se puede diluir... ¿Cómo podemos ampliar esta dilución para que se

⁵³ Marilha Naccari es productora del Florianópolis Audiovisual Mercosul (FAM). La entrevista se dio el 14 de abril de 2016 en Florianópolis -SC.

⁵⁴ Según Martel (2013: 33), el cine Hollywoodense ocupa un volumen de 80% de las taquillas nacionales en Brasil.

tenga la representación de la cultura latinoamericana para todos?; Brasil deja de ser el apartado de América del Sur –por la lengua, por ser tan fuerte culturalmente y económicamente–, el que no consume la cultura de su alrededor por la lengua... ¿Cómo podemos comenzar a aproximar eso?–; estas fueron algunas de las ideas”.

Hoy el FAM es el único festival de cine del país que contiene en su espina vertebral la cuestión latinoamericana y mercosureña. Durante aproximadamente una semana todos los años, se dedica a exhibir gratuitamente los filmes y a promover el cine brasileño y latinoamericano —que, no es demás decir, también tiene una presencia ínfima en las salas comerciales de cine—, además de proponer espacios de discusión sobre políticas culturales y asociaciones productivas entre los distintos países. Así como el FAM, Naccari cree que otros festivales que surgieron hace aproximadamente 20 años expresan mucho más los deseos y necesidades de la sociedad civil local —y no del poder público— de proponer su propio recorte cinematográfico. Además, añade que “los festivales hacen con que sea concretizado un deseo por audiovisual de circuito independiente, circuito cultural, que esporádicamente puede llevar [las películas] a otros puntos de exhibición, que pueden llevar al surgimiento de un curso de cine en la ciudad, llevar al surgimiento de otros festivales, de otras productoras”.

Otro ejemplo de efervescencia y surgimiento de una malla de apoyo local, es el del Cine Ceará. Wolney de Oliveira cuenta que “el Cine Ceará ha jalado muchas cosas. Hoy existen dos cursos universitarios de cine en el estado, además de un curso técnico de 2 años ofrecido por la prefectura [de Fortaleza-CE]. Toda esta efervescencia cultural se debe al Cine Ceará, a pesar de que mucha gente no haga esta lectura. Así, este es otro papel importante de un festival de cine –que, gracias a la Ley Rouanet, puede existir.” Oliveira, junto a Crisangela Ayazian del Instituto Alfa de Cultura, fueron los únicos entrevistados sin grandes críticas a la Ley Rouanet.

Así, no es menor el mérito de los festivales de cine para lograrse un recorte propio (a ejemplo del ya mencionado aquí, Mostra do Filme Livre), para impulsar una cultura cinematográfica local, traer temas afines al cine a la discusión y, además, exhibir la producción nacional de bajo presupuesto, y / o independiente, que logra concretizarse a duras penas por medio de apoyo público, pasando por todos los obstáculos inherentes

a la venta y al convencimiento del empresariado, al manejo responsable de recursos públicos, así como a la estructura física y la gestión, que muchas veces es precaria en las pequeñas productoras.

Para Pedro Vilela, al frente del recién creado festival de teatro TREMA!, queda la impresión de que sería más fácil la captación de recursos para un festival que para una obra aislada. De este razonamiento se desprende que un festival es más costoso, es frecuentado por un público mayor, es normalmente realizado en espacios más amplios y, debido a todo eso, es más atractivo para una empresa.

Empero, los que se encuentran desde hace años en el campo de batalla luchando por la captación de recursos para festivales, expresan que se enfrentan con grandes dificultades, todos los años, para concretizarlos. Es el caso de Carla Valença,⁵⁵ Marilha Naccari y también Guilherme Whitaker, que aunque cuenta con el apoyo del Banco do Brasil desde hace 15 años, relata que hay atrasos de pagos y otras barreras en esta relación. En general, las quejas son parecidas: aunque se traten de proyectos de continuidad, ya conocidos y consolidados localmente, todos los años hay que pelear para conseguir los apoyos. A pesar de señalizaciones y comentarios del Ministerio de Cultura en el sentido de facilitar el proceso para aquellos proyectos culturales que se dan periódicamente y que ya están consolidados, al día de hoy no existe ninguna medida, política estructurada o acción para proyectos de continuidad que faciliten su realización anual o bianual.

1.5 El presupuesto de la cultura en Brasil

Tratar de presentar el funcionamiento de un mecanismo de apoyo a la producción cultural también nos obliga a, además de describirlo y entender su operación, evidenciar cómo es que éste se concretiza en números y valores monetarios –universo importante para poder evaluar su efectividad.

⁵⁵ Carla Valença es productora del festival de teatro “Janeiro de Grandes Espetáculos”. La entrevista se dio el 27 de abril de 2016, vía Skype.

Así, en esta sección presentaremos un panorama del presupuesto para la cultura a nivel federal. Para tal, fueron utilizadas tres fuentes de datos oficiales del gobierno: *Portal da Transparência*, SalicNet e informaciones solicitadas vía *Serviço de Informação ao Cidadão*.

Las finanzas públicas son una zona bastante nebulosa a la mirada de legos o casi-legos, ya que además del conocimiento necesario para la primera aproximación, estas pueden estar organizadas según diferentes metodologías, lo que resulta en valores distintos, agrupados de formas distintas –inclusive, hay áreas de estudios en finanzas dedicadas exclusivamente a la discusión de estas metodologías. Hoy el gobierno federal ofrece una gran variedad de fuentes de consulta libre, tales como: Portal da Transparência, Receita Federal, Siga-Senado, Siafi, Sidor y posiblemente otros. El SalicNet –específico del MinC– nos proporciona principalmente aquellos gastos efectuados vía *mecenato* (renuncia fiscal) o la sumatoria de la renuncia con el Fondo Nacional de Cultura (FNC), no individualizados; aquellos destinados vía FNC son muy poco detallados y de difícil abstracción.

Considerando los pasos y diferentes denominaciones que existen para un recurso público, desde su ingreso generado a nivel federal hasta su gasto en alguna función específica (ingreso, presupuesto, aprobación, empeño, liquidación, pago/gasto), optamos aquí por centrarnos en los *gastos realizados* por el MinC –ya que estos representan lo que efectivamente se aplicó: valor que, como en cualquier otra área, difiere bastante del presupuesto inicialmente planeado. Sin embargo, no logramos discriminar con el nivel de detalles que inicialmente deseábamos los gastos del MinC que son efectivamente ejecutados en “funciones culturales”, es decir, aquellos que van para proyectos, acciones, programas artísticos-culturales, por dos motivos: no pudimos determinar qué son precisamente gastos con la función cultura (o sea, hasta qué punto el pago de personal, gastos administrativos, manutención de espacios etc. no son también esenciales para la efectivación de estas acciones culturales); en segundo, debido a la gran dificultad encontrada para interpretar y cruzar los resultados de las diferentes fuentes de datos.

Pese al hermetismo comprensivo de las cuentas públicas, optamos por presentar aquí de forma simplificada los números que siguen con dos objetivos principales: mostrar la parcela de los gastos federales que está destinada a la cultura; y comparar lo que se destina al Fondo Nacional de Cultura con lo que se destina vía renuncia fiscal. Este último objetivo se guía por una forma específica de dividir estos gastos en cultura: financiamiento directo e indirecto, donde el directo es aquel que proviene de fondos públicos y que son aplicados directamente por el Estado en la acción cultural; indirecto aquel que también proviene de recursos públicos, pero que sin embargo son aplicados según los criterios y decisiones del sector privado. Como cada uno de estos caminos conlleva una forma completamente distinta de proceder por parte de los proponentes, coincidimos con Villalta (2015: 50), cuando afirma que “saber que cada forma de financiamiento inducirá un tipo de actividad cultural implica asumir que cada modo de financiar el sector de la cultura promoverá determinadas características y transformaciones en los aspectos de los agentes culturales”, y agregamos, en nuestro caso, también en las creaciones artísticas.

Los gastos del MinC crecieron en el periodo de 2004 a 2013 (Tabla 1.1), acompañando la tendencia de los gastos totales realizados por el Gobierno Federal. Comparados los años inicial y final del periodo expuesto, el crecimiento de gastos del MinC fue de más de 200%. Sin embargo, llama la atención lo ínfimo que aun en el año de 2013 representa los gastos con cultura a nivel federal: no llega al 1%.

Tabla 1.1 - Total de gastos realizados por el Gobierno Federal, total destinado al MinC, de 2003 a 2013 - en R\$

	[A] Gastos realizados por el Gobierno Federal - Aplicaciones Directas	[B] Gastos realizados por el MinC	[B/A] % destinado al MinC
2003	-	-	-
2004	732.430.151.665	266.144.189	0,04
2005	890.544.947.226	324.058.719	0,04
2006	937.826.907.236	407.523.430	0,04
2007	938.780.222.770	470.183.649	0,05

2008	931.122.144.673	599.431.768	0,06
2009	1.101.075.288.509	786.649.836	0,07
2010	1.044.954.183.925	749.051.840	0,07
2011	1.286.987.980.853	946.194.765	0,07
2012	1.395.266.065.163	1.093.275.966	0,08
2013	1.466.525.734.735	1.276.651.471	0,09

Tabla 1.1. Fuentes: Portal da Transparência (Despesas – pagamento / Gastos Directos do Governo / por Órgão Executor). Elaboración propia.

Los recursos destinados a proyectos que se concretizan vía *mecenato* de la Ley Rouanet provienen, como ya expusimos, de renuncia fiscal. Las exoneraciones tributarias liberadas a cada año para el MinC no integran el *presupuesto* mostrado en la Tabla 1.1. Así, el presupuesto del MinC, en términos estrictos, está destinado a los ítems enlistados a seguir, además de a su gestión interna. Los gastos del MinC vía renuncia fiscal de la Ley Rouanet son considerados separadamente.

Son estas las autarquías y fundaciones del MinC de actuación en campos específicos que integran el presupuesto del MinC, a saber:

1. Fundação Biblioteca Nacional (FBN);
2. Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB);
3. Fundação Cultural Palmares (FCP);
4. Fundação Nacional das Artes (Funarte);
5. Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan);
6. Agência Nacional do Cinema (Ancine)
7. Instituto Brasileiro de Museus (Ibram)

De esta forma, nos parece pertinente comparar los gastos realizados por el MinC, que son direccionados a todos estos órganos enlistados aquí arriba, y la cantidad de recursos que va dedicado a proyectos vía renuncia fiscal de la Ley Rouanet (Tabla 1.2). Llama la atención que los recursos del MinC, para la mayoría de los periodos, es inferior a lo aplicado vía renuncia fiscal: hasta 2007, fue casi la mitad de lo que va a la Ley Rouanet. Es solo a partir de 2012 que los dos presupuestos casi se igualan, debido a un

mayor crecimiento del presupuesto del MinC (Tabla 1.2). Estos valores indican que, a pesar del incremento de recursos direccionados al MinC, la forma de financiamiento indirecto aún prevalece en relación con aquella de financiamiento directo.

Tabla 1.2 - Relación de gastos realizados por el MinC y vía renuncia fiscal de la Ley Rouanet, de 2003 a 2013 - en R\$

	[A] Gastos realizados por el MinC	[B] Gastos realizados vía renuncia fiscal - Ley Rouanet	[B]/[A] proporción
2003	-	430.893.947	-
2004	266.144.189	511.763.572	1,92
2005	324.058.719	726.779.080	2,24
2006	407.523.430	854.467.419	2,10
2007	470.183.649	990.167.303	2,11
2008	599.431.768	963.700.957	1,61
2009	786.649.836	980.027.962	1,25
2010	749.051.840	1.166.377.224	1,56
2011	946.194.765	1.324.357.027	1,40
2012	1.093.275.966	1.277.060.885	1,17
2013	1.276.651.471	1.261.692.017	0,99

Tabla 1.2. Fuentes: Portal da Transparência (Despesas – pagamento / Gastos Diretos do Governo / por Órgão Executor) y SalicNet. Elaboración propia.

Por fin, en la comparación entre el financiamiento directo vía FNC y aquellos fondos ejecutados vía Ley Rouanet (Tabla 1.3), se evidencia la gran desproporcionalidad entre las dos vías. Para la mayoría de los años del periodo, los recursos gastados vía renuncia fiscal fueron, al mínimo, 10 veces mayor que aquel gastado con el Fondo Nacional de Cultura.

Tabla 1.3 - Relación de los gastos realizados con el FNC y vía renuncia fiscal de la Ley Rouanet, de 2003 a 2013 - en R\$

	[A] Gastos realizados con el Fondo Nacional de Cultura (FNC)	[B] Gastos realizados vía renuncia fiscal - Ley Roaunet	[B]/[A] proporción
2003	24.881.680	430.893.947	17,32
2004	48.551.044	511.763.572	10,54
2005	69.450.640	726.779.080	10,46
2006	51.624.959	854.467.419	16,55
2007	67.591.626	990.167.303	14,65
2008	111.956.426	963.700.957	8,61
2009	215.978.690	980.027.962	4,54
2010	175.483.303	1.166.377.224	6,65
2011	29.793.793	1.324.357.027	44,45
2012	91.366.357	1.277.060.885	13,98
2013	45.051.613	1.261.692.017	28,01

Tabla 1.3. Fuentes: SalicNet y Serviço de informação ao cidadão, protocolo 01590000968201671 contestado el 1 de septiembre de 2016. Elaboración propia.

Con esta última comparación (Tabla 1.3), queda claro que el instrumento preponderante por el cual el Ministerio efectúa acciones culturales es la renuncia fiscal vía Ley Rouanet, que está centrada en el financiamiento de proyectos culturales que resulten en un producto o evento palpable, a diferencia de las acciones culturales de mantenimiento de autarquías y fundaciones y, evidentemente, los proyectos y acciones apoyados vía Fondo Nacional de Cultura que operan bajo una lógica muy distinta –tema que tocaremos brevemente en el siguiente capítulo.

1.6 La Ley Rouanet en números: sobre recursos y sus distribuciones

En este apartado, trataremos de mostrar sucintamente qué representa este mecanismo de financiamiento en números de proyectos y en valores; el peso de cada una de las áreas culturales en el monto total y la evolución de estos números a lo largo de los once años.

Aunque nos parezca equivocado un tipo de aclamación recurrente por la Ley Rouanet, que celebra su existencia basada principalmente en la cantidad de recursos que mueve, este se vuelve un asunto importante cuando encarado de forma comparativa, en la medida en que la gran mayoría de las inversiones en proyectos desde el Ministerio de Cultura se da por este mecanismo de renuncia fiscal –es decir, de forma indirecta– y no en forma de inversión directa del dinero público según criterios públicos o estatales, conllevando a consecuencias que trataremos a continuación.

Recordamos que la vía de concreción de un proyecto por la Rouanet se constituye de tres fases, a saber: a) presentación o envío del proyecto, b) aprobación por el MinC y c) captación de recursos y, por consiguiente, ejecución del proyecto.

Desde el año 2003, se evidencia un aumento en la cantidad de proyectos ejecutados vía *mecenato*, que pasa de 1,543 al año, para colocarse en 3,480 al año en 2013. El crecimiento no fue constante, llegando a recular ligeramente en algunos años, pero a partir de 2007 se mantiene el promedio aproximado de 3,100 a 3,700 proyectos ejecutados anualmente (Tabla 1.4). Es importante entender que hay proyectos en que el periodo de ejecución dura más de 1 año, así que estos números son acumulativos, es decir, hay proyectos que son contabilizados como ejecutados en uno, dos o más años consecutivos. Según informaciones del Ministerio de Cultura transmitidas por Alexandra Costa, aproximadamente 1,300 proyectos son *finalizados* cada año, pero esta información no consta en el SalicNet.

Tabla 1.4 – Cantidad de proyectos ejecutados vía *mecenato* de la Ley Rouanet, de 2003 a 2013

	Número Total	Escénicas	Artes Integradas	Artes Visuales	Audiovisual	Humanidades	Música	Patrimonio
2003	1,543	409	102	104	146	350	278	154
2004	2,040	426	141	155	209	471	434	204
2005	2,476	507	196	209	286	463	576	239
2006	2,929	597	262	244	392	552	607	275
2007	3,232	625	327	245	444	612	718	261
2008	3,163	619	320	210	457	657	638	262
2009	3,041	664	390	211	387	548	619	222
2010	3,417	784	454	208	398	616	734	223
2011	3,750	893	423	221	415	658	910	230
2012	3,585	1,016	234	295	385	564	880	211
2013	3,480	1,165	63	327	301	565	874	185

Tabla 1.4. Fuentes: SalicNet (Comparativos / Cuantitativos / Mecenato / Captação de recursos / por año, área cultural). Elaboración propia.

Si nos detenemos en cada área cultural por separado, en todos los años, la participación de las artes escénicas y de la música en la cantidad total de proyectos ejecutados es preponderante y, más que eso, ha aumentado su peso relativo a lo largo del periodo –las artes escénicas pasan a concentrar el 33% de los proyectos en 2013, mientras que la música, el 25%. Juntas, las dos áreas concentraron el 46% de los proyectos para el periodo de 11 años. Por otro lado, es notable la disminución de la participación relativa de las artes integradas, humanidades y patrimonio cultural, que representaban en 2003 el 7%, 23% y 10% y pasan a representar en 2013 el 2%, 16% y 5%, respectivamente (Tabla 1.4).

En cuanto a los recursos de renuncia fiscal que fueron direccionados, en 2003 se invertía R\$ 430,893,947, triplicándose este monto hacia 2013, llegando así a los R\$ 1,261,692,017. La tendencia de la concentración en las artes escénicas y en la música también se percibe en este parámetro, ya que el valor invertido en artes escénicas pasó de 21% a 32% del total, y en la música del 17% al 22% del total. Juntas, a lo largo de los 11 años, las dos áreas acapararon el 43% de los recursos (Tabla 1.5).

Tabla 1.5 - Recursos invertidos vía *mecenato* de la Ley Rouanet, de 2003 a 2013 - en R\$.

	Valor Total (R\$)	Artes Escénicas	Artes Integradas	Artes Visuales	Audiovisua l	Humanidade s	Música	Patrimonio
2003	430,893,947	92,539,378	54,264,163	33,505,434	37,676,199	53,184,153	72,189,343	87,535,277
2004	511,763,572	101,002,884	50,769,419	43,946,059	49,961,243	81,500,804	91,326,335	93,256,828
2005	726,779,080	137,021,250	78,411,914	70,046,415	72,201,233	80,268,669	143,675,584	145,154,015
2006	854,467,419	176,003,528	97,628,061	82,708,611	111,172,647	93,557,201	151,428,813	141,968,560
2007	990,167,303	166,148,608	145,825,818	101,746,388	112,698,788	109,401,192	211,565,904	142,780,604
2008	963,700,957	169,950,174	158,594,685	70,653,728	113,990,033	106,843,193	213,301,648	130,367,496
2009	980,027,962	188,838,777	205,067,625	90,506,987	92,754,870	76,038,474	196,541,070	130,280,160
2010	1,166,377,224	246,456,906	206,487,115	80,743,763	110,619,709	95,937,486	245,822,661	180,309,584
2011	1,324,357,027	290,672,810	192,180,021	120,856,158	117,269,207	104,105,820	312,547,208	186,725,803
2012	1,277,060,885	353,066,085	77,764,120	177,319,534	116,353,127	102,815,836	291,568,747	158,173,437
2013	1,261,692,017	410,013,850	13,470,504	184,142,566	92,810,112	100,345,356	272,866,394	188,043,235

Tabla 1.5. Fuente: SalicNet (comparativos / consolidado/ mecenato / captação de recursos / por ano, área). Elaboración propia.

La tendencia en los dos parámetros –proporción en cantidad de proyectos y en recursos invertidos– en las áreas de humanidades, artes integradas y audiovisual se mantiene: en humanidades se disminuye aproximadamente el 30% en número de proyectos y recursos, en artes integradas tanto la cantidad de proyectos como los recursos pasan a ser casi insignificantes en el monto total y en audiovisual ambos parámetros se mantienen entre el 9 y 11% del total –está, en los dos parámetros, entre las tres áreas menos privilegiadas. Por otro lado, en el área de patrimonio cultural no pasa lo mismo: la cantidad de proyectos disminuye en una proporción de 50% mientras que, en cantidad de recursos, disminuye apenas 25%. Esto puede explicarse, posiblemente, por la naturaleza de los proyectos de patrimonio cultural material, que muchas veces se trata de iniciativas costosas que no raro incluyen la remodelación y restauración de obras arquitectónicas. Así, aunque en 2013 los proyectos en patrimonio representaban el 5% del total, estos aún representaban el 15% del total de recursos invertidos. Una tendencia parecida se observa en las artes visuales: aunque la parcela de proyectos se mantiene más o menos constante, la participación en el valor total aumenta, representando en 2013 igualmente el 15% del total (Tabla 1.4 y 1.5).

Un constreñimiento notable de este mecanismo, y que ya es conocido por todos, es que el MinC recibe al año miles de proyectos para deliberación, de los cuales la mayoría es aprobada; sin embargo, sólo una minoría logra ser ejecutada debido a la falta de captación. Las propuestas culturales presentadas en el periodo analizado variaron entre 5,200 y 10,900 al año; de estas, aproximadamente 77% fueron aprobadas por el MinC (Tabla 1.6).

Tabla 1.6 - Cantidad de proyectos que concurrieron a la Ley Rouanet, de 2003 a 2013

	presentados A	aprobados B	captados C	B/A %	C/B %
2003	5258	4069	1543	77	38
2004	6227	4958	2040	80	41
2005	10315	5990	2476	58	41
2006	8756	6533	2929	75	45
2007	10903	6358	3232	58	51
2008	9494	6874	3163	72	46
2009	6970	4731	3041	68	64
2010	8807	7361	3417	84	46
2011	8325	7751	3750	93	48
2012	6083	6347 ⁵⁶	3585	104	56
2013	6863	6442	3480	94	54

Tabla 1.6. Fuente: SalicNet (Comparativos / Cuantitativos / Mecenato). Elaboración propia.

Con relación a la cantidad de proyectos que captan recursos al año, hay una distorsión que el SalicNet no da cuenta de discriminar y sanar: como el plazo previsto en la ley para la captación es de 24 meses, con la posibilidad de algunas excepciones que también extienden este plazo aún más, hay muchos casos en los que dichos proyectos son contabilizados como “captados” por dos o más años consecutivos. Así, aunque en la tabla figure, en la mayoría de los años, que la proporción de proyectos captados en relación con los aprobados es de, en media, 46%, sabemos que esta proporción es inclusive más baja (Tabla 1.6).

Según Alexandra Costa, del MinC, “el promedio histórico de captación con relación a la aprobación es de 25% o 27%”. Hay también, históricamente, entre 3,000 y 3,500 proyectos activos al año y el promedio de proyectos aprobados también se mantiene. Otro hecho que merece resaltarse es que, según Costa, el MinC siempre aprueba un volumen de captación mucho más allá del límite permitido por la *Receita Federal* (que ha

⁵⁶ Es posible que, para este año de 2012, el número de proyectos aprobados haya sido mayor que el de proyectos presentados porque, al enviar el proyecto una primera vez, se da la posibilidad de que el proponente se lo modifique y lo vuelva a presentar en otro momento, atendiendo a la retroalimentación elaborada por el MinC. Así, posiblemente el proyecto constará como presentado en un año, pero será contabilizado como aprobado en un año siguiente, permitiendo una aparente distorsión lógica como la que se ve en los datos de la tabla 1.3.

sido, en los últimos años, de aproximadamente R\$1,3 mil millones). Es decir, aprueban una cantidad de proyectos que suman la necesidad de aproximadamente R\$ 5 mil millones para sus ejecuciones, pero ajustados a trabajar con este promedio histórico de entre 25% y 27% de proyectos captados, no se excede el límite impuesto por la Receta Federal.

Los números aquí expuestos empiezan a mostrar algunas distorsiones que incurrir en la operación de la ley como mecanismo de financiamiento a proyectos artístico-culturales. Además de evidenciar la situación de desigualdad en que se encuentran las diferentes áreas culturales, el dato más relevante y que deseamos desmenuzar a continuación, se relaciona con la última tabla aquí expuesta (Tabla 1.6): a pesar de que una mayoría de proyectos logra ser aprobado por el MinC, la gran mayoría no es ejecutada debido al rechazo de la empresa financiadora. De este modo, nos preguntamos ¿por qué razones se da esto? y ¿qué consecuencias resultan de que exista un filtro tan estrecho?

1.7 Consideraciones

Provistos de esta exposición preliminar sobre la Ley Rouanet –qué es, cómo funciona, quiénes participan en las etapas de su funcionamiento, cuánto de recursos representa– pasamos ahora a una problematización más profunda de algunas de las consecuencias culturales, sociales y políticas que se desprenden de esta dinámica de funcionamiento. Además, pasamos a utilizar el entramado operacional de esta política cultural como punto de partida para el análisis crítico de aspectos más estructurales del ámbito de la cultura y de lo político en la sociedad brasileña contemporánea.

Los problemas en su operación, que empiezan a evidenciarse ya en esta primera parte del trabajo, nos lleva a preguntar por los entramados de fuerzas y poderes que posibilitan que este instrumento sea el más relevante en la actuación del MinC. ¿Qué papel juegan las empresas privadas en este mecanismo y qué intereses están en juego? Es más, ¿qué papel juega el Estado-Nación brasileño en esta correlación de fuerzas e intereses que se mantiene vigente y en gran medida estable desde los años 80 hasta el presente? ¿Qué circunstancias históricas y políticas contextualizan la consolidación de

este mecanismo? ¿Cómo debemos entender al actual Estado-Nación brasileño así como sus diversas formas de actuación vía otras instancias y actores sociales? Estas son algunas de las preguntas-guías para las problematizaciones que siguen.

Capítulo 2: La Ley Rouanet imbricada en el Estado brasileño. Poder, correlaciones de fuerzas y legitimación de prácticas.

2.1 A la busca de lo estructurante

En el primer capítulo, con la exposición del funcionamiento en la práctica del mecanismo de financiamiento a proyectos culturales conocido por Ley Rouanet, evidenciamos que este opera involucrando a tres actores sociales fundamentales: los creadores artístico-culturales, el Estado brasileño y las empresas –en su mayoría, privadas. Las relaciones que se dan entre estos tres están inmersas en un campo de poder, que aparece de forma explícita o implícita, a depender de la mirada con que se analice al problema.

Si seguimos el curso lineal para que un proyecto artístico-cultural sea concretizado por esta vía, algunas relaciones de poder aparecen de forma más evidente. En un primer momento, el Estado (a través del MinC) aprueba o reprueba la propuesta artístico-cultural: de esta forma, quiera o no quiera, está definiendo (aunque momentáneamente) lo que es o no es una propuesta cultural y cuáles valen la pena ser concretizadas. En un segundo momento, aún más determinante para su concreción, el posible patrocinador tiene la prerrogativa de decidir cuáles podrán ser ejecutados, pues acepta o no financiar la propuesta. Por esta misma vereda, podríamos pensar además en otros entramados donde se evidencian las relaciones de poder, la posible “ventaja” de unos frente a otros: grupos o artistas que dominan la técnica de objetivación de una propuesta artístico-cultural en forma de proyecto y los que no la dominan; grupos o artistas que presentan propuestas más fácilmente aceptadas acorde a los discursos sociales vigentes y los que presentan propuestas más polémicas o que cuestionan el *status quo*; grupos o artistas que están ubicados en regiones del país que cuentan con mayores recursos artísticos, técnicos y de infraestructura, y los que se ubican en periferias con infraestructura y recursos precarios; empresas que tienen liberado un alto valor de impuesto sobre la renta para aplicación en cultura y las que poseen un bajo valor etc.

A más de aquello, a partir de las estadísticas y valores monetarios presentados anteriormente, también creemos haber evidenciado que estamos frente al principal

mecanismo de financiamiento a la cultura del gobierno federal, con valores que, a pesar de bajos si son comparados con otros gastos gubernamentales, no son despreciables – recordamos que la Ley Rouanet inyecta hoy cerca de R\$1,26 mil millones en cultura. Además, revelamos que el obstáculo para la concreción de las miles de propuestas anuales se encuentra principalmente en la decisión del patrocinador, o sea, en las manos de las empresas –haciendo con que miles de propuestas no sean ejecutadas.

De aquí que nos parece fundamental, además de apuntar las consecuencias de esta política cultural, cuestionar los motivos por los cuales ésta sigue siendo el principal mecanismo de financiamiento a la cultura en el ámbito federal en Brasil. A pesar de problemas concretos derivados de él –que desmenuzaremos más adelante en este capítulo–, los sucesivos gobiernos brasileños, aunque en diferentes coyunturas, han mantenido la renuncia fiscal para la cultura bajo una misma lógica de funcionamiento, han preservado y hasta fortalecido la Ley Rouanet y, por tanto, han dejado en las manos del sector privado (grandes empresas nacionales y transnacionales) la decisión de lo que vale o no la pena ser concretizado en arte y cultura –a cambio de significativos beneficios a los patrocinadores. Esto nos lleva a pensar que existe algún otro elemento estructurante que merece nuestro detenimiento en la relación del Estado-nación brasileño con el sector privado; y, por eso, debemos avanzar más allá de una crítica puntual y desarticulada a las consecuencias del mecanismo.

Proponemos aquí, por consiguiente, una mirada a la cuestión: la que se pregunta por el papel y funciones del Estado brasileño en esta sociedad y en este momento histórico, las correlaciones de fuerzas ahí condensadas y en constante tensión, los papeles que juegan las empresas nacionales y transnacionales en este escenario y qué influencias tendrían estas sobre el aparato estatal. Proponemos, por lo tanto, averiguar las relaciones de poder menos explícitas entre los tres actores involucrados en esta política cultural: creadores, Estado y empresas. De esta forma, creemos poder contribuir de manera más reflexiva y profunda al debate de aquellos que visan la transformación de esta realidad en Brasil y América Latina.

2.2 El Estado: su actuación en el juego político nacional

Actualmente es algo común en las ciencias sociales las discusiones sobre el Estado-Nación y los entramados de poder en la actual etapa del sistema capitalista y de la economía política internacional. Entre los optimistas o ingenuos, frente al surgimiento de nuevos actores sociales y nuevos centros de poder con importante peso en nuestros escenarios políticos –tales como los nuevos movimientos sociales, las empresas transnacionales, las ONGs, el capital financiero, las redes sociales–, estaríamos inaugurando un periodo de diminuta verticalización del poder, mayor actuación horizontal “en red” y mayor capacidad de influencia política, desde instancias civiles, en las decisiones de los “de arriba”. En estas circunstancias, no haría caso seguir con una mirada a la cuestión del poder que trate de jerarquizarlo.⁵⁷ En esta visión predominante, tampoco se le da la debida importancia al poder que sigue ejerciendo el Estado, ya que se piensa que, a partir de las transformaciones de la mundialización, los Estados-nación vienen debilitándose y en un futuro próximo se presentará su total desintegración.⁵⁸

Nosotros, a pesar de considerar esencial abarcar en el análisis a estos nuevos actores políticos y centros de poder –lo que vuelve el escenario complejo, pero no horizontalizado–, no nos adscribimos a esta previsión sobre el Estado. Para elucidar la posición que conferimos al Estado latinoamericano, especialmente al Estado brasileño, nos parece primordial que consideremos dos aspectos principales.

⁵⁷ En este trabajo, no nos detuvimos en la obra de Michel Foucault sobre la microfísica del poder, pero reconocemos sus aportaciones en cuanto a la constatación de que el poder no se ejerce solamente desde “lo alto”, sino que se reproduce permanentemente desde todos los rincones de la sociedad. Sin embargo, nos alejamos de los usos de Foucault que, en una mirada global a la sociedad, no ven diferencia de intensidad en el poder ejercido por la policía hacia los ciudadanos, el de un profesor hacia su alumno y el ejercido por un padre hacia su hijo, por ejemplo. Consideramos que, aunque la tarea de jerarquización no sea fácil, es esencial considerar que existen “núcleos que sostienen el conjunto del tejido de dominación en la sociedad”, siendo el Estado el fundamental. Véase Osorio (2014: 34- 38).

⁵⁸ *Estado y Estado-nación* si bien son categorías que se relacionan, no son coincidentes. Aunque no nos vamos a detener en la discusión sobre la diferencia entre las dos –y aquí en este capítulo profundizaremos más en la definición de *Estado*– nos limitamos a decir, de manera simplista, que la categoría de Estado-nación es utilizada, en general, para vincular el espacio de condensación de fuerzas sociales que es el Estado con aspectos territoriales e identitarios, principalmente; para referirse a la entidad que requiere de fronteras establecidas para el ejercicio del poder político sobre un territorio y del control de los medios de violencia a través del ejército y de la policía. Esta unidad territorial y esta homogeneidad identitaria imaginada no se establecen sin conflictos. Al contrario, normalmente se vale de procesos muy violentos de imposición de una nacionalidad sobre otras (Osorio, 2014: 31-32, 165-166).

En primer lugar, debemos ver al Estado como una condensación de fuerzas contradictorias. No se trata de las visiones derivadas de las teorías del Estado de los llamados *contractualistas*,⁵⁹ donde aquél es visto como un representante general, un Estado de todos, neutral, donde se podría conciliar diversos intereses a través de la cesión de soberanía de los miembros de la sociedad a algunos representantes (Osorio, 2014: 23-25). Se trata, en el capitalismo, esencialmente de un Estado de clases –sin embargo no visto como un representante homogéneo de las clases dominantes o un *reflejo* de la lucha de clases: más bien un Estado que juega “un papel activo en la lucha de clases a favor de la integración y organización de las clases dominantes y en la dispersión y desarticulación de las clases dominadas” (Osorio, 2014: 51).

En segundo, es de utilidad analítica separar lo que entendemos por Estado en dos partes: su porción “visible”, que sería el *aparato de Estado*; y su parte más “oculta” –por decirlo de algún modo– que se trata del *Estado* como centro del poder político, como condensación de las relaciones de fuerza en una sociedad. En general, “cuando hablamos de Estado se hace referencia a elementos diversos, tales como:

- Un conjunto de instituciones;
- Personal que administra y labora en esas instituciones;
- Leyes, normas y reglamentos;
- Una particular condensación de la red de relaciones de poder, dominio, fuerza y lazos comunitarios que atraviesan a la sociedad” (Osorio, 2014: 22-23).

Los tres primeros elementos corresponden al *aparato de Estado* y el último, por otro lado, nos remite al Estado como *relación social* –espacio de condensación y ejercicio privilegiado del poder político. Sería esta segunda esfera la que termina por darle significación a la primera (Osorio, 2014: 23).

Es decir, lo que constituye el Estado en su parcela más *visible* (el aparato), y que aparece de forma más evidente en el caso particular de nuestro tema (a saber: el Ministerio de Cultura, sus funcionarios, la cámara de diputados, el mismo presidente de

⁵⁹ Thomas Hobbes (siglo XVII), John Locke (siglo XVII) y Jean-Jacques Rousseau (siglo XVIII).

la república, la Ley Rouanet y otras leyes que le dan sustento) no está conformado y llevado a cabo necesariamente por los sectores de clase que más poder detienen en un momento histórico dado –es más, normalmente las clases, fracciones o sectores que más detentan el poder político en una sociedad dada, no necesitan ocupar posiciones en el aparato de Estado para que sus intereses prevalezcan en el Estado y en la sociedad (Osorio, 2014: 41). Estas dos esferas que conformarían el Estado, a pesar de estrechamente relacionadas, también pueden ser visualizadas analíticamente de acuerdo al grupo de individuos que ocupan funciones ahí: las clases reinantes (las que ocupan el aparato de Estado) y las clases dominantes.

Históricamente, el Estado y el aparato de Estado no son homogéneos en el tiempo: las tensiones que ahí se evidencian, su conformación, qué parcelas de las clases dominantes o de las clases dominadas hacen parte de las clases reinantes se modifican; el mismo aparato se transforma en su estructura: leyes e instrumentos aparecen y desaparecen. Para lo que nos concierne, es importante mirar al momento histórico que permitió que se armara un tipo de aparato estatal que diera lugar al surgimiento y a la manutención de leyes y normas como la Ley Rouanet: la neoliberalización de la economía mundial, con la consecuente disminución de la soberanía de los Estados latinoamericanos y de otros países periféricos.⁶⁰

Con el incremento del poder de las empresas transnacionales en los países centrales, y frente a una crisis del sistema capitalista en la década de 70, estas mismas empresas pasan a necesitar que los mercados en los países periféricos fueran reestructurados para que su actuación se diera con menos obstáculos. Para lograr plenamente sus objetivos, los países centrales impusieron a los países periféricos las

⁶⁰ Entendemos al neoliberalismo como el sustrato ideológico y político que emerge con el objetivo de superar la crisis del capitalismo mundial de los años 70 – 80. No hay espacio para profundizar en los orígenes de la misma, basta con decir que se trata de una crisis de los patrones de reproducción del capital en los países centrales (las tecnologías productivas basadas en la producción en masa, el patrón oro-dólar) y de sus correlatos pactos de clases, comúnmente conocido como “Estado de Bienestar”. Frente a la crisis de acumulación que presenta en este momento, se impulsan una serie de medidas buscando recuperar la tasa de ganancia en los países centrales: flexibilización de las leyes laborales; transferencia de procesos productivos a países dependientes; privatización de empresas públicas; liberalización del comercio y de las inversiones con el objetivo de alargar el radio de acción de las transnacionales, entre otras medidas. Véase: Mandel, Ernst (1980). Para los efectos de la crisis en América Latina, véase: Marini, Ruy Mauro (1992) y Filgueiras, Luís (2006).

llamadas políticas neoliberales, “trasplantando para la periferia un conjunto de cambios institucionales, productivos, comerciales y financieros, como los que ya habían implantado en sus propios países, y que consistían, resumidamente, en disminución del papel del Estado, privatizaciones, desreglamentaciones y apertura comercial. El discurso ideológico utilizado para eso fue el de que había llegado el momento de la periferia modernizarse, igualándose al primer mundo” (Cano, 1999: 36).⁶¹

Este proceso de expansión, intensificación e internacionalización de actividades económicas (financieras, comerciales y productivas) a diversas naciones o regiones es conocido por globalización o mundialización.⁶² Éste se inicia en las décadas de 80 y 90. En los países periféricos, contó con un papel primordial de los Estados-nación para preparar el terreno para la actuación de las transnacionales, con acciones contundentes –cuando no violentas– de los gobiernos en turno, en varios ámbitos de la vida social. Citamos algunas: liberalización del comercio exterior, reformas laborales con flexibilización legal para el fortalecimiento de la tercerización, para la simplificación de contratos temporales, para la disminución o abolición del seguro de desempleo, para la contención de salarios; en la administración pública, el redimensionamiento –o reconfiguración– del Estado, vía privatizaciones, desreglamentaciones o desburocratizaciones bajo el discurso de la necesidad de “eficacia” en la maquinaria pública, entre otros.

Osorio esclarece que algunas funciones sólo podrían ser cumplidas por el Estado, a pesar de las condiciones internas diferentes en cada país, por razones económicas y políticas. Estas y otras funciones son:

⁶¹ Traducción nuestra del portugués al español.

⁶² No discutiremos aquí cual sería el término más adecuado para expresar lo expuesto, porque huye al objeto de este trabajo. Nos limitamos a decir que el término *globalización* es el que ha tenido un uso más generalizado y banalizado en la prensa y en la academia. Osorio (2014:159) se encuentra entre los autores que prefieren hablar de *mundialización*, y afirma: “Preferimos utilizar la noción de mundialización por sobre la de globalización ya que esta última tiende a enfatizar los procesos de homogenización del mundo (por ejemplo, la llamada *macdonalización* o del modelo estadounidense de consumo), relegando el elemento central, la preservación o profundización de la heterogeneidad entre economías y regiones en términos económicos y políticos, proceso que arranca desde el campo productivo y financiero.” Véase también Wilson Cano (1999). Nota: este libro tiene su versión en español, del 2007, editada por el Instituto Cubano del Libro.

[...] la preservación de un “orden” y de una “paz social”, dentro de fronteras establecidas, que someta al trabajo a las condiciones que el capital reclama, tarea que no pueden cumplir ni Microsoft, la Ford, ni ninguna otra gran empresa multinacional, y que sólo es de competencia estatal; la seguridad “nacional” frente a la inseguridad “internacional”, en un mundo de enfrentamientos soterrados y abiertos; una plataforma de fuerza con asiento “nacional” para las tareas de expansión (colonial, neocolonial, imperialista) de los Estados centrales hacia las regiones periféricas; la formulación y aplicación de políticas de “protección” a capitales “locales” ante la competencia de capitales “externos”; el Estado como demandante y creador de mercado a industrias y sectores de punta del capitalismo (considérese por ejemplo la demanda estatal a la industria armamentista y electrónica en Estados Unidos) (Osorio, 2014: 155-156).

Algunas de las consecuencias visibles más serias de este proceso en las regiones periféricas del mundo, que hoy sigue en curso, son: la sustitución de materias primas nacionales por importadas, obsolescencia forzada de equipos industriales, desempleo, precarización laboral, dependencia tecnológica y científica etc. Además, “las inversiones directas son alocadas donde (...), cuanto y cuando les interesa a las ETs [empresas transnacionales]. Esto significa, para nuestros países, que la reestructuración que se está haciendo es, para nosotros, pasiva, es decir, que abdicamos de la soberanía de fijar los rumbos de nuestro crecimiento y transformación. Refuerza el argumento el hecho de que muchas de estas inversiones subordinan otras, muchas veces públicas, como de apoyo logístico (infra-estructura, por ejemplo)” (Cano, 1999: 53).⁶³

A esto se suma la tendencia de las clases dominantes latinoamericanas en actuar, históricamente y de manera diferenciada a lo que aconteció en algunos países de Europa, en Estados Unidos y Japón, como socios menores del capital extranjero – tendencia que se afirma, por lo menos, desde el siglo XVIII y que, por lo tanto, exigiría un esfuerzo político y económico que nuestras burguesías no están dispuestas a ejercer. Los representantes de las clases dominantes de aquí y de ahora –representantes del sector financiero y bancario, de las mineras y de las constructoras civiles, de la agroexportación– no necesitan pensar en el camino de desarrollo de su propio país, no

⁶³ traducción nuestra del portugués al español.

necesitan desarrollar industrias y tecnologías propias y así generar más ingresos para la nación, porque asociados al capital extranjero lucran de la misma forma.

Todo este “desvío” histórico entre los procesos económicos y políticos mundiales que plasmamos aquí no es ocioso, pues nos permite elucidar por lo menos algunos puntos: 1) al contrario de mirar al Estado como una entidad que en este momento histórico está perdiendo el poder frente a la sociedad, se está ausentando, o disminuyendo su tamaño, debemos recordar el papel activo que juega el Estado para permitir que las empresas se establezcan y defiendan sus intereses en territorios nacionales: más que un *Estado pequeño*, tenemos hoy un *Estado reconfigurado* que, aunque se ausente en la actuación directa en varios sectores productivos y sociales, prepara el camino y provee todo el sustrato legal, institucional y financiero para que las empresas privadas pasen a actuar en los huecos dejados por el “Estado grande”, o “Estado de bien estar”; 2) las clases dominantes en Brasil (que están constituidas por detentores de grandes empresas transnacionales o estrechamente vinculadas con el capital extranjero) son las que presionan y en gran medida direccionan la conformación del aparato estatal para que sus intereses prevalezcan sobre los intereses comunes. Sobre eso, Osorio (2014: 158) clarifica: “tanto en el mundo imperialista como en la periferia, quienes detentan el poder se atrincheran en el Estado, logrando con ello que sus intereses puedan presentarse como intereses de “la nación”, cuando no de la humanidad, y potenciar desde allí su fuerza para impulsarlos”.

A continuación, con auxilio de los planteamientos de Chin-Tao Wu (2006), volvemos a acercarnos a nuestro tema de investigación, analizando los vínculos que se han dado históricamente entre el Estado, las empresas privadas y el ámbito del arte y de la cultura a partir de la década de 70 en diversas partes del mundo; además, retomaremos el historial de las políticas culturales en Brasil a partir de los años 30.

2.2.1 El neoliberalismo y el mundo de las artes: un arreglo cómodo

Tras 21 años de dictadura militar en Brasil, en el año de 1985 se dio el supuesto restablecimiento de la democracia y del Estado de derecho –la llamada “redemocratización” del país. Es también la década en la que políticas de

neoliberalización de la economía empezaron a tomar mayor fuerza en América Latina, promoviendo un tipo de Estado que pasaba a eximirse de responsabilidad en diversos sectores productivos y sociales, transfiriendo muchas atribuciones al sector privado. En este entonces, surgió también un discurso en contra del “dirigismo estatal” –una práctica vinculada, en el imaginario social construido, al poder y al autoritarismo del gobierno militar como Jefe de Estado en el periodo de la dictadura–, que ganó fuerza a partir del argumento de que era tiempo de permitir y estimular la participación de otros sectores de la sociedad en la implementación o reconfiguración de algunas áreas productivas y sociales.

En efecto, más que políticas que fortalecieran la democracia en su sentido más amplio –con un protagonismo popular en los procesos decisorios–, los sucesivos gobiernos ampliaron intensamente la participación del sector empresarial en diversas áreas. En el campo de la cultura, el ejemplo más notable fue la instauración del mecanismo de financiamiento a creaciones artístico-culturales vinculado de forma estrecha a las empresas por medio de la renuncia fiscal. Así, en 02 de junio de 1986 se promulgó la ley n° 7.505, conocida por Ley Sarney, que en 1991 se convirtió en la hoy conocida Ley Rouanet, con ligeras modificaciones sobre su versión anterior.

La ofensiva neoliberal, como se sabe, inicia en Inglaterra y en los Estados Unidos con Margaret Thatcher y Ronald Reagan, respectivamente, a partir de finales de los años 70. Según presenta Chin-Tao Wu (2006), es a partir de la década de los 80 que la doctrina de la libre-empresa pasa a estar vinculada de manera estrecha al financiamiento de las artes y de la cultura en estos países. Son creadas nuevas legislaciones y arreglos institucionales (asociaciones, consejos y agencias) para fortalecer las relaciones del mundo corporativo con la producción y circulación artística, al mismo tiempo que se disminuye de manera importante el subsidio estatal a órganos e instituciones encargadas del fomento, organización y financiamiento de propuestas artísticas y culturales. El argumento de estos gobernantes para aplicar los recortes presupuestales era que los subsidios estatales a las artes debilitaban la iniciativa y creaban una cultura de dependencia tímida en el ambiente de las instituciones subsidiadas, además de alejar patronos potenciales desde el sector privado (Wu, 2006: 72). Así, leyes de incentivo fiscal para el financiamiento directo a propuestas artístico-culturales, para donación de acervo,

adquisición de obras, construcción y mantenimiento de museos fueron ampliadas y fortalecidas, pasando a facilitar y promover la participación de las corporaciones y, a lo largo de algunos años, el protagonismo de grandes empresas privadas en la organización del mundo artístico-cultural.

Wu (2006) nos llama la atención para un hecho muy importante, y que debe de ser objeto de permanente desmitificación en nuestras sociedades aun hoy en día: al contrario de lo que se podría pensar, el libre-mercado y el subsidio estatal siempre han caminado juntos. El protagonismo de las empresas en la organización de la vida económica, política, científica, productiva, social y cultural solo se da con un masivo e imprescindible apoyo político, institucional y financiero del mismo Estado-Nación a este sector, haciendo “uso del dinero público para aumentar las prerrogativas del capital privado” (Wu, 2006: 30).⁶⁴

Centrándose en la experiencia británica y estadounidense, Wu (2006) demuestra como el patrocinio al arte pasa, por otro lado, a formar parte de una estrategia corporativa más amplia. La inversión en artes contribuye a la publicidad de las empresas por medio, principalmente, de la vinculación del logotipo de la marca con el evento u obra de arte, estableciéndose como un medio de propaganda mucho más barato que la tradicional vinculación de la marca a los principales medios de comunicación; además, el ambiente de exposiciones y eventos artísticos pasan a constituirse como un ambiente privilegiado de relaciones públicas, tanto por la presencia de los poderosos de la política y de los negocios, cuanto por la presencia de un público frecuentador que puede ser consumidor de la marca vinculada al evento. Por fin, hay también consecuencias en la imagen de las empresas que invierten en arte, que “se presentan como teniendo en común con los museos y galerías de arte un sistema humanista de valores, y de esta forma revisten sus intereses particulares con un barniz moral universal”. (Wu, 2006: 148).⁶⁵

⁶⁴ Traducción nuestra del portugués al español.

⁶⁵ Traducción nuestra del portugués al español.

2.2.2 Un histórico de las políticas culturales en Brasil: el Estado en el centro de la reglamentación de la cultura

Hacemos aquí un breve recorrido histórico al respecto de las principales acciones o políticas culturales en Brasil para ubicar la creación de la Ley Rouanet en el contexto político nacional y tras las iniciativas, e inestabilidad, de las políticas públicas para la cultura en el país. Esta recuperación se dio a partir del siglo XX, que es cuando, como en muchas partes del mundo, comenzó la institucionalización de las políticas culturales en Brasil, por lo cual centramos la exposición en las acciones que se dieron desde el Estado o agrupaciones civiles, solamente.

El quindenio que va de 1930 a 1945, con Getúlio Vargas en la presidencia, se caracteriza por ser un periodo de importantes cambios en términos políticos, económicos y culturales en Brasil, en el cual se identifica un escenario donde, según Rubim (2012: 30), existió “un pacto de compromiso entre los nuevos actores y las viejas élites agrarias. Industrialización; urbanización; manutención del latifundio; modernismo cultural y construcción del estado nacional centralizado, política y administrativamente”. Las escasas acciones culturales desde el gobierno federal estuvieron subordinadas al Ministerio de Salud y Educación, con Gustavo Capanema en su dirección entre 1934 y 1945. Definido por Rubim (2012: 31) como “estéticamente modernista y políticamente conservador”, es en su gestión que se crea el Servicio del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (SPHAN), el Instituto Nacional de Cine Educativo (INCE), el Instituto Nacional del Libro (INL) y en 1938 se crea el primer Consejo Nacional de Cultura, formado por siete miembros (Calabre, 2007: 2).

Entre los órganos creados, el SPHAN es el que destaca por su robustez, volviéndose una institución emblemática en la política cultural brasileña hasta finales de los años 60. Esta es una época marcada por el nacionalismo en varios países latinoamericanos,⁶⁶ impulsados desde los gobiernos federales, que a pesar de haber

⁶⁶ Ejemplos emblemáticos de gobiernos nacionalistas de las décadas de 30, 40 y 50 en América Latina son, además de Getulio Vargas en Brasil (1930 – 1945 y 1951 – 1954), Lázaro Cárdenas en México (1934-1940), Juan Domingo Perón en Argentina (1946- 1955), Paz Estensoro (1952-1956 y 1960-1964) en Bolivia.

acumulado importantes logros políticos y económicos, también sostuvieron actuaciones bastante controversiales en materia cultural, las cuales estuvieron atravesadas por narrativas de nación que buscaban valorizar lo nacional (en nuestro caso, la brasilidad), pero muchas veces bajo formas homogeneizantes (como la narrativa de lo *mestizo* como mezcla perfecta y acabada entre las diferentes matrices culturales o la narrativa de armonía entre las clases sociales). En este escenario, no es difícil comprender la importancia que cubre el servicio dedicado a la preservación del patrimonio histórico nacional. Centrados en la directriz de resguardo de obras arquitectónicas que expresarían la grandiosidad de la nación, el SPHAN “opta por la preservación del patrimonio de piedra y cal, de cultura blanca, de estética barroca y tenor monumental. En general: iglesias católicas, fuertes y palacios del periodo colonial” (Rubim, 2012: 32).

Rubim (2012:31) destaca también la importancia de otra figura en el ámbito de la cultura que, a pesar de no haber ejercido nacionalmente ninguna función gubernamental, frente al Departamento de Cultura del municipio de São Paulo actuó con una postura innovadora y que merece ser recuperada aquí. Se trata de Mario de Andrade, escritor representante del movimiento modernista brasileño, que entre 1935 y 1938 propuso una nueva concepción de cultura, más abarcadora, extrapolando las bellas artes y llegando hasta la cultura popular. Además, Andrade concibió como patrimonio no sólo al material, sino también el intangible y el inmaterial, estableciendo con ello una intervención estatal sistemática en diferentes áreas culturales.

Entre 1945 y 1964, a pesar de un destacado desarrollo de la cultura y del pensamiento crítico brasileño,⁶⁷ no hay una correspondencia en lo que ocurre a nivel institucional de políticas culturales. Este periodo estuvo marcado por una fuerte ausencia estatal, un desarrollo del área cultural en el campo de la iniciativa privada y pocas acciones directas de gran bulto. Se destacan, sin embargo, algunas instituciones culturales no estatales como los emblemáticos Centros Populares de Cultura (CPC) de la Unión Nacional de Estudiantes (UNE), en Rio de Janeiro y una agitación cultural de

⁶⁷ Darcy Ribeiro, Paulo Freire, Ruy Mauro Marini, Caio Prado Junior, Mauricio Tragtemberg, Milton Santos, Florestan Fernandes son algunos de los grandes pensadores brasileños que empiezan a madurar sus trabajos en este periodo, vinculando el pensamiento crítico a la actuación política. Esta, sin embargo, es radicalmente interrumpida por el golpe militar de 64, obligándolos a varios de ellos al exilio.

jóvenes universitarios en varias partes del país (Rubim, 2012: 33). A nivel de estados, destacó regionalmente el Movimiento de Cultura Popular, desencadenado en los gobiernos de Miguel Arraes en el municipio de Recife y en el estado de Pernambuco, contando con la participación notable de Paulo Freire con su método pedagógico que conjuga educación y cultura. En 1961, el presidente Janio Quadros reestructuró el Consejo Nacional de Cultura, subordinado a la presidencia de la república, con el propósito de que este fuera el órgano responsable en la elaboración de planes nacionales de cultura (Calabre, 2007: 3).

El golpe militar orquestado en 1964, y hasta 1985 –momento de restablecimiento de elecciones directas “democráticas”– fue un periodo fuertemente marcado por persecuciones, represión, censura, exilios y asesinatos de militantes, intelectuales, artistas y creadores populares, “al mismo tiempo que se constituyó una agenda de “realizaciones” no despreciable para la (re)configuración de la cultura en Brasil” (Rubim, 2012: 34). El Estado profundizó la institucionalización del campo cultural bajo las manos firmes de los militares, quienes vislumbran en los medios de comunicación, rígidamente controlados, un vehículo imprescindible de propaganda y construcción de una narrativa ideológica de “seguridad nacional”. La creación de Embrafilme, la empresa estatal de producción y distribución de obras cinematográficas, data de esta época, en 1969.

Tras el periodo más violento de la dictadura militar (1968 a 1974), de 1974 a 1985 prevalece una lenta y gradual transición hacia la llamada “apertura política”, con disminución de la intensidad de la “violencia visible” y la creación tímida de nuevas políticas culturales desde el Estado, pero bajo un interés bastante específico: “La tradición de la relación entre autoritarismo y políticas culturales es retomada en toda su amplitud. El régimen para realizar la transición bajo su hegemonía busca cooptar los profesionales de la cultura (ORTIZ, 1985, p. 85)” (Rubim, 2012: 35). En el final del gobierno de Médici (1969 a 1974), se elaboró el Plan de Acción Cultural (PAC), como un proyecto de financiamiento de eventos culturales, con espectáculos en las áreas de música, teatro, circo, folclore y cine (Calabre, 2007: 4). En el marco del PAC se creó el FUNARTE, fundación de artes con un importante papel que perdura hasta hoy día. Es también en la década de los 70 que la institucionalización del campo de la cultura se

extendió a los estados y municipios, con la creación de secretarías de cultura y consejos locales.

Con el fin de la dictadura militar, por vez primera la cultura ganó un Ministerio exclusivo para sí. Estando en años anteriores subordinada a los Ministerios de Educación y Salud (1930) o el de Educación y Cultura (1953), para 1985 se volvió un ministerio singular, de implantación bastante complicada. “Su implantación es un ejemplo contundente de esta tradición de inestabilidad: creado en 1985 por Sarney; desmantelado por Collor [Fernando Collor, presidente de 1990 a 1992] y transformado en secretaría en 1990; creado nuevamente en 1993 por Itamar Franco [presidente de 1992 a 1994]. Además, fueron diez dirigentes responsables por los órganos nacionales de cultura en diez años (1985 – 1994)” (Rubin, 2012: 36). Paradójicamente, el momento en que la cultura gana un Ministerio exclusivo es también el momento de creación de la Ley Sarney (que, como comentamos, es la primera versión de la Ley Rouanet), rompiendo radicalmente con la forma de financiamiento a la cultura que había perdurado hasta entonces, ya que se introduce por primera vez el mecanismo de renuncia fiscal para proyectos culturales.

El Estado aparentó estar preocupado con la cultura, pero se retrajo en cuanto al direccionamiento y la inversión, dejando ambos como incumbencia del sector privado. Este movimiento estuvo en consonancia con el ideario neoliberal, como elucidamos en el apartado anterior.

A partir de este momento, “la lógica de las leyes de incentivo se vuelve componente vital del financiamiento a la cultura en Brasil. Esta nueva lógica de financiamiento se expandió hacia los estados y municipios, y para otras leyes nacionales, por ejemplo en la Ley del Audiovisual” (Rubim, 2012: 37). El gobierno de Fernando Henrique Cardoso dio continuidad e intensificó el fortalecimiento del sector privado del país, privatizando a decenas de empresas estatales y alzando las políticas basadas en renuncia fiscal como la política cultural nacional. Con ello quedó claro que el papel del Estado en los sectores económicos, sociales y culturales: más que leerlo como “ausente”, este es más bien resulta primordial para darle condiciones políticas, legales y

económicas para que el sector privado implemente sus planes para el “desarrollo” del país.

La Era Lula, con Gilberto Gil (2003 a 2008) y Juca Ferreira (2008 a 2010) frente al Ministerio de Cultura, está marcada principalmente por dos aspectos: por un lado, Gilberto Gil adoptó la concepción antropológica abarcadora de cultura, ampliándola por lo tanto a los modos de vida, motivaciones, creencias religiosas, valores, prácticas, rituales e identidades.⁶⁸ Gil (2003) explica en su discurso inaugural como ministro: “Lo que entiendo por cultura va mucho más allá del ámbito restringido y restrictivo de las concepciones académicas, o de los ritos y liturgia de una supuesta “clase artística e intelectual”. Cultura, como alguien ha dicho, no es apenas “una especie de ignorancia que distingue los estudiosos”. Ni solamente lo que se produce en el ámbito de las formas canonizadas por los códigos occidentales, con sus jerarquías sospechosas”.⁶⁹ Las implicaciones de esta primera postura política del ministro, que contrasta con la visión restrictiva y elitista de arte y cultura, se observa en la creación de programas y en acciones comunicativas que abarcan las manifestaciones de afrobrasileños, indígenas, jóvenes de periferias urbanas, campesinos, *quilombolas* y otras manifestaciones de la cultura dicha popular.

El segundo marco fue el intento de propagación y bajada de la actuación del ministerio hasta los niveles locales, promoviendo la participación de los trabajadores de la cultura y de la sociedad en general en la elaboración de un Plan Nacional de Cultura; la formación técnica para los trabajadores de la cultura en los mecanismos de financiamiento disponibles y en gestión de proyectos; y el acercamiento a las dinámicas de áreas culturales y artísticas que hasta entonces se conocía poco, para la futura estructuración de programas y acciones. Esta extensión de su actuación se dio por medio de seminarios locales y regionales, talleres, fórums de participación en línea, congresos, entre otros.

Estas dos caras del MinC en el periodo Lula, dio origen a programas y acciones fundamentalmente distintas a los anteriores. Son logros de este periodo la formulación

⁶⁸ Plano Nacional de Cultura, directrices generales, p. 12.

⁶⁹ Traducción nuestra del portugués al español.

del Plan Nacional de Cultura (que empieza en 2003 y es instituido como ley en 2010); del *Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva* que implanta los Pontos de Cultura (2004); la cooperación técnica con el *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística* (IBGE) “con el objetivo de desarrollar una base de informaciones relacionada al sector cultural a partir de pesquisas corrientes producidas por la institución” (Calabre, 2007: 10), el *Prêmio Culturas Indígenas* (2010); y existen todavía dos proyectos emblemáticos discutiéndose en las cámaras, en espera de su aprobación: el ProCultura (proyecto de ley nº 6.722 de 2010), que substituiría la Ley Rouanet –del cual nos ocuparemos más adelante; y la propuesta de enmienda constitucional (PEC 150/2003) que propone la destinación mínima de recursos para el área en los tres niveles de la federación: 2% de los ingresos federales, 1,5% de los estaduais y 1% de los municipales.

A pesar del surgimiento de programas importantes para la cultura, de bulto pequeño si se comparan a la Ley Rouanet, Kinas(2013: 61) evalúa: “el discurso fue parcialmente renovado, pero, de forma oblicua o directa, el ideario liberal está presente, con su universalismo de pacotilla y su elogio a la competencia.⁷⁰ Los acuerdos por arriba todavía se manejan, tan caros a la tradición brasileña (...)”.⁷¹ Asimismo, agrega: “Incluso el Plan Nacional de Cultura (aprobado en 2010), aparentemente ambicioso, corre serio riesgo de la insignificancia, dada la penuria de recursos, las metas irreales, la ausencia de movilización popular y el rechazo en indicar claramente otro rumbo para la política cultural” (Kinas, 2013: 62).

A pesar del carácter esencialmente distinto de algunos programas –como el Cultura Viva y el Prêmio Culturas Indígenas, que tratan de reconocer y fortalecer las iniciativas que ya existían en la sociedad y se mantenían de una forma o de otra (aunque precariamente), acudiendo a los números destinados a cada brazo de acción del MinC, queda claro cuál es la política cultural prioritaria del gobierno federal, o la que organiza la “macropolítica” cultural: la renuncia fiscal.

⁷⁰ Fernando Kinas es integrante de la Kiwi Companhia de Teatro, uno de los proponentes aquí entrevistados. Él ha producido diversos artículos en la temática de políticas culturales, especialmente. Aquí en este trabajo, tuvimos contacto principalmente con otra integrante del grupo: Fernanda Azevedo.

⁷¹ Traducción nuestra del portugués al español.

2.2.3 Estado y empresas: correlaciones de fuerzas en la coyuntura actual en Brasil

El poder se condensa de manera diferenciada en las diferentes instituciones del Estado. Ni el aparato estatal, ni el Estado como relación social pueden ser vistos como ámbitos homogéneos y sin conflictos. Para dar cuenta de la especificidad de estos dos ámbitos en un momento histórico determinado, hay que bajar el análisis a lo concreto, a lo que se da específicamente en alguna coyuntura. Para eso, exponemos aquí una breve aproximación a la conformación de algunos ámbitos del aparato estatal en Brasil hoy y a las correlaciones de fuerzas que permitieron que Lula llegara a la presidencia en 2003 y que el PT siguiera en el poder hasta 2016.

El Partido de los Trabajadores (PT) surgió en 1980 de la confluencia de sindicatos independientes del gobierno con otros sectores de izquierda que no estaban vinculados a partidos u organizaciones que se definían como *comunistas* (ya que estos eran fuertemente reprimidos durante toda la época de la dictadura militar –que duró desde 1964 hasta 1985). El partido nace entonces con una postura crítica al “reformismo” propio de partidos socio-demócratas, identificándose más bien con la ideología socialista. Hoy todavía es el segundo mayor partido del país, con más de 1 millón de afiliados.

Tras diversos intentos de Lula de llegar a la presidencia, finalmente fue electo en 2002, asumiendo como Presidente de la República por el PT en 2003 –permaneciendo hasta el 2010, tras su reelección. Muchos defienden que, aunque el PT tuviera una amplia base de apoyo entre sectores populares y de trabajadores, éste sólo ha podido llegar al poder por un “ablandamiento” del radicalismo en su programa y el establecimiento de alianzas pragmáticas con sectores centrales, poderosos y conservadores del país –el ya tan gastado título de *gobierno de coalición del PT*.

Un gobierno de coalición no sobrevive sin proporcionar concesiones. Efectivamente, los sectores más poderosos en Brasil de los últimos años –a saber: latifundistas de agroexportación, banqueros, mineras, constructoras civiles y medios de comunicación corporativos– nunca han sido atacados a través de reformas estructurales por el gobierno del PT en estos 13 años; Lula y Dilma Rousseff no han avanzado hacia una reforma agraria prometida y necesaria, han implementado medidas económicas que

garantizaron el lucro sin precedentes de los banqueros (aumento de la tasa de interés, aumento de la deuda pública) y del sector de construcción civil, nunca han traído a la pauta la necesidad de una reforma de los medios de comunicación, entre otros. Así, no obstante los importantes programas sociales de combate a la miseria implementados desde la llegada de Lula –beneficiado por una “marea” favorable en la economía internacional–, el politólogo André Singer sugiere que el lulismo es la ideología del “combate a la desigualdad dentro del orden”, seductora para las clases bajas y muy conveniente para las élites.

En Brasil está en vigor un sistema político republicano y presidencialista, que formalmente significa que el presidente es Jefe de Gobierno y de Estado, escogido periódicamente por medio de elecciones directas, y que en nuestro caso cuenta con algunos instrumentos de gran influencia en las votaciones del Congreso –es decir, a pesar de la división de los tres poderes, hay bastante poder concentrado en el presidente si se compara con otros sistemas políticos. Entretanto, no podemos despreciar el papel que ejerce la Cámara de Diputados y de Senadores en la actual coyuntura, por lo tanto adentro mismo del aparato de Estado. La Cámara de Diputados, formada por 513 diputados electos en 2014, es considerada por muchos como la más conservadora desde 1964 (año del golpe militar en Brasil) –y es por medio de estos que la mayoría de los proyectos de leyes transitan: son aprobados, reprobados o permanecen suspendidos durante años (lo que en la práctica tiene efectos iguales a si fueran reprobados de una).

Algunas de las características más marcadas de esta institución, del aparato estatal, desde un análisis sobre las correlaciones de fuerzas, son:⁷² una intensa *oligarquización de la política*, es decir, muchos de los diputados son “herederos políticos” de sus padres, tíos, abuelos –políticos profesionales de gran capital político, que empezaron sus carreras desde muy temprano y en gran medida defienden las mismas pautas que defendieron sus parientes (238 diputados); un muy extenso y fuerte sector de representantes de latifundistas –y, por lo tanto, contrarios a una reforma agraria o

⁷² Los datos en cuanto al número de diputados que compone cada sector formal en la cámara son de un estudio realizado por *Pública* (“As bancadas da Câmara”, de 18 de febrero de 2016. Disponible en <http://apublica.org/2016/02/truco-as-bancadas-da-camara/>); notar que un mismo diputado puede estar considerado en más de un sector.

cualquier otra medida que trate de democratizar tierras, legislaciones agrícolas y cambios en el patrón productivo exportador de *commodities* (207 diputados); un sector de representantes de iglesias evangélicas –que en Brasil han ganado muchísimo espacio en los últimos años, por medio de un aumento brutal en el número de iglesias y de seguidores, combinado con una masiva adquisición y detención de importantes medios de comunicación (196 diputados); un gran sector representante de empresarios variados (208 diputados) y representante de la construcción civil en específico (226 diputados) y por fin representantes del sector de minería (23 diputados).⁷³ En medio de estos sectores representantes de las clases dominantes, se encuentran pequeños grupos de entidades sindicales (43 diputados), militantes de los derechos humanos (24 diputados), entre otros menos expresivos.

Cabe decir, sin embargo, que está prevista en nuestra Constitución Federal de 1988, la combinación de un régimen democrático representativo con un régimen de democracia directa, tendiendo a una democracia participativa. Es decir, está legalmente a disposición del gobierno el uso de mecanismos de participación popular, tales como el plebiscito, el referéndum y la iniciativa popular –mecanismos que han sido muy poco utilizados desde 1988 y que tampoco fueron utilizados por los gobiernos del PT para hacer frente a las fuerzas conservadoras del Congreso de Diputados.

Tampoco podríamos dejar de mencionar el poder que poseen los medios de comunicación corporativos en Brasil y que, en la mayoría de las veces sin ocupar cargos en el aparato de Estado, son capaces de definir pautas, conducir la construcción de la opinión pública y hasta tener un papel primordial en procesos tan graves como el de un golpe militar o institucional.⁷⁴ Como nos mostraron los primeros teóricos a tratar de la

⁷³ Es bastante notable la ascensión que tuvieron empresas brasileñas de construcción civil a partir del gobierno Lula, con un aumento grandioso en el número de obras de infraestructura y habitacionales ejecutadas en Brasil, otros países de América Latina y de África. Algunas de estas empresas son: Gafisa, MRV, Odebrecht, Andrade Gutierrez, OAS, Camargo Corrêa.

⁷⁴ Los principales medios de comunicación hoy en Brasil son, notablemente, las Organizaciones Globo, los Grupos Bandeirantes y SBT, Grupo Abril, Grupo Record, los diarios Folha de São Paulo y O Estado de São Paulo. Se estima que cerca de 6 familias controlan el 70% de los medios de comunicación en Brasil. Además de tradicionales familias que controlan grupos mediáticos hace décadas –como lo son los Marinho, frente a las Organizaciones Globo hace más de 90 años–, hoy hay diversas emisoras de televisión y de radio en posesión de iglesias evangélicas o que, cuando no es el caso, dedican gran parte de su programación a contenidos religiosos.

vinculación de los medios de comunicación en masa con el poder,⁷⁵ los medios de comunicación corporativos en el capitalismo juegan un papel importante en las sociedades y, como cualquier empresa, actúan buscando el lucro –pero en este caso, con la particularidad de hacerlo a la par que diseminan un contenido ideológico esencial para la unificación de un discurso y la propagación de las visiones de mundo de las clases dominantes.

Los vínculos que se dan entre los representantes de las clases reinantes y los de las clases dominantes son alimentados por una dinámica en la que los dos lados ganan. Las clases dominantes pueden contar con representantes en el aparato estatal que jugarán en los entramados de la política tratando de defender los intereses particulares de cada sector –y, vale decir, los intereses de los diferentes sectores dominantes no necesariamente convergen, no engendran direccionamientos homogéneos–, mientras que los individuos o grupos que ocupan cargos en el aparato estatal reciben a cambio ganancias que se expresan algunas veces de forma muy concreta (como por ejemplo las donaciones privadas para sus campañas electorales, que en Brasil se da de forma legal), hasta ganancias menos aparentes, como su inclusión en los círculos de poder que les confiere además de prestigio, acceso a informaciones privilegiadas, la posibilidad de ascenso social, entre otras.

De suerte que, explicando brevemente las relaciones de fuerzas del Estado brasileño actual y desvelando los vínculos que existían entre el gobierno del PT y los sectores dominantes, resulta más claro entender por qué, a pesar de tener frente al Ministerio de Cultura políticos considerados “progresistas” y que en gran medida no se adscribían a los modelos de políticas culturales que se dieron en Brasil en las últimas décadas, la Ley Rouanet –fruto del ciclo de neoliberalización de la economía en América Latina– perdura;⁷⁶ y mismo cualquier intento de reformarla tímidamente, sigue discutiéndose en la cámara de diputados desde hace años. Estos ministros de cultura, aunque reconozcamos su avance en el debate sobre la cultura en Brasil, que hayan

⁷⁵ Nos referimos a los representantes de la Escuela de Frankfurt, Theodor Adorno y Max Horkheimer, principalmente.

⁷⁶ Nos referimos a Gilberto Gil y Juca Ferreira.

logrado emprender acciones y programas importantes que funcionan bajo lógicas completamente distintas de asignación y financiamiento –pero poco expresivos en términos de presupuesto–, que hayan retomado el tema de la cultura dentro del debate político, al final hacían parte de un todo, de un gobierno insertado en un entramado más amplio con claras limitaciones en su campo de acción –es decir, está permitido todo aquello que se pueda cambiar sin estorbar demasiado los intereses de las clases dominantes.

Es más: la Ley Rouanet hoy es parte constitutiva de la narrativa del gobierno y del Estado-nación sobre la cultura, sobre políticas culturales, sobre cómo se da la producción, circulación y fruición de bienes simbólicos en nuestra sociedad.⁷⁷ Más que con el discurso ministerial y con las instancias de participación civil en las acciones del MinC, es sobre todo a través de la preservación y del fortalecimiento de este mecanismo que se emite el recado de cuáles son los límites para una política cultural en un Estado como el nuestro. Asimismo, nos clarifica Teixeira (2015: 58-61) que la participación de trabajadores de la cultura en la formulación de una que otra acción o programa provee, por otro lado, la ilusión de que se está avanzando y de que la participación ciudadana en sí misma es capaz de crear una política justa –en cuanto, como buscamos haber expuesto aquí, un cambio en la política cultural global demandaría, muy posiblemente, un cambio estructural en el tipo de Estado y en las correlaciones de fuerzas ahí condensadas.

En consonancia con lo planteado por uno de los entrevistados, a Ney Piacentini le queda claro que una mudanza estructural en el proyecto de cultura para el país tiene que pasar, necesariamente, por cambios estructurales en otras áreas.⁷⁸ Dice: “hay que cambiar el modelo económico en el país –incluyendo las concesiones de las emisoras de televisión. Vale la pena pensar en un sueño, en un ideal, en una perspectiva... ¿sin eso en el horizonte? ¿Sin contar con la posibilidad de hacer a la Rede Globo retroceder?”

⁷⁷ Osorio (2014: 61) define *gobierno* de la siguiente manera: “Asumimos como gobierno a las formas y relaciones de las instituciones estatales, a las modalidades de constitución de la escena política, de las características de la representación, de cómo se alcanza legitimidad y de las alianzas sociales y políticas como se organiza el Estado en situaciones históricas”.

⁷⁸ Ney Piacentini es trabajador del teatro en São Paulo – SP y fue presidente de la Cooperativa Paulista de Teatro entre 2005 y 2013. Entrevista realizada el 7 de marzo de 2016.

¿De cambiar el sistema de comunicación en el país?”.⁷⁹ Además, menciona la necesidad urgente de una reforma agraria nunca hecha en Brasil, una reforma tributaria con tasación de grandes fortunas, y otros cambios que, según él, se han vuelto tabúes en la sociedad brasileña hace décadas.

Con esta discusión sobre el entramado de poder que existe entre el Estado, las empresas y los productores culturales principalmente, preparamos el terreno para exponer las consecuencias concretas de esta política cultural en la práctica cotidiana de artistas y gestores culturales. Estas consecuencias están íntimamente ligadas a la lógica de operación de este mecanismo, que provee beneficios amplios y bastante cómodos para los sectores empresariales de Brasil.

2.3 Los impactos de la Rouanet en la actividad cultural: las prerrogativas privadas sobre las creaciones

La renuncia fiscal con poder decisorio de las empresas es el mecanismo que hoy organiza la política pública federal de cultura. A pesar de la existencia de otros pequeños programas y acciones del Ministerio, y de la existencia del Fondo Nacional de la Cultura, la preponderancia del mecanismo aquí estudiado posibilita una afirmación como esta, ya que gran parte de los creadores y artistas preparan y condicionan sus trabajos, su hacer cultural, a la lógica de venta de proyectos bajo renuncia fiscal. Afirman Weiss y Kaufman (2009: 27) que “las empresas se habituaron a patrocinar con dinero público y los productores culturales a contar con esa captación como única alternativa”.

De suerte que, el escenario cultural brasileño está marcado por la Ley Rouanet, que es la mayor iniciativa de este tipo y que se da desde el ámbito federal. Y ¿cuáles son las posibles consecuencias de este fenómeno? Creemos que el financiamiento estatal de propuestas culturales es el principal camino disponible actualmente para

⁷⁹ Rede Globo es la mayor emisora de televisión en Brasil. Es parte de las Organizaciones Globo, que concentra bajo su paraguas decenas de emisoras de radio, medios impresos y otras emisoras de televisión.

fomentar un tipo de arte y cultura que escape a la “lógica del mercado”; sin embargo, de la forma que opera la Rouanet, esta posibilidad es fuertemente tachada.

Buscamos argumentar tal posición a partir de una visión sobre los intereses y motivaciones que mueven el actuar de las empresas privadas: la generación de lucro que, bajando al caso concreto del patrocinio cultural, se expresa en las estrategias de *marketing* para fortalecer su marca, para conseguir nuevos consumidores –ampliando su participación en el mercado. Y cuando un instrumento de este tipo es el preponderante en el escenario artístico-cultural brasileño, nuestra producción cultural se ve fuertemente marcada y perjudicada por tal fenómeno.

Es común referirse a la Ley Rouanet como una asociación público-privada para el incentivo a la cultura. Por extensión, los recursos ahí empleados vía renuncia serían igualmente de origen público-privado. Nada más equivocado que este último. Si, como buscamos demostrar aquí, los recursos que se emplean en los proyectos son predominantemente impuestos sobre la renta que dejan de ser recaudados por el gobierno para ser empleado con otro fin, se trata de un recurso público, una riqueza producida socialmente,⁸⁰ y que hubiera tenido su destino final en las arcas públicas para su posterior destinación a áreas sociales o administrativas del aparato estatal. Por lo tanto, usualmente, hablar de *asociación público-privada* es un eufemismo.

Para los entrevistados más atentos, queda muy evidente la distorsión que se está produciendo con esta *asociación público-privada* en el mecanismo. Para Pedro Vilela, se trata de “una desvirtuación; un gran error, desde su concepción: el de tener la decisión [de aplicación del recurso] en las manos de las empresas.⁸¹ Los proyectos “sufren” en este proceso”. En la misma línea, los entrevistados de la compañía de teatro Kiwi,

⁸⁰ En la concepción marxista del mundo social, en la cual nos adscribimos, el trabajo cobra un papel central en la organización de la sociedad y en la manera en como los individuos se relacionan entre sí. El trabajo, así, es considerado como una *relación social*, en la cual –entre otros aspectos– se da una división social y técnica del trabajo entre los trabajadores, que se especializan en partes del proceso completo de producción de una mercancía o servicio. Así, de manera interdependiente, podemos considerar que todos los trabajadores de un determinado tiempo y espacio producen una riqueza social –o sea, que es fruto del trabajo de todos–, que sin embargo es distribuida, en nuestra sociedad, de manera privada, apropiada por la figura del capitalista. Según esta concepción, podemos considerar que los impuestos también se trata de una riqueza socialmente producida, pero apropiada por el Estado.

⁸¹ Pedro Vilela es trabajador del teatro en Recife – Pernambuco. La entrevista fue realizada el 8 de marzo de 2016, en São Paulo.

afirman: “consideramos las leyes de renuncia fiscal como privatización del dinero público, ya que el Estado deja en las manos de empresarios (y sus departamentos de *marketing*), a través de la exención de impuestos, la elección de lo que debe o no ser financiado.⁸² El recurso público debería ser utilizado a través de mecanismos públicos, con participación de la sociedad civil organizada, a través de mecanismos transparentes (convocatorias, concursos etc.)” Por fin, para Ney Piacentini: “es una especie de capitalismo de Estado que derrama recursos para que la iniciativa privada obtenga dividendos sobre lo que es público. El riesgo (que la sociedad de mercado tiene como valor) es nulo, ya que si la iniciativa cultural conduce a pérdidas económicas, ya está todo pagado por el tesoro nacional”.

Aun cuando en el repertorio de las ciencias sociales no haya consenso sobre los conceptos de *público* y *privado*,⁸³ Chin-Tao Wu (2006: 42) ilumina el camino para al menos un aspecto: se trata de categorías construidas, inestables, en donde la frontera entre los dos ámbitos no es fija, si no sujeta a “fuerzas políticas, sociales e ideológicas corrientes que ayudan a dar forma al discurso”⁸⁴. Con esta postura, podemos acercarnos al discurso hegemónico sobre la asociación público-privado y entender por qué la idea que prevalece es la de que se trataría de una asociación de grandes virtudes y beneficios a la sociedad, en la que el sector privado aportaría recursos, competencias técnicas y eficiencia, actuando a la par hacia un interés común, “para el bien del país”.

Tratando de deconstruir este discurso, de entrada coincidimos con los tres entrevistados aquí supra-citados: esta asociación, especialmente en el medio artístico y cultural, es una distorsión y una privatización del dinero público. Debido a que el fin último de las empresas es, y siempre será, la acumulación de capital y sus estrategias y acciones siempre convergirán a este fin, habría entonces una contradicción en el origen mismo de esta asociación, ya que comúnmente se supone que el fin último del aparato

⁸² La Kiwi Companhia de Teatro se dedica al teatro de grupo desde 1996. Están ubicados en São Paulo. La entrevista fue realizada en 15 de marzo de 2016.

⁸³ Chin-Tao Wu (2006:42-43) en su libro toca sucintamente el tema, retomando las concepciones de “público” y “privado” para John Thompson, Raymond Williams y, evidentemente, Jürgen Habermas.

⁸⁴ Traducción nuestra del portugués al español.

y de los recursos públicos debería estar en la esfera de lo común –del bien y del desarrollo de una mayoría, no de un individuo o empresa particular.

Según Fernando Kinas, el Estado-Nación moderno tendría, en este contexto, un papel definido en la esfera de la cultura (y –agregamos– en otras áreas sociales): “organizar y legitimar socialmente la transferencia de atribuciones (planeación estratégica y poder decisorio, por ejemplo) y recursos (presupuesto público) de la esfera común para la esfera privada, preferencialmente para la del gran capital” (Kinas, 2013: 61). Así, es evidente que en Brasil esta tendencia va configurando más y más la forma de organización de áreas sociales tales como la salud pública, la educación, el transporte colectivo y, evidentemente, el arte y la cultura no escapan a este camino.

Si bien este tipo de asociación puede mostrarse como benéfica y, efectivamente en momentos puntuales conducir a ganancias aparentes para una parcela de la población, en última instancia no será así, ya que la decisión última de cualquier acción será regida por la necesidad inherente de la empresa de seguir generando ganancias económicas, de suerte que cualquier asunto o iniciativa que estorbe el camino será, en la mayoría de las veces, contenida, frenada, domesticada. Y en este punto se encuentra el peligro de este tipo de asociación en las artes y la cultura, y por tanto de sumisión de este universo a los criterios privados que alimentan la rueda de acumulación de capital: lo que estorba, lo que abarca riesgos, es justo donde posiblemente reside la dimensión transformadora del arte.

La forma de organización de la vida en sociedad en el capitalismo, que encuentra su apoyo institucional en el Estado-Nación moderno y su sistema político, conlleva también al imperativo de valores y prácticas que le dan sustento. Bolívar Echeverría (2010: 57 – 86), en diálogo con Max Weber en cuanto al *ethos* cristiano protestante solicitado por el capitalismo, va más allá: hay un “racismo” constitutivo de la modernidad capitalista que demanda una blancura racial y “cultural”. Por tanto, propone el concepto de *blanquitud*, vinculado con el de *blancura*, que se refiere a la visibilización, la externalización de la identidad ética capitalista (la racionalidad productiva, la conducta moderada y virtuosa, la entrega al trabajo). Entre estos rasgos visibles que acompañan la productividad, estarían desde la apariencia física del cuerpo y del entorno, limpia y

ordenada, hasta la propiedad del lenguaje, la positividad discreta de la actitud y de la mirada, la medida y compostura de los gestos y movimientos. Echeverría propone entonces que la “identidad nacional moderna” requiere esta *blanquitud* de los miembros de la nación (Echeverría, 2010: 57 – 86).

Podemos pensar en un paralelo aproximativo de estas determinaciones identitarias y comportamentales del orden ético o civilizatorio –aplicadas al individuo– a lo que se esperaría de un proyecto artístico-cultural seleccionado y ejecutado bajo las reglas de mercado. Como venimos afirmando, en la medida en que el poder decisorio se concentra en el ámbito privado de las empresas, los criterios y parámetros con los que se dictaminan la calidad de los proyectos culturales están enmarcados por valores y prácticas tales como la tecnocracia, la meritocracia, la eficiencia, la productividad, la ineludible generación de renta, la viabilidad comercial, la creatividad subordinada a la innovación, etcétera. Lo que se busca, así, son proyectos “limpios”, con resultados palpables, gestionados de forma profesional, que generen ingresos para sostenerse por medio de la taquilla, que empleen recursos de la forma más eficiente posible, donde prevalezcan la técnica sobre lo político a nivel denotativo de la narrativa, que traten de temas ya ampliamente aceptados por la mayoría de la población, entre otros caminos posibles para garantizarse que el proyecto sea lo más previsible y sin riesgo posible.⁸⁵

Sin embargo, defendemos que una de las potencias del arte y de la cultura se encuentra justamente en la osadía, en propuestas en las cuales los desenlaces son imprevisibles, en acciones en donde las lógicas científicas y funcionalistas no prevalezcan sobre la creatividad y sobre la posibilidad de creación de vínculos sociales

⁸⁵ Para Bolívar Echeverría, el concepto de *blanquitud* no elimina el de *blancura*. Nuestras sociedades siguen siendo estructuralmente racistas, pero habría momentos en que la condición de *blancura* para la identidad moderna se convierte en condición de *blanquitud*. La *blancura* acecha por debajo de la *blanquitud*, y esta puede mostrarse fundamental otra vez en momentos de crisis, de redefinición de la identidad nacional por los Estados capitalistas (un ejemplo paradigmático de esta regresión del racismo de la *blanquitud* al racismo de la *blancura* fue en la refundación del Estado alemán entre 1933 y 1945, bajo la reivindicación de la pureza racial). De esta suerte, es completamente posible que un individuo “no-blanco” presente una conducta y apariencia de *blanquitud* y gracias a estas, inclusive, le es dada más posibilidades de triunfar en la política, en los negocios y en el mundo de los espectáculos. De forma semejante, en lo que nos concierne en particular, podemos pensar inclusive que es posible que proyectos culturales que se encuadrarían en el segmento de la cultura popular, afrobrasileña, indígena o del folklor por ejemplo, sean “domesticados”, “moderados”, “bajo control”, revestidos de estas prerrogativas de la *blanquitud*.

amparados por los afectos, por la sensibilidad; propuestas que asuman para sí el lugar que ocupan en lo político para crear relaciones y diálogos con acontecimientos de nuestros tiempos, que reten a la naturalización y a la indiferencia. Si este es un papel y una importancia que conferimos al arte y a la cultura, no resulta difícil visualizar la incompatibilidad de las dos concepciones que se cruzan: los criterios de calidad de las empresas regidos por la búsqueda de lucro; y las propuestas impregnadas de riesgos y posibilidad de cuestionamiento del *status quo* del arte y la cultura.

De esta forma, los intereses privados –principalmente del gran capital ya que los principales financiadores son bancos, empresas mineras y siderúrgicas–, están dictando lo que debe ser producido culturalmente acorde a sus estrategias de venta y a sus valores como empresa, y no acorde a las reales necesidades de las comunidades locales. Según el propio Minc.⁸⁶ “terminamos [el ministerio] siendo más reactivos, que participando activamente. Los cambios en los últimos años se fueron dando en la sociedad, y nos quedamos más a la merced de estos, que induciendo [un cambio] con la renuncia [el mecanismo de la Rouanet en particular]”.

Decir que todos los procesos y espacios apropiados por el sistema capitalista sirven o servirán algún día para la acumulación de capital es importante; sin embargo, por sí mismo no tiene suficiente riqueza explicativa. Hay que decir cómo esta tendencia cubre forma en la realidad: en la superficie de ella se encuentran los beneficios concretos que adquieren las empresas a partir de este vínculo con el financiamiento artístico-cultural. Ya expusimos aquí los pilares de los intereses privados en el mundo del arte, como bien desentraña Chin-Tao Wu (2006). Falta completar el planteamiento diciendo que estos beneficios concretos se condensan en gran medida en la práctica del llamado *marketing cultural*.

Para Villalta (2015: 28), “la Ley Rouanet estableció las bases necesarias para el desarrollo de la lógica del *marketing cultural* y del definitivo encuadramiento de la cultura como una etapa del proceso de acumulación de capital”.⁸⁷ Coincidimos con su

⁸⁶ En entrevista realizada con Alexandra Costa - Directora de Incentivo a la Cultura, vinculada a la Secretaría de Fomento e Incentivo a la Cultura (SEFIC) del MinC. Entrevista realizada el 31 de marzo de 2016.

⁸⁷ Traducción nuestra del portugués al español.

constatación, pues se trata de un mecanismo que tiene la sustentación legal y operativa para que se realice el apoyo vía dinero público, hacia la concreción de objetivos privados.

El *marketing* institucional está basado en “actividades que son emprendidas para crear, mantener o alterar las actitudes y comportamientos del público-blanco para con una organización” (Kotler, 1993 en Castro y Knopp, 2008). El caso específico del *marketing cultural* usa la cultura como vehículo de comunicación para la difusión del nombre de la empresa, un producto o su imagen.

Al tener vinculado su nombre a la actividad cultural, la empresa pasa a revestirse de la imagen del proyecto mismo y, por consecuencia, de los valores imbuidos en él. Así, resulta evidente que la empresa va a optar por los proyectos que, según su perspectiva, expresen los valores y la visión de mundo que combinan con su producto, con su actuar comercial o con sus estrategias futuras de reformulación de su imagen –habitualmente, lo que se inscribe en el *status quo*. Por otro lado, va a negar el apoyo a proyectos que no le agrade por recelo de “marketing negativo”, que en el léxico empresarial se refiere a acciones, escándalos o malas estrategias de *marketing* que perjudican a la empresa debido a una imagen negativa asociada a ella, disminuyendo sus ventas o clientes potenciales.

En otras palabras, estas acciones, “escándalos” o “malas estrategias” de marketing pueden traducirse también en el apoyo a un proyecto cultural “cuestionador”, que trate de temas tabúes o polémicos, que transgreden los cánones estéticos o artísticos establecidos, que planteen otras formas de organización de nuestra vida en sociedad, que lance una mirada a las vivencias de poblaciones marginadas y de relevancia molesta para las clases dominantes, que construya y recuento de forma distinta la historia de nuestras naciones. Por lo tanto, tener su imagen vinculada a estas situaciones de “alto riesgo” no les interesa. Lo que les interesa es el éxito garantizado, rápido y masivo.

2.3.1 Mecanismos de renuncia fiscal para la cultura: una relevancia molesta

En el universo del arte y de las manifestaciones culturales subvencionadas con recursos públicos, hoy es innegable el peso que posee la Ley Rouanet –cada año es ella la

responsable de la inmensa mayoría de los subsidios para la ejecución de miles de propuestas artístico-culturales. Representando alrededor del 60% del total invertido en cultura desde el ámbito federal,⁸⁸ no es difícil inferir que la mayoría de los proponentes recurren a ella en busca de financiamiento a sus proyectos por pura y simple falta de alternativas –a pesar de todas las dificultades con las cuales se enfrentan para participar de ella. Aunque algunos argumentarán que esto se da porque hay mucho desconocimiento por parte de los proponentes y porque la Ley Rouanet sería la más “célebre” en el mundo cultural brasileño –y esto último no deja de ser verdad–, los números que presentamos nos muestran con claridad la inmensa desproporcionalidad presupuestaria en el ámbito federal. A nivel estatal y municipal, las condiciones para la realización de propuestas culturales suelen ser aún más precarias, poco formalizadas y dependientes de contactos e intereses políticos, con algunas pocas excepciones –de las cuales trataremos más adelante.

Este peso y relevancia del mecanismo también asoman en la reflexión y discurso de los trabajadores del MinC. Alexandra Costa afirma que la Ley Rouanet es “el principal y prácticamente el único [mecanismo] en el MinC”. Del otro lado, muchos de los proponentes entrevistados, al ser cuestionados sobre por qué usan la Ley Rouanet admiten, sin ambages: “usamos porque somos obligados, porque no hay otra alternativa”. Whitaker, de la Mostra do Filme Livre, que tiene la fortuna de contar con el apoyo anual del Banco do Brasil para la realización del festival, afirma que también usan este apoyo porque “el mercado cultural no quiere saber de eventos sin reclamo promocional, sin reclamo popular”.

Además del peso presupuestal, nos gustaría llamar la atención sobre el peso simbólico que representa para el MinC mantener la Ley Rouanet como mecanismo preponderante de financiamiento a la cultura a lo largo de los últimos 11 años. Con esta práctica, sostenemos que el Ministerio y el Gobierno Federal están legitimando la

⁸⁸ Si tomamos los datos expuestos en la tabla 1.2 del primer capítulo nos deparamos con que entre 2004 y 2013 (ya que los datos para 2003 están indisponibles) fueron gastados R\$10,487,287,393 con todas las actividades del MinC, sin contar la renuncia fiscal y R\$17,406,453,026 con la Ley Rouanet, representando alrededor de 60% del total de los gastos del MinC. Cabe recordar que no todos los gastos del MinC van direccionados para proyectos, ya que mucho de los recursos sirven para la manutención de toda su estructura y la de sus autarquías.

existencia, creación y crecimiento de otros mecanismos basados en la renuncia fiscal que operan bajo la misma lógica, a nivel estatal y municipal. De acuerdo con un estudio realizado por el Serviço Social da Indústria, SESI (2007), en la época ya existían leyes de este tipo en 20 de los 26 estados brasileños y en 18 capitales, y en muchos de los casos figuraban como la única alternativa regional de financiamiento. Sobre el tema, Alexandra Costa del MinC afirma que el Ministerio ha observado un aumento de estas leyes de incentivo [renuncia] en los niveles de los estados y municipios, pero comenta también –sin críticas estructurales y avalando el escenario–, que “obviamente nos parece muy bueno –porque viene de un organismo que está más próximo a la punta, a los proyectos”.

Reconocemos la importancia y la urgencia del fortalecimiento de mecanismos regionales como parte de políticas de descentralización, al considerar que éstas, cuando creadas y operadas localmente, pueden estar más cercanas a la punta del sistema que relaciona políticas públicas con las características y necesidades concretas de cada región, ciudad o agrupación. Sin embargo, en la medida que estas leyes también siguen los ritmos y demandas del mercado, esta posibilidad de fortalecimiento regional y valoración de la diversidad se borrona, en gran medida.

2.3.2 Concentraciones

Hoy son ampliamente conocidas las concentraciones que la operación de la Ley Rouanet acarrea. Estas se dan, visiblemente, en términos de región geográfica de Brasil, en términos de áreas culturales y en términos de proponentes –es decir, hay proponentes que concentran, año a año, muchos recursos a través de proyectos que logran concretarse con mucha constancia.

A pesar de que estas concentraciones son objeto de crítica incesante y conocida –entre los que defienden la permanencia de la Ley Rouanet y los funcionarios del MinC inclusive–, nos parece importante dejar en claro de qué se trata. Empero, no centramos nuestras críticas al mecanismo en este aspecto, por considerar que es secundario o, mejor dicho, deriva en gran medida de la lógica operante por detrás de su funcionamiento.

2.3.2.1 Concentración geográfica

Antes de exponer el tipo de concentración geográfica que se da en la producción cultural vía Ley Rouanet, mencionamos brevemente algunos datos demográficos sobre el país, para facilitar la visualización del problema aquí retratado: Brasil es el quinto mayor país del mundo, en términos territoriales y poblacionales, con 8.515.767,049 km² y una población estimada de 204.450.649 habitantes en 2015 y;⁸⁹ sin embargo, posee una baja densidad demográfica y mal distribución de su población en toda su área territorial. Es también un país subdesarrollado,⁹⁰ con altos niveles de pobreza y desigualdad social. La mayor parte de su población está ubicada en zonas urbanas (84.8%) y en franjas del litoral⁹¹.

El territorio brasileño está formado por 26 unidades federativas y el Distrito Federal. Además, está subdividido en 5 regiones geográficas, sin cualquier tipo de autonomía jurídica o política para cada una de ellas, a saber: Norte, Noreste, Centro-Oeste, Sureste y Sur. Expresiva parte de su población reside en la región Sureste (42%);⁹² 8.5% reside en la región Norte (a pesar de esta región abarcar 45.3% del área total del país); 27.8% en la región Noreste;⁹³ 7.5% en la región Centro-Oeste y en la menor región

⁸⁹ Datos del IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). www.ibge.gov.br

⁹⁰ Nos suscribimos a las interpretaciones que consideran los países de América Latina y otras áreas periféricas del mundo como *países subdesarrollados* – y no países del “Tercer mundo”, “atrasados” o, en el caso de Brasil, en “vías de desarrollo”. Estas tres últimas formas de clasificar los países más pobres o periféricos del mundo guardan en común la idea de que el desarrollo se trataría de una trayectoria lineal: entre primer, segundo y tercer mundo; entre los países atrasados y avanzados; o entre países desarrollados y en vías de desarrollo: bastaría con que los países más pobres siguieran la misma ruta de desarrollo de los países más ricos para cambiar de status.

Para nosotros, se trata de una cuestión relacional, de forma que el desarrollo de los países más ricos está íntimamente ligado al subdesarrollo de los más pobres: son dos facetas de una misma moneda; los países más ricos y centrales necesitan del subdesarrollo y de la pobreza de los países periféricos para mantener su posición de destaque en la geopolítica mundial. Así, nos adscribimos a lo expuesto por Osorio (2014:162): “Estamos así frente a un asunto relacional, no sólo de posición geográfica (Norte-Sur) o de mayor o menor avance (primer mundo–tercer mundo), sino de destinos ligados, pero diferenciados, poniendo de manifiesto un sistema, el capitalista, que se despliega heterogeneizando los espacios territoriales y propiciando desigualdades de todo tipo”.

⁹¹ Datos de 2012, según la *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios* del IBGE. <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv66777.pdf>

⁹² Compone la región sureste de Brasil los estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais y Espírito Santo.

⁹³ Compone la región noreste de Brasil los estados de Alagoas, Bahia, Ceará, Maranhão, Paraíba, Piauí, Pernambuco, Rio Grande do Norte y Sergipe.

del país, la Sur (6.8% del territorio nacional),⁹⁴ vive el 14.25% de la población, haciéndola la tercera más poblada del país⁹⁵.

Figura 1 – Distribución demográfica por macro-regiones brasileñas

⁹⁴ Compone la región sur de Brasil los estados de Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná.

⁹⁵ Según la *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios* del IBGE.
<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv66777.pdf>

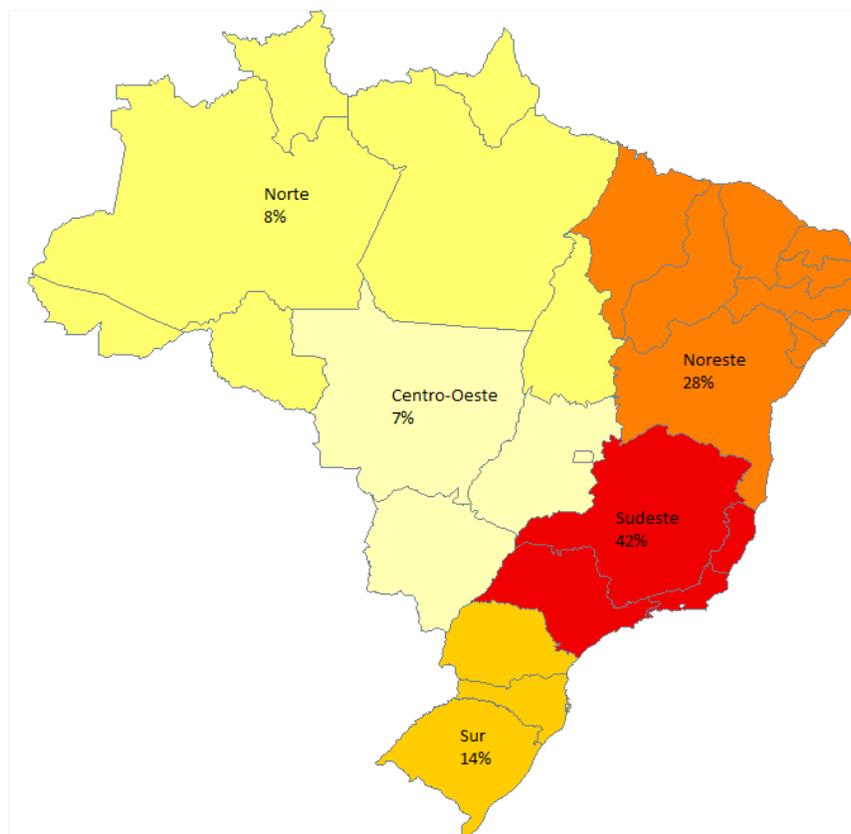


Figura 1. Fuente: Censo 2010 IBGE. Elaboración propia.

Es característico de países subdesarrollados la ocurrencia de procesos concentradores de industrialización y desarrollo comercial en metrópolis o regiones. Así, es importante mencionar que es en la región sureste donde se concentra la producción comercial e industrial del país –y, por lo tanto, ahí también se encuentra el mayor mercado consumidor del país. A pesar de una tendencia de caída de la participación de la región –especialmente del estado de São Paulo–, en el PIB nacional en las últimas décadas, el sureste ha concentrado entre el 55.3 y el 55.8% del PIB total del país en el periodo analizado⁹⁶. Este dato es relevante para nuestro tema en la medida en que podemos concluir que es también en esta región donde se concentran las grandes empresas que invierten en cultura vía Rouanet.

A estos datos expuestos arriba, súmase la baja distribución de los equipamientos culturales entre la totalidad de los municipios brasileños. Según consta en un

⁹⁶ Fuente: Contas Regionais / IBGE.

levantamiento del IBGE (*Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*) de 2014, apenas 37% de los municipios poseían un centro cultural, el 27.2% contaba con un museo, el 23.4% contaba con un teatro o sala de espectáculos y apenas el 10.4% poseía una sala de cine (IBGE, 2014:18). Estos datos nos muestran que todavía estamos lejos de contar con una sólida y bien distribuida red de equipamientos culturales que posibilite un acceso y una distribución más amplia de las producciones culturales.

Si nos acercamos a los números de la Ley Rouanet, observamos que la cantidad de proyectos que lograron captación anualmente en el periodo de 2003 a 2013 aumentó, pasando de aproximadamente 1,500 a alrededor de 3,500 proyectos al año (Tabla 2.1) –empero, vale recordar que un mismo proyecto puede estar en estado de captación por dos o más años consecutivos. De este total, más del 60% de los proyectos históricamente provinieron de la región Sureste de Brasil. La segunda región con la cantidad más expresiva en el total de proyectos es la Sur. Se nota además que la comparación entre la región donde más proyectos culturales se concretizan (región Sureste) y aquella donde menos se concretizan (región Norte) es extremadamente desproporcional –a la región Norte (la de mayor área territorial de Brasil) le ha tocado la ínfima cantidad de algunas pocas decenas de proyectos al año, en comparación a los más de 2,000 proyectos en la región sureste.

Tabla 2.1 - Cantidad de proyectos captados, por región geográfica, de 2003 a 2013

	Total	Centro-oeste		Noreste		Norte		Sureste		Sur	
		cantidad	%	cantidad	%	cantidad	%	cantidad	%	cantidad	%
2003	1,544	115	7.5	133	8.6	18	1.2	983	63.7	294	19.0
2004	2,042	105	5.1	162	7.9	36	1.8	1,335	65.4	403	19.7
2005	2,477	108	4.4	214	8.6	35	1.4	1,673	67.6	446	18.0
2006	2,933	130	4.4	222	7.6	46	1.6	2,023	69.0	511	17.4
2007	3,233	144	4.5	243	7.5	46	1.4	2,230	69.0	569	17.6
2008	3,164	120	3.8	262	8.3	37	1.2	2,129	67.3	615	19.4
2009	3,042	135	4.4	252	8.3	29	1.0	2,014	66.2	611	20.1
2010	3,418	128	3.7	279	8.2	44	1.3	2,231	65.3	735	21.5
2011	3,753	143	3.8	301	8.0	28	0.7	2,452	65.3	828	22.1
2012	3,588	107	3.0	242	6.7	31	0.9	2,351	65.5	856	23.9
2013	3,481	97	2.8	201	5.8	27	0.8	2,242	64.4	913	26.2
Total	32,665	1,332	4.1	2,511	7.7	377	1.2	21,663	66.3	6,781	20.8

Tabla 2.1. Fuente: SalicNet (Comparativos / Cuantitativos / Mecenasato / Cap. De recursos / Por ano, região, UF, área, segmento cultural).
Elaboración propia.

Si juntamos los números del mecanismo con los datos geográficos, desde la perspectiva de los recursos financieros efectivamente empleados, la desproporción es aún más evidente (Tabla 2.2). La región Sureste ha concentrado un promedio de 79.2% del total de recursos invertidos vía renuncia fiscal en proyectos culturales de la Ley Rouanet. En seguida, aparece la región Sur con el 11.3% de los recursos, luego la región Noreste con el 5.8%, la región Centro-Oeste con 2.8% y, por fin, apenas 0.9% del total de los recursos para la región Norte. Estos dos parámetros cruzados (Tabla 2.1 y 2.2) nos muestran que, además de que la región Sureste acapara la mayoría de los proyectos ejecutados, también ella se adjudica los proyectos más costosos.

Tabla 2.2 - Recursos invertidos vía renuncia, por región geográfica, de 2003 a 2013

	valor total (R\$)	Centro-Oeste		Noreste		Norte		Sureste		Sur	
		valor (R\$)	%	valor (R\$)	%	valor (R\$)	%	valor (R\$)	%	valor (R\$)	%
2003	430,893,947	22,663,547	5.3	30,198,597	7.0	6,508,138	1.5	328,529,185	76.2	42,994,479	10.0
2004	511,763,571	16,641,767	3.3	32,610,077	6.4	9,827,900	1.9	389,139,694	76.0	63,544,133	12.4
2005	726,779,080	18,435,274	2.5	51,772,861	7.1	4,540,354	0.6	574,269,298	79.0	77,761,293	10.7
2006	854,467,419	28,407,754	3.3	55,910,465	6.5	6,438,947	0.8	682,476,396	79.9	81,233,857	9.5
2007	990,167,302	27,057,728	2.7	62,683,732	6.3	8,476,487	0.9	790,584,929	79.8	101,364,426	10.2
2008	963,700,956	26,435,638	2.7	59,799,563	6.2	5,246,755	0.5	762,501,630	79.1	109,717,370	11.4
2009	980,027,962	36,140,192	3.7	65,171,310	6.6	5,594,667	0.6	770,984,639	78.7	102,137,155	10.4
2010	1,166,377,223	32,585,798	2.8	71,117,198	6.1	26,927,268	2.3	902,651,511	77.4	133,095,449	11.4
2011	1,324,357,027	38,406,703	2.9	69,237,524	5.2	8,507,185	0.6	1,056,879,471	79.8	151,326,143	11.4
2012	1,277,063,004	28,555,871	2.2	56,175,125	4.4	9,192,853	0.7	1,031,855,390	80.8	151,283,766	11.8
2013	1,261,694,417	20,015,229	1.6	52,890,933	4.2	6,848,542	0.5	1,012,512,391	80.3	169,427,323	13.4
Total	10,487,291,913	295,345,501	2.8	607,567,384	5.8	98,109,097	0.9	8,302,384,536	79.2	1,183,885,396	11.3

Tabla 2.2. Fuente: SalicNet. Elaboración propia.

Sabemos también que al interior mismo de la región Sureste hay una desproporción entre los estados: evidentemente los que más proyectos y recursos acaparan son São Paulo y Rio de Janeiro (Tabla 2.3). El estado de São Paulo individualmente concentra entre 45% y 51% del total de proyectos captados en la región Sureste y siempre entre 31% y 33% de todos los proyectos concretizados en todos los 26 estados brasileños. En términos de recursos financieros, los dos estados juntos siempre han concentrado más de 65% del total del territorio brasileño.

Tabla 2.3 - Concentración en los estados de São Paulo y Rio de Janeiro de 2003 a 2013

	São Paulo		Rio de Janeiro		% del total de recursos captados en el país
	recursos captados (R\$)	cantidad de proyectos captados	recursos captados (R\$)	cantidad de proyectos captados	
2003	169,157,089	482	114,527,695	324	65.8
2004	215,260,781	627	120,210,958	418	65.6
2005	290,331,624	770	198,598,718	534	67.3
2006	360,909,874	937	207,897,166	632	66.6
2007	441,919,568	1,055	226,627,161	666	67.5
2008	415,116,538	1,014	231,084,036	648	67.1
2009	399,415,972	909	278,585,490	657	69.2
2010	492,198,445	1,070	270,618,974	676	65.4
2011	571,896,720	1,212	351,381,796	735	69.7
2012	563,713,190	1,149	333,835,084	713	70.3
2013	573,850,201	1,150	303,102,293	636	69.5
Total	4,493,770,002	10,375	2,636,469,371	6,639	68.0

Tabla 2.3. Fuente: documento físico provisto por Alexandra Costa en la entrevista en el MinC. Elaboración propia.

Se evidencia con los números y datos aquí expuestos, la gran concentración geográfica de recursos y proyectos culturales consolidados. Esta concentración, probablemente, es liderada por la concentración de las grandes empresas en la región – a pesar de otros factores influyentes como la disposición de equipamientos culturales y el peso y perfil del público consumidor. La gran mayoría de los recursos se quedan en la región Sureste y Sur de Brasil y, de esta forma, como política cultural, la Ley Rouanet no

da cuenta de reproducir toda la diversidad cultural brasileña, privilegiando aquella producida por los estados de São Paulo y Rio de Janeiro.

En las entrevistas realizadas, se constataron las pocas chances que poseen los proponentes de la región Noreste –específica, pero no exclusivamente– en conseguir captar un proyecto vía Rouanet. Pedro Vilela afirma que “desconoce la existencia de grupos [en el Noreste] que utilicen la renuncia fiscal para financiar sus proyectos y mantenerse.⁹⁷ Ya habría un “imaginario” de que no van conseguir captar, luego evitan buscar recursos por esta vía”. Y agrega que, cuando se decide pelear por recursos de renuncia fiscal con proyectos de otras partes de Brasil, ya prácticamente se asume que habría que contratar un *captador de recursos* y, por tanto, prever su remuneración en el proyecto.

La percepción de otros dos entrevistados es que, a pesar de las dificultades de conseguirse financiamiento vía renuncia fiscal en la región Noreste del país, a partir de Lula como presidente hubo una mayor presión del mismo gobierno hacia las empresas estatales para que éstas actuaran más hacia una descentralización regional –para remediar la ya entonces conocida concentración que había en la región Sureste.⁹⁸ Carla Valença afirmó que “las convocatorias [de las empresas estatales] estaban cubriendo un poco la distribución, en contra de la concentración que hay en el Sureste –mientras no se aprueba el Procultura” –propuesta de reforma de la Ley Rouanet que trataremos más adelante.⁹⁹

Del otro lado de la cancha, Crisangela Ayazian relata que el Instituto Alfa de Cultura –uno de los mayores proponentes de la Ley Rouanet, ubicados en São Paulo–, ya ha tenido algunas propuestas recusadas por patrocinadores debido a que “algunas empresas están revisando la estrategia de incentivo, para la descentralización regional –dando las manos para lo que se establece en el Procultura”.¹⁰⁰ Dice que si se trata de

⁹⁷ Pedro Vilela es trabajador del teatro en Recife – Pernambuco. La entrevista fue realizada el 8 de marzo de 2016, en São Paulo.

⁹⁸ Lula fue presidente de Brasil por el Partido de los Trabajadores (PT) entre 2003 y 2010.

⁹⁹ Carla Valença es productora del festival de teatro “Janeiro de Grandes Espetáculos”. La entrevista se dio el 27 de abril de 2016, vía Skype.

¹⁰⁰ Crisangela Ayazian es la responsable por la obtención de los patrocinios en el Instituto Alfa de Cultura, operado por la corporación Alfa. Entrevista realizada el 11 de marzo de 2016, en São Paulo.

una empresa privada que tiene sedes o participa “en otros mercados” [regiones], es más fácil que acepte la orientación gubernamental de descentralización. Y agrega: “las estatales tienen que seguir las voluntades del MinC, del gobierno. Y si las estatales van primero [hacia esta estrategia de descentralización], las privadas van luego después, como una tendencia de mercado y de políticas públicas”.

A pesar de la percepción de los entrevistados de que las estatales estarían contribuyendo en la desregionalización, al analizar los datos constatamos que estas contribuyen aún más a la concentración de recursos en la región sureste.¹⁰¹ Nos referimos a que las estatales, entre 2003 y 2013, invirtieron un 77.6% de sus *recursos* de la Ley Rouanet en la región sureste –lo que corresponde a un promedio de 67.4% del *total de proyectos* apoyados por todas ellas. El porcentaje de proyectos concentrados en el sureste es aún mayor que el promedio nacional (66.3%) –es decir, sumando todas las empresas privadas y estatales, como indica la Tabla 2.1. Con eso pensamos que, a pesar de repetir el mismo patrón de las privadas y con eso agravar la concentración, los entrevistados perciben que las empresas que explícitamente trataron de iniciar políticas de desconcentración regional fueron las estatales –aunque sin un éxito remarcable –y sienten que tendrían más chances de captación con ellas.¹⁰²

2.3.2.2 Concentración en áreas culturales

Mencionamos brevemente en el capítulo anterior que en la legislación hay dos posibilidades de encuadramiento de un proyecto de acuerdo a las deducciones fiscales que serán concedidas al patrocinador: el artículo 18 y el artículo 26. Aquellos enmarcados en el artículo 18 pueden contar con una deducción de 100% del monto invertido por el patrocinador, mientras que los contemplados en el artículo 26 sólo alcanzan entre 30 y 60% para patrocinios y entre 40 y 80% para donaciones.

¹⁰¹ Según datos disponibles en el SalicNet. Consulta en 3 de agosto de 2016.

¹⁰² No es posible hacer la discriminación de qué proyectos, aunque el proponente se ubique en la región sureste, fueron o no ejecutados en la misma región. Es posible que en algunos casos la sede física del proponente se ubique en el sureste, pero su propuesta transcurra en otra región. Sin embargo, inferimos que para la mayoría de los proyectos, la mayor parte de la ejecución se da en el mismo estado de la sede del proponente.

Distinción creada en 1999 a partir del reconocimiento de que algunas áreas culturales merecían más apoyo y más recursos que otras, esta diferenciación terminó por generar una nueva concentración en las áreas cubiertas por el artículo 18,¹⁰³ ya que según Costa “los proyectos acaban por migrar para el artículo 18 –migrando para algunos campos y dejando otros más fragilizados”. Esta “migración” para algunas áreas o segmentos culturales se da, evidentemente, por el tipo de beneficio que se consigue al patrocinar tales proyectos: además del beneficio publicitario, hay también el beneficio fiscal máximo.¹⁰⁴

Para ilustrar tal fenómeno, nos apoyamos en un levantamiento de datos realizado por el MinC,¹⁰⁵ que se expresa en la Tabla 2.4: en el periodo analizado, por lo menos 82.7% de los proyectos que captaron recursos estaban encuadrados en el Artículo 18. Esta concentración fue aumentando en el tiempo, llegando a 93.28% en el año de 2013.

La preferencia de las empresas por proyectos encuadrados en el Artículo 18 se evidencia con la opinión de Wolney Oliveira: “Juca [Ferreira, exministro de la cultura] está a favor de acabar con el artículo 18 y a mí me parece una idea absurda porque, por ejemplo, para eventos fundamentales –como el Cine Ceará-, si acaban con el artículo 18, es muy difícil que logres captar. Las empresas preguntan: ¿es artículo 18 o 26? Si es 26, ¡ellos ni te reciben!”.¹⁰⁶

Tabla 2.4 - Proyectos que captaron recursos, de 2003 a 2013, separado por artículo

¹⁰³ Las áreas o segmentos culturales contemplados por el artículo 18 son: el área de artes escénicas por completo y segmentos culturales como la música erudita e instrumental, exposición de artes visuales, construcción y manutención de salas de cine y teatros en municipios con menos de 100 mil habitantes, libros de valor artístico, literario o humanístico, donaciones de acervos para bibliotecas, museos o archivos, preservación de patrimonio cultural material e inmaterial y la producción de obras cinematográficas y videofonográficas de corto y medio metraje y preservación y difusión de acervo audiovisual.

¹⁰⁴ En entrevista realizada con Alexandra Costa - Directora de Incentivo a la Cultura, vinculada a la Secretaría de Fomento e Incentivo a la Cultura (SEFIC) del MinC. Entrevista realizada el 31 de marzo de 2016.

¹⁰⁵ Esta tabla nos fue entregada en manos por Alexandra Costa en la entrevista realizada el 31 de marzo de 2016.

¹⁰⁶ Wolney Oliveira es el productor del festival anual de cinema Cine Ceará desde 1993. Entrevista realizada vía Skype el día 29 de abril de 2016.

	Total		Artículo 18		Artículo 26	
	Cantidad total	Valor total (R\$)	Cantidad de proyectos que captaron recursos	%	Cantidad de proyectos que captaron recursos	%
2003	1,543	430,893,947	1,276	82,70	267	17,30
2004	2,040	511,763,571	1,697	83,19	343	16,81
2005	2,476	726,779,080	2,050	82,79	426	17,21
2006	2,929	854,467,419	2,429	82,93	500	17,07
2007	3,232	990,167,302	2,747	84,99	485	15,01
2008	3,163	963,700,956	2,753	87,04	410	12,96
2009	3,041	980,027,962	2,685	88,29	356	11,71
2010	3,417	1,166,377,223	3,063	89,64	354	10,36
2011	3,750	1,324,357,027	3,401	90,69	349	9,31
2012	3,581	1,276,997,433	3,279	91,57	302	8,43
2013	3,480	1,261,696,017	3,246	93,28	234	6,72

Tabla 2.4. Fuente: documento físico provisto por Alexandra Costa en la entrevista en el MinC. Elaboración propia.

Derivando de la lógica de funcionamiento que hemos estado evidenciando en este trabajo, esta concentración en el Artículo 18 también pone de manifiesto los riesgos de una decisión empresarial última –que es guiada por el camino que le permitirá los mejores beneficios económicos posibles– en el ámbito de la diversidad de manifestaciones culturales. Aunque al final se trate todos de proyectos artístico-culturales, no es razonable para una política cultural federal que nos deparemos con tan gran discrepancia entre áreas culturales distintas.

2.3.2.3 Concentración en proponentes

Por fin, otra concentración evidente que se da es con relación a los proponentes. Grandes y conocidos proponentes logran captar recursos para grandes proyectos año a año y, de esta manera, terminan por disminuir las chances de los pequeños proponentes de conseguir captar con las mismas empresas –una vez que estas ya tienen sus recursos

establecidos en grandes proyectos. Según el MinC, apenas 3% de los proponentes captan alrededor de 50% de los recursos oriundos de renuncia fiscal¹⁰⁷.

Buscando en el sistema del SalicNet la relación de los mayores proponentes por cada año, nos deparamos con una notable regularidad de estos en la captación de grandes proyectos (Tabla 2.5). Todos los 20 aquí enlistados estuvieron entre los 100 mayores proponentes de cada año por, al menos, 10 veces entre los 11 años analizados.¹⁰⁸ Hay, sin embargo, grandes proponentes a proyectos que no se encuentran en esta restricta lista. El valor que consta en la Tabla 2.5 se refiere a la sumatoria de todos los proyectos culturales captados por este mismo proponente a lo largo del periodo analizado.

¹⁰⁷ Según consta en el ítem 9 de la carta dirigida al presidente de la república, anexada al Proyecto de Ley 6.722/2010 – Procultura.

¹⁰⁸ Habría diferentes maneras de organizar estos datos, partiendo de la relación de los mayores proponentes a cada año. En nuestro caso, solicitamos al sistema SalicNet la relación de los 100 mayores a cada año (podría haber sido cualquier cuantía –variando según la cantidad de proyectos captados a cada año). A depender de la forma de organización de estos datos, la tabla aquí presentada saldría ligeramente distinta. Sin embargo, podemos afirmar que los grandes proponentes a proyectos están incluidos, aunque no restrictos, entre los 20 aquí presentados.

Tabla 2.5 - Proponentes que más frecuentemente figuran entre los mayores, entre el periodo de 2003 a 2013

Proponente	Total Captado (R\$)
Instituto Itaú Cultural	251,467,289
Fundação Orquestra Sinfônica Brasileira	133,746,806
Fundação Roberto Marinho	126,456,674
T4F Entretenimento S.A.	112,414,404
Fundação Padre Anchieta	96,328,794
Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM	91,508,729
Associação Orquestra Pró Música do Rio de Janeiro	89,552,354
Fundação Iberê Camargo	61,645,332
Instituto Tomie Ohtake	59,571,442
Associação Sociedade de Cultura Artística	59,550,474
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP)	55,167,031
Associação Pinacoteca Arte e Cultura – APAC	54,956,262
Divina Comédia Produções Artísticas Ltda.	49,517,241
Mozarteum Brasileiro - Associação Cultural	38,828,033
Opus Assessoria e Promoções Artísticas Ltda.	37,708,834
Sociedade de Concertos de São Paulo	37,563,926
Dell Arte Soluções Culturais Ltda.	34,758,943
Instituto Alfa de Cultura	31,407,811
CIMA Centro de Cultura Informação e Meio Ambiente	31,020,850

Tabla 2.5. Fuente: SalicNet (Proponentes / Maiores proponentes). Elaboración propia.

Entre los 20 aquí enlistados, nos gustaría comentar brevemente el perfil de ocho de ellos, para ilustrar mejor lo que problematizaremos en los siguientes apartados de este capítulo.

- i) Instituto Itaú Cultural: este instituto es parte del banco Itaú Unibanco, de actuación nacional y en otros 20 países. Es el mayor banco privado brasileño;
- ii) Fundação Roberto Marinho: esta fundación es parte del Grupo Globo y lleva el nombre del célebre fundador de la Rede Globo de Comunicações –mayor conglomerado de medios de comunicación del país;
- iii) T4F Entretenimento S.A.: es una empresa de capital abierto de entretenimiento en vivo; se describen en su sitio web como “líder en el

mercado de entretenimiento en América del Sur y la cuarta mayor en el mundo en recaudaciones de taquilla en 2013, según una pesquisa de la Billboard”.¹⁰⁹ Además de grandes conciertos y festivales de música, también son líderes en la producción de musicales al estilo Broadway –de hecho, la mayoría de sus atracciones de teatro son versiones en portugués de renombrados musicales estadounidenses;

- iv) Fundação Padre Anchieta Centro Paulista de Rádio e TV Educativas: es una fundación de interés público y derecho privado en la rama de comunicación, creada en 1967 por el gobierno de São Paulo. Entre sus emisoras más conocidas, están la TV Cultura –televisión de carácter educativo y cultural –y la Radio Cultura de SP en FM y AM;
- v) Associação Orquestra Pró Música do Rio de Janeiro: es la asociación cultural responsable por la operación de la orquesta sinfónica de la Petrobrás;
- vi) Instituto Alfa de Cultura: lleva en su nombre la marca de la corporación Alfa, que actúa en los segmentos financiero, de agroindustria, de alimentos, de hotelería, de materiales de construcción y comunicación. Por medio de este instituto de cultura operan un teatro y realizan proyectos de danza y teatro por medio de la Ley Rouanet. En este trabajo, entrevistamos a Crisangela Ayazian, responsable por la obtención de los patrocinios.
- vii) Divina Comédia Produções Artísticas Ltda.: es una empresa especializada en *marketing cultural* y en la descripción en su sitio web, consta: “además de pensar a las marcas como obra de arte, la Divina Comédia realiza, produce, entrega, mide y evalúa el retorno del patrocinio”.¹¹⁰A pesar de no pertenecer oficialmente al mayor grupo de menudeo de Brasil –el Grupo

¹⁰⁹ Consultado en www.t4f.com.br traducción nuestra del portugués al español. Acceso en 4 de agosto de 2016.

¹¹⁰ Consultado en www.divinacomedia.com.br. Traducción nuestra del portugués al español. Acceso en 16 de febrero de 2016.

Pão de Açúcar–,¹¹¹ este es su mayor patrocinador a proyectos culturales vía Ley Rouanet.

- viii) CIMA Centro de Cultura Informação e Meio-ambiente: es una organización sin fines de lucro que realiza acciones en cultura, educación y medio ambiente. Su principal proyecto es el Festival do Rio, dedicado al cine mundial, que existe desde 1999. En este trabajo, entrevistamos a Helio Rodrigues, gerente administrativo-financiero de la organización.

La cantidad de recursos que estos proponentes han captado a lo largo de once años no es despreciable. Si consideramos que anualmente miles de proponentes pequeños (por ejemplo, con proyectos de teatro de presupuesto menor a R\$ 200 mil) intentan captar recursos –sin éxito–, no es difícil inferir que la sumatoria de R\$250 millones captados a lo largo de 11 años es una cantidad desmedida para un único proponente (Instituto Itaú Cultural). Flavia Berton afirma algo en el mismo sentido de lo percibido aquí: “[los recursos] están muy concentrados en las manos de algunos grupos que tienen más poder de captación –ella [la Ley Rouanet] todavía está muy vinculada a esto. Termina siendo un poco desproporcional la cantidad de grandes proyectos que son patrocinados, si se comparan con los pequeños proyectos”.¹¹²

A modo de conclusión de este tema, pensamos que los tres tipos de concentración aquí retratados derivan del hecho de que el patrocinador siempre buscará financiar aquellos proyectos que le proporcionarán a la empresa los mejores beneficios y los menores riesgos –sin correlación ineludible con la calificación artística o cultural del proyecto, o los beneficios a la comunidad local y al público frecuentador. Si es en la región sureste donde habrá más público (aunque pueda ser siempre el mismo) y donde el público-blanco de sus campañas publicitarias están ubicados: ahí patrocinarán los proyectos. Si es con el artículo 18 que alcanzarán los mayores beneficios fiscales y

¹¹¹ El Grupo Pão de Açúcar, jurídicamente, se encuentra bajo el nombre de *Companhia Brasileira de Distribuição*.

¹¹² Flavia Berton es la responsable de proyectos del Grupo Anônimo de Teatro –actuante en Rio de Janeiro desde 1986. El grupo es más conocido por sus trabajos en la rama de payazos. Entrevista realizada el 18 de marzo de 2016 en Rio de Janeiro.

económicos, son manifestaciones artísticas ahí encuadradas las que recibirán patrocinio –poco importando si fiestas o prácticas culturales que se enmarcarían en el área de patrimonio inmaterial, por ejemplo, casi no reciben financiamiento. Si hay proyectos presentados por grandes proponentes, con consolidada estructura de gestión y gran renombre (o sea, los mejores y más capacitados, según criterios empresariales), son estos lo que serán patrocinados con mayor facilidad.

Exponiendo brevemente estos tres tipos de concentraciones que son engendradas principalmente por la lógica de operación de la Ley Rouanet, pasamos en seguida a las aportaciones y opiniones de los entrevistados en relación con algunas otras distorsiones o problemas causados por el mecanismo –identificadas o apenas intuidos por nosotros y puesto en cuestión durante la entrevista.

2.4 Competencia desigual: las vivencias de los grandes y pequeños proponentes

En el sistema del SalicNet, podemos averiguar cuáles fueron los patrocinadores que financiaron cada proyecto cultural. Con eso, es posible ver que entre los grandes proponentes, hay aquellos patrocinadores recurrentes para sus proyectos –lo que evidencia que ya habría una relación más duradera entre patrocinadores y los proponentes “confiables”, o que les interesa por algún motivo. Sumado a eso, los beneficios que proporcionan los grandes proyectos a una empresa hacen que a los pequeños proponentes –que generalmente presentan propuestas de una forma que huye de la lógica “mercadológica”– el camino hacia la concreción de un proyecto vía Rouanet sea arduo, quedándose muchas veces a la merced de la casualidad.

Cuando fueron cuestionados sobre cómo se resuelve esta competencia tan desproporcional en la búsqueda de patrocinio entre los *grandes proponentes* (con buena estructura de gestión, gran renombre, propuestas muchas veces de forma y temática más aceptadas) y los *pequeños proponentes* (con precaria estructura de gestión, poca habilidad con las excesivas burocracias exigidas por el mecanismo), los *pequeños proponentes* no vacilan en declarar que el camino es muy duro y que, de hecho, no se puede resolver esta competencia.

Para Piacentini,¹¹³ “los pequeños que consiguen [financiamiento] es por pura casualidad; lo consiguen por algún contacto personal específico, o por encajarse en alguna política de la empresa [de aquel contexto]. Aquél grupo no va necesariamente establecerse como una productora que va captar continuamente o por un tiempo considerable –hay una suerte de improvisación e insistencia para que parezca un caso de estos aquí y allá”. Para Helio Rodrigues,¹¹⁴ “hay una concentración de recursos en los grandes eventos, debido a la evidencia de la marca del patrocinador”. O sea, mientras un pequeño proponente contaría con la suerte para conseguir financiamiento, para los grandes bastaría con organizar un gran evento y una buena gestión de la marca del patrocinador en el proyecto.

Con Flavia Berton,¹¹⁵ la respuesta obtenida a la cuestión fue tajante: “¿Cómo resolvemos? No resolvemos. Los grandes son los que ganan y nosotros tenemos que batallar y a veces ganamos, a veces no”. Alexandra Costa,¹¹⁶ del MinC, afirma además que, junto con la dificultad de los pequeños en conseguir patrocinio, cuando estos suceden no cubren la totalidad de los costos: “los proyectos mayores terminan por conseguir patrocinios mucho mayores y los menores no consiguen, normalmente, el 100%, aun con valores menores”.

En esta misma línea, Pedro Vilela dice que para lidiar con la competencia, piensa realizar una prueba en las próximas ediciones del festival de teatro que organiza: concebir el proyecto como grande, con mayores valores, mayores “atracciones internacionales” (lo dice en tono de propaganda), para ver si, así, conseguiría captar.¹¹⁷ Afirma que “[Esta condición] nos lleva a entender que el obstáculo para la falta de

¹¹³ Ney Piacentini es trabajador del teatro en São Paulo – SP y fue presidente de la Cooperativa Paulista de Teatro entre 2005 y 2013. Entrevista realizada el 7 de marzo de 2016.

¹¹⁴ Helio Rodrigues es gerente administrativo-financiero de la CIMA, proponente del Festival do Rio, dedicado al cine mundial. Entrevista realizada el 16 de marzo de 2016.

¹¹⁵ Flavia Berton es la responsable de proyectos del Grupo Anônimo de Teatro –actuante en Rio de Janeiro desde 1986. El grupo es más conocido por sus trabajos en la rama de payazos. Entrevista realizada el 18 de marzo de 2016 en Rio de Janeiro.

¹¹⁶ Alexandra Costa es Directora de Incentivo a la Cultura, vinculada a la Secretaría de Fomento e Incentivo a la Cultura (SEFIC) del MinC. Entrevista realizada el 31 de marzo de 2016.

¹¹⁷ Pedro Vilela es trabajador del teatro en Recife – Pernambuco. La entrevista fue realizada el 8 de marzo de 2016, en São Paulo.

captación no es el valor económico [del proyecto], si no la visibilidad del proyecto”. Es decir, paradójicamente las empresas no dejarían de patrocinar un proyecto por ser demasiado caro, si no por ser demasiado pequeño.

Whitaker¹¹⁸ cree que la única forma de inserción permanente de los pequeños, como lo son los de la Mostra do Filme Livre, es a través de convocatorias públicas –así, sería la única forma de competir por recursos. Él cree que “no tendríamos estructura para competir en la Ley Rouanet fuera de las convocatorias. Ya hemos recibido negativas de empresas privadas en la captación: ellas simplemente dicen que no [no van más allá en los motivos]”. Además, agrega que si tuvieran un perfil comercial, no podrían exhibir películas *nordestinas* [es decir, producidas en el Noreste brasileño], o películas “sin público”.¹¹⁹ Al mismo tiempo, cuando es cuestionado sobre el hecho de que usan dinero público para financiar un festival dedicado al cine independiente (una rama del cine que en la mayoría de las veces no cuenta con recursos públicos ni patrocinios privados), su lectura es que hay una contradicción en el hecho, pero una “contradicción maravillosa, como la hay en la vida, en el lenguaje, en la gramática. Este trabajo que hacemos es de utilidad pública, hacemos lo que nadie hace. Sin recursos públicos, no podríamos realizarlos, no podríamos competir en el mercado, pues no tenemos un perfil comercial”.

Ya Marilha Naccari,¹²⁰ en el contexto de los festivales de cine, matiza el tema, diciendo: “Hay la competencia de un mayor con un menor, competencia de un festival más costoso con uno más económico –por más que ellos tengan propuestas diferentes, que presenten películas diferentes, se propongan en el audiovisual de forma diferente. ¿Hay la desclasificación de un festival por la clasificación de otros? ¡Sí, la hay! ¿Es posible que la cuota [de patrocinio] que iría para el FAM, vaya para otro festival? Sí. Pero

¹¹⁸ Guilherme Whitaker es el productor de la Mostra do Filme Livre, festival de cine para la exhibición de corto, medio y largo metrajes brasileños realizados de forma independiente. La entrevista fue realizada en Rio de Janeiro, el 14 de marzo, en medio de la 15ª edición del festival.

¹¹⁹ Vale decir que, aún hoy en día, es bastante evidente el prejuicio nutrido por poblaciones de las regiones más desarrolladas económicamente en Brasil (Sureste y Sur) hacia los habitantes y la cultura de la región Noreste (una de las más empobrecidas, pero culturalmente muy efervescente). Este prejuicio claramente trae un recorte de clase y de raza.

¹²⁰ Marilha Naccari es productora del Florianópolis Audiovisual Mercosul (FAM). La entrevista se dio el 14 de abril de 2016 en Florianópolis -SC.

esto nos dice que hay una *competencia directa* con este festival? Tal vez este no sea el mejor término”.

Para confirmar la tendencia observada, Crisangela Ayazian,¹²¹ que representa un gran proponente de proyectos de teatro y danza, dice que la búsqueda de patrocinio es facilitada por el hecho de que el Instituto Alfa ya es muy reconocido y posee una buena curaduría para sus temporadas –que podemos interpretar como la presencia de grupos de teatro y danza de renombre internacional integrando su programación anual. Nos cuenta, además, que el argumento que usan para la venta de proyectos es la calidad y lo inédito de las atracciones.

Siguiendo esta línea de división entre *grandes proponentes* y *pequeños proponentes*, hicimos el ejercicio de indagar en los entrevistados la manera como ven a sus “opuestos”, es decir, preguntarles a los pequeños cómo ven el hacer cultural y qué papel cumplen los grandes y viceversa. Piacentini cree que una gran parte de los *grandes proponentes* reproduce un mecanismo mundial de *show business*, “que significa hacer dinero –ahí imperaría el pensamiento economicista: se invierte una cantidad de dinero x, para tener el retorno y”.

Por otro lado, Flavia Berton comenta sobre lo que clasifica de “los grandes buenos”, con un ejemplo concreto: el Grupo Galpão.¹²² Debido al apoyo permanente que el Grupo Galpão recibe de la Petrobrás vía Rouanet hace más de una década, Flavia cree que hay una exigencia institucional que termina por determinar el ritmo de trabajo del grupo –más rápido que lo que Flavia consideraría como ideal. Comenta que “estrenar una obra al año, hacer temporada, el año siguiente salir de gira... Todo eso termina por determinar un poco la producción y la creación. No creo que decaiga la calidad, pero principalmente cuando involucra la creación, este ritmo y cronograma acelerado puede

¹²¹ Crisangela Ayazian es la responsable por la obtención de los patrocinios en el Instituto Alfa de Cultura, operado por la corporación Alfa. Entrevista realizada el 11 de marzo de 2016, en São Paulo.

¹²² Grupo Galpão es un grupo de teatro de Belo Horizonte – MG, cuya origen en 1982 está ligada a la tradición de teatro popular y de calle. Es un grupo de teatro muy conocido nacionalmente y ha participado en diversos festivales nacionales e internacionales y ganado diversos premios. Generalmente sus proyectos contemplan las actividades del grupo para todo un año y en el periodo analizado han captado más de R\$23,5 millones. Su principal patrocinador desde 2001 es Petrobrás. Más informaciones en <http://www.grupogalpao.com.br>

“sofocar”. No sé si [esta forma de trabajo] sería para nosotros [Grupo Anônimo de Teatro], que tenemos un ritmo más lento. Creo que hay un momento en que los grupos exigen mucho de sí mismos debido a las exigencias institucionales –muchas veces uno quiere crear y disfrutar aquello, pulirlo, quedarse con un repertorio para diversas ocasiones”.

Marilha Naccari, otra vez matiza el tema. No se trataría de pensar en el papel que cumplen *los grandes* y *los pequeños*, si no pensar “cuál es el papel que toda la cadena del circuito cultural cumple. No es posible sostener un tipo de festival y no sostener otro tipo. ¿Por qué?, Porque entre los festivales hay aquellos que van a promover la venta; aquellos que van a promover la inserción en el circuito comercial; aquellos que van a proveer el acceso de la población que no tiene acceso al cine o a aquel tipo de películas; aquellos que van a promover un director, o que va a promover un cine más experimental; aquellos [festivales] ya consolidados con el público... Todos ellos tienen su papel ahí. Si optas por financiar una única línea, habrá consecuencias negativas para todo el circuito, para los proyectos que no son de la misma línea”.

La ponderación que hace Marilha es bastante válida especialmente para el caso de festivales, tanto de cine cuanto de teatro, pues –como ya discutimos– los festivales tienen un papel primordial en la circulación de obras nacionales, de bajo presupuesto, de fomento de la cultura regional para cierta manifestación artística, de formación de público y en este caso no es difícil visualizar que estas funciones activan aspectos que favorecen a todo el circuito artístico. Sin embargo, creemos ser importante pensar también en las implicaciones prácticas de esta suerte de competencia que se establece entre los proponentes, ya que los recursos globales son finitos y año con año vienen favoreciendo a los mayores y más consolidados proponentes, más aptos a competir en una lógica de mercado como es la de la Ley Rouanet.

Cuando fueron cuestionados sobre porqué creen que apenas alrededor de 25% de los proyectos aprobados por el MinC logran captación, las respuestas se desplazan entre las particularidades de un mecanismo que, en su mayoría, es regido por las reglas de mercado. Para Piacentini, si un proyecto es rechazado por una empresa, es por “falta de interés de mercado”. Flavia Berton, quien es *pequeño proponente*, cree que los que no consiguen captar son los que “no tienen estructura, no tienen visibilidad, no interesan

en términos de publicidad”. La misma cuestión, enunciada por un entrevistado con un lugar de habla muy distinto, cambia de significado. Para Crisangela Ayazian, responsable de patrocinios del *gran proponente* Instituto Alfa de Cultura, los que no consiguen captar es porque “les falta *expertise*, para captar y entregar lo que se está proponiendo”. Es decir, se insinúa que los pequeños proponentes no consiguen captar por falta de capacidad individual, no por una condición estructural que privilegia a unos en detrimento de otros.

Wolney Oliveira y Carla Valença, ambos actuantes en la región noreste, ven la cuestión de forma sintomática a su ubicación: para ellos, el hecho de que el 75% de los proyectos no logren captación tiene que ver con la concentración regional en el sureste, pues ahí se concentrarían también los proyectos de mayor visibilidad –sólo por el hecho de estar ubicado en São Paulo o Rio de Janeiro. Carla dice que esta razón 25% / 75% es antigua, y desafortunadamente no ha cambiado nada en el tiempo.

El único entrevistado que mencionó también la propuesta artístico-cultural entre las variables que dificultarían la captación, fue Guilherme Whitaker, quien cree que “los contenidos [de los proyectos] que ponen en jaque la institución o alguna temática, no logran captar –y normalmente, los que ahí se encuadran son los documentales [en el universo del cine]”. En este caso, cree que si alguien quiere ejecutar un proyecto de este tipo, tendría que modificarlo para lograr captación vía renuncia fiscal.

Habría también casos extremos de corrupción explícita que se dan para conseguir el patrocinio. Ney Piacentini menciona que tiene conocimiento de proponentes que han intentado patrocinio junto a una empresa privada y que esta condicionó el apoyo a cambio de recibir en regreso el 50% del valor pedido. Consideramos la corrupción una condición intrínsecamente ligada al sistema político institucional operado en Brasil: donde, en pocas palabras, la llamada democracia se reduce a una participación ciudadana en elecciones cada dos años, bajo el discurso ideológico de que todos tenemos los mismos derechos y posibilidades de influir en la agenda del país, ya que en una votación “cada cabeza cuenta un voto”. Esperamos haber podido elucidar que las relaciones de poder se dan de forma mucho más determinante por detrás de lo que aparenta ser un sistema igualitario de gobierno, de decisión y de direccionamiento. Sin

ir más allá, creemos que en la medida en que la Ley Rouanet opera según una lógica mercantilizada, sin mecanismos de direccionamiento y control colectivo, se da la apertura para que situaciones de corrupción, como la aquí descrita, despunten y se intensifiquen.

2.4.1 Profesionalismo y prácticas artístico-culturales: ¿un enlace posible?

Villalta (2015: 65-70), en su trabajo sobre la Ley Rouanet, se detuvo en las consecuencias de este mecanismo en el mercado de trabajo del área cultural en los últimos años. Según su estudio, la lógica operativa del mecanismo propició una reorganización del sector cultural y una mayor profesionalización del mismo, además de un recrudescimiento de la selectividad: el mercado selecciona a los mejor adaptados a sus demandas y excluye los que no se adecuaron.

Inclusive, según Villalta (2015) el nivel de burocratización en el sector cultural ha aumentado con este mecanismo, ya que este exige que “los proyectos culturales, para poder captar recursos, sean sometidos a un aval técnico del MinC, cuya aprobación depende de la adecuación de las propuestas a las legislaciones vigentes, como la laboral, la financiera, la constitucional, etcétera. Tras la finalización del proyecto, todavía es necesario rendir cuentas, elaborar informes, entre otros” (Villalta, 2015: 117).

Si por un lado hay una mayor demanda por lo que se entiende por “profesionalismo” por el MinC y por los patrocinadores, del otro hubo también un aumento de la precarización e inestabilidad de los profesionales que trabajan en el sector. Actualmente, es elevado el número de trabajadores de la cultura que trabajan por su propia cuenta, sin vínculo laboral, bajo contratos de corto y mediano plazo (mientras dure un proyecto), sin acceso a los derechos actualmente vigentes en el andamiaje institucional de Brasil, concretamente los derechos laborales (Villalta, 2015: 109).

Buscamos problematizar la cuestión del *profesionalismo* en las entrevistas realizadas, y es notable que nos situamos en un área conceptual conflictiva en el ámbito de la cultura. Esto sucede porque es común relacionar el *profesionalismo* con las *demandas de mercado*, al paso que para algunos de los entrevistados queda claro que hay grandes contradicciones entre los criterios de profesionalismo exigidos y el hacer

artístico y cultural. Es más: se evidencia que un artista o creador cultural no puede ser calificado de *bueno* o *malo* según, solamente, estos criterios dictados por el mercado.

Para Ney Piacentini, hay una inmensa contradicción entre lo que él hace junto al grupo de teatro Latão y el “hacer profesional” en los términos aquí explicitados. Él dice que “no hay manera de ser profesional, sino ingresaríamos en esta dinámica de “intercambios indebidos” –y no me refiero a los “juegos sucios”, pero simplemente a crear proyectos “viables económicamente”. Yo no podría”.

Para Wolney Oliveira, las exigencias burocráticas y profesionales sobre el hacer cultural demandan de los artistas y creadores más que su arte, y esto sería “un problema serísimo [sic], porque hoy para que seas cineasta o productor cultural, tienes que saber captar, si no tú ni filmas, ni haces nada”. Para Marilha Naccari, es patente las dificultades que se topan los artistas y productores en el proceso, y éstas estarían incluso desviando su atención del hacer cultural para cumplir con las exigencias burocráticas y profesionales; afirma que “falta simplificación, principalmente en la rendición de cuentas; si hubiera simplificación, se podría preservar este instinto de las organizaciones de realizar [obras] por el bien social. Si no son profesionales en la forma como se está pidiendo, es porque no se hizo la evolución para que ellas [organizaciones] acompañaran y llegaran a este punto”.

Por otro lado, resulta evidente que la naturaleza del proponente, y por consiguiente de su estructura administrativa, influye sobremanera en su capacidad de cumplir con todas las etapas del proceso según dicta la ley y los patrocinadores. Para Crisangela Ayazian, el proceso “es mucho más fácil, operacionalmente, para empresas [es decir, proponentes que se encuadrarían como empresas] –que ya poseen una estructura, áreas de gestión, área financiera– para la rendición de cuentas y las demás etapas.” Helio Rodrigues se posiciona de manera parecida a Crisangela, y agrega: “muchos tienen dificultades con documentos, actas; no conocen el proceso de retorno del *marketing*. Les falta profesionalismo... Hay gente *amateur*, gente que no logra hacer un proyecto de impacto... Les falta experiencia”.

Si por un lado, en la misma ley y su forma de operación, se condensan varias de las exigencias burocráticas y profesionales, el mismo MinC reconoce la contradicción

que existe entre este perfil de profesional que exige el mercado y el hacer artístico-cultural. Alexandra Costa comenta que le parece difícil decir si algo es o no profesional, si es mejor o peor: “uno puede ser un gran artista, pero puede tener una gran dificultad en presentar proyectos –pero tal vez podría ser considerado un gran profesional”. Seguramente, el MinC se depara con proyectos de gran calidad artística y gran relevancia cultural, pero que sin embargo no fueron bien objetivados en forma de proyecto y, así, quedan afuera de la disputa por recursos.

2.4.2 El empresariado y las promesas de su sensibilización

La mayoría de los entrevistados que respondieron a la cuestión de porqué tienen el pedido de patrocinio negado por una empresa, coincidieron en que normalmente las empresas no se detienen mucho en explicar las razones de la negativa. La principal justificación en los últimos tiempos ha sido la crisis económica –es decir, cuando una empresa tiene menos lucros anuales, también disminuye la cantidad de impuesto debido que es liberado por la Receta Federal de Brasil para proyectos culturales. Entre los pequeños proponentes –más dependientes de convocatorias–, esta reducción debido a la crisis se hizo notar principalmente entre las empresas estatales. Por ejemplo, Petrobrás, principal patrocinadora de cultura en Brasil en diversos años, pasó de inyectar más de R\$232 millones en cultura vía renuncia en 2006, para en 2013 inyectar un poco más de R\$39 millones al año y de ya no liderar la lista de los mayores patrocinadores de cultura.

Frente a las negativas, una cuestión que surgió explícitamente en cuatro entrevistas fue la posibilidad de *sensibilización de la clase empresarial* hacia la necesidad de atender a la producción cultural de forma más amplia, desconcentrada y democrática –tratando de enfrentar así parte de los problemas aquí retratados. Según Alexandra Costa, algunos creen que sería papel del MinC actuar junto a las empresas para esta sensibilización y menciona que el carácter itinerante de la CNIC (Comissão Nacional de

Incentivo à Cultura) fue concebido para cumplir esta función: de estar más sensible a la realidad local, hacer el diálogo con los empresarios y los proponentes locales.¹²³

Aun con el carácter itinerante de la CNIC, los proponentes que actúan en la región noreste creen que la clase empresarial de la región sería aún menos sensible al arte y a la cultura y desconocerían la Ley Rouanet. Pedro Vilela afirma que el empresariado nordestino no está involucrado y no invierte en el arte. Para Carla Valença, haría falta un trabajo más cercano con las empresas de allá, por parte del gobierno, para incentivarlas a entender mejor todo el proceso.

Ney Piacentini toca de forma más estructural el tema cuando afirma que “el capitalismo brasileño parece peor que el de otros países capitalistas también”. Interpretamos este comentario de la siguiente forma: en otros países (posiblemente los países centrales), habría además de mayor cultura empresarial de inversión en arte, más regulaciones por parte del Estado para impedir que el mercado dominara las reglas del juego por completo. Aquí, en nuestro capitalismo periférico, las áreas sociales y culturales están muy dominadas por las reglas empresariales y que estructuralmente no favorecen al desarrollo nacional, produciendo así esta dinámica de selección y determinación del sector por las reglas de mercado.

Sobre el tema, creemos que los impactos estructurales que producirían las acciones de *sensibilización de la clase empresarial* serían bajos en los problemas decurrentes de la Ley Rouanet. Para empezar a cambiar el direccionamiento actual de esta política basada en renuncia fiscal, habría que insertar de manera muy vehemente mecanismos de decisión y control colectivo de los recursos públicos provenientes de impuestos, además de actuar sobremanera en la forma como se da el patrocinio actualmente –que es la clave legal que permite a las empresas este manejo de los proyectos culturales como una simple estrategia de *marketing cultural*.

¹²³ La CNIC es responsable por analizar y emitir un parecer final sobre la aprobación de proyectos culturales que presentan candidatura para la captación de recursos de renuncia fiscal vía Ley Rouanet. El grupo está formado por representantes de los sectores artísticos, culturales y empresariales, en paridad de la sociedad civil y del poder público, oriundos de las cinco regiones brasileñas” (Portal Brasil, “Comissão Nacional de Incentivo à Cultura terá 11 reuniões em 2016”, traducción nuestra. <http://www.brasil.gov.br/cultura/2016/01/comissao-nacional-de-incentivo-a-cultura-tera-11-reunioes-em-2016> consultado en 5 de abril de 2016.

2.4.3 Caminos alternativos: otras formas, otros mecanismos

Frente a las diversas dificultades para ejecutar sus propuestas artístico-culturales vía Ley Rouanet, los proponentes (especialmente los pequeños) prueban también otros caminos, que operan bajo la misma o muy distinta lógica. Algunos entrevistados comentaron que han utilizado mecanismos de financiamiento basados en renuncia fiscal muy semejantes a la Rouanet, pero a nivel municipal (en este caso, el Estado renuncia a otro tipo de impuesto: el ISS o el ICMS –sobre servicios y sobre circulación de mercancías y servicios, respectivamente). En general, para estos dos casos, los valores de apoyo son más bajos y los proponentes se enfrentan a los mismos tipos de trabas derivadas de la necesidad de vender el proyecto a una empresa privada –tal vez con la diferencia de que, por tratarse de un mecanismo local, habría más chances de que la empresa conozca al grupo o al artista involucrado.

Flavia Berton comentó que han utilizado estrategias completamente distintas, como las plataformas de financiamiento colectivo o a veces simplemente pasando el sombrero después de una presentación. Por otro lado, Pedro Vilela comenta que en su estado, Pernambuco –noreste de Brasil–, el mecanismo más utilizado por todos los creadores artístico-culturales es el Funcultura (Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura) estadual,¹²⁴ que funciona bajo la lógica de convocatorias públicas y transferencia directa de un fondo estadual a los proyectos. Dada la muy escasa chance de un grupo nordestino para lograr producir cultura utilizando la renuncia fiscal, no es difícil imaginar que a pesar de contar con un modelo más democrático como el Funcultura, todos los grupos y artistas migran para esta forma y el mecanismo estatal no consigue suplir toda la demanda existente. Además, Vilela agrega que es muy difícil lograr un trabajo de continuidad con convocatorias de este tipo, que sólo posibilita la inscripción de proyectos que contemplen una de las etapas del proceso (por ejemplo: investigación, producción, circulación, entre otros).

Un buen ejemplo de política cultural, que parece funcionar de manera más democrática y atendiendo de manera más satisfactoria las peculiaridades del universo

¹²⁴ Más informaciones disponibles en <http://www.cultura.pe.gov.br/funcultura/>

artístico y cultural es la Ley de Fomento al Teatro de la ciudad de São Paulo¹²⁵. Fruto de años de discusión y construcción colectiva por la comunidad del teatro de la ciudad, fue instituida en 2002 como política de Estado, continuada y regular. Funciona por medio de dos convocatorias públicas anuales que contemplan un mínimo de R\$6 millones por edición hasta 30 núcleos de teatro, para planos de trabajo con duración máxima de dos años. Algunos puntos importantes de la ley es que esta no impone ningún tipo de forma específica para la presentación del proyecto y, a pesar de requerir rendición de cuentas, esta no se da bajo el método contable tradicional. De esta manera, dificulta la estandarización de los proyectos; además, contempla y estimula la inscripción de proyectos continuados de investigación y creación. Los proyectos son seleccionados por representantes de la sociedad civil en conjunto con el poder público (Kinas, 2010).

2.4.4 Nuevas propuestas de políticas culturales

Parece ser unánime entre los entrevistados y gran parte de la comunidad artística de pequeña y media estructura que algunas de las salidas para los problemas que enfrentan hoy con las políticas de Estado para la cultura sería, además de un mayor aporte presupuestal al área, una reforma del mecanismo de renuncia fiscal en paralelo con el fortalecimiento del Fondo Nacional de Cultura (FNC). Creemos que como política de Estado, la transferencia directa de recursos (que se daría, por ejemplo, a través de fondos públicos) provee más posibilidad de planeación y diseño de una política pública para servir a fines más orientados y específicos, dependiendo del movimiento de la producción artístico-cultural en el país y de la coyuntura política.

El mismo MinC confirma nuestra percepción. Alexandra Costa dice que “el MinC no tiene una gestión sobre el encaminamiento de la política en si –que depende mucho del desempeño económico del país y de la elección según criterios de visibilidad de la marca. Nos gustaría que los datos fueran vistos como datos estratégicos en el campo de la política cultural. Mucho más valor se da, adentro del MinC, a los recursos que son de

¹²⁵ Más informaciones disponibles en <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/teatro/>

transferencia directa –pues da la posibilidad de direccionar estos recursos a las áreas que más necesitan”.

Tras un periodo de debates y contribuciones de la sociedad civil, fue creado el proyecto de ley n° 6.722/2010 – Procultura, que pretende sustituir la ley n° 8.313/91 – Ley Rouanet. El Procultura está en trámite en la Cámara de Diputados desde 2010. Con la percepción de que la Ley Rouanet no estaba cumpliendo con los objetivos a los que se propone, esta reforma está centrada principalmente en dos aspectos: fortalecimiento del FNC y desconcentración regional de recursos. A pesar de mantener el mecanismo de renuncia fiscal funcionando bajo la misma lógica (con algunas modificaciones en los beneficios concedidos a los patrocinadores en caso de apoyo a proyectos en áreas del país consideradas menos favorecidas por la actuación del poder público en cultura), el Procultura busca fortalecer el FNC estipulando que un mínimo de 40% de las dotaciones presupuestales del MinC deberán ser destinadas a él y, además, 30% de los recursos del FNC deben ser direccionados a fondos públicos de cultura de municipios, estados y del Distrito Federal.

De acuerdo a la investigación de Fabíola Brasil (2010: 123-125), no obstante el intento de conferirle más estabilidad al FNC, la nueva legislación todavía deja huecos que pueden hacer con que el fondo dependa todavía de la voluntad política gubernamental vigente –así, no se constituye como un fondo con dotación presupuestal perenne en el tiempo.

En un momento del debate sobre políticas culturales, del MinC con la sociedad civil, un sector de los trabajadores de la cultura proponía la extinción de los mecanismos basados en renuncia fiscal y la sustitución de los mismos por fondos públicos. Visto una intensa resistencia de otra parte de la comunidad –que era absolutamente contra la extinción de la renuncia fiscal– y de la percepción de que un cambio radical como este sería de muy difícil aprobación por todas las instancias de gobierno, la radicalidad de la propuesta se atenuó: hoy en día, frente a la desesperanza de que el Procultura sea aprobado, muchos se contentarían a largo plazo con una simple equiparación del FNC con la renuncia fiscal.

La ley está rodeada de polémicas: algunos creen que el Procultura es una reforma positiva que sin embargo no cambia estructuralmente la cuestión del financiamiento público a la cultura –nosotros nos incluimos ahí; otros, depositan muchas esperanzas en esta reforma y la adoptaron como bandera única de lucha en los últimos años; por fin, hay los absolutamente contra la nueva ley. En este último grupo se encuentra Wolney Oliveira, quien declara que: “mi opinión y la de muchos otros productores es que la Ley Rouanet necesitaba correcciones –y el gobierno podría haber trabajado sobre estas correcciones, pero no acabar con la ley, porque esta tenía plazo indeterminado de duración y a partir del momento en que el Procultura sea aprobado, a cada 5 años tendremos que luchar por su aprobación¹²⁶”. Wolney también tiene recelo de que el fortalecimiento del fondo público acarree más *política de balcão*¹²⁷ y que él personalmente prefiere negociar con los departamentos de marketing de las empresas que depender de fondos públicos. Además, agrega que “el Procultura es un error porque va a acabar con una ley que, aunque distribuya mal, muy mal, todavía distribuye R\$1.3 mil millones al año”. Paradójicamente, el mismo entrevistado cree que otro fondo público, que es el *Fundo Setorial do Audiovisual (FSA)* funciona bien y que ha sido resultado de una lucha de los cineastas nordestinos, “fuera del eje”.¹²⁸

Para Alexandra Costa, “el Procultura presentado en 2010 es una bandera, pero no camina –y esto es preocupante pues no se puede recurrir siempre a una misma fuente, como el incentivo [renuncia fiscal]. Pero el MinC ha estado batallando mucho por esta aprobación. La ley [Rouanet], como está hecha, refuerza la concentración”. Ya Marilha Naccari, del festival FAM, cree que lo que se necesita es diversificación de fuentes de recursos: “es importante la Rouanet, pero es importante que haya una ley

¹²⁶ no pudimos confirmar si esto que dice Wolney Oliveira tiene base legal.

¹²⁷ Política de balcão es una expresión en portugués que literalmente significa política en la barra, algo así como compadrazgo, es decir, la negligencia de criterios objetivos y transparentes de elección a favor del uso de la cercanía personal, del contacto y de influencia política para favorecer a algunas personas, entre varios concurrentes posibles

¹²⁸ Creado por la ley 11.437 / 2006, el FSA es una categoría de programación específica del FNC. Más información en <http://fsa.ancine.gov.br/>.

similar a nivel estatal, que haya fondos, que haya proyectos de continuidad, de permanencia”. Una de sus mayores reivindicaciones es que haya un tipo de programa público dedicado a proyectos de continuidad (es decir, que ocurren periódicamente), ya que los que producen festival a cada año tienen que justificar siempre lo mismo y empezar el trabajo de presentación de proyecto desde cero –sin posibilidad de concesión de facilidades para aquellos que ya son consolidados.

Para los de la Companhia de Teatro Kiwi, “la industria del arte puede existir a través del financiamiento directo de las empresas (*mecenato* directo), sin utilizar dinero público. Recursos públicos no pueden ser utilizados para financiar negocios. Estos sirven para atender a necesidades públicas de acceso a la producción y fruición del arte”.

Por fin, para Ney Piacentini, nos faltaría mucho por avanzar en términos de política cultural nacional: “el espacio que determinados perfiles –más de izquierda, o más volcados a la ciudadanía, no mercadológicos– tuvieron en estos gobiernos [del PT] fue mucho mayor que el que se tenía antes. Pero fueron gobiernos que no consiguieron avanzar en una política cultural nacional. Los de perfil mercadológico ganaron más espacio también”. Esta constatación parece condensar la misma contradicción que se da a nivel “macro-político” de los gobiernos del PT: al mismo tiempo que los sectores más populares y combativos ganaron alguna visibilidad y avanzaron en algunas luchas, las élites también ganaron, y mucho.

2.5 Consideraciones

Buscamos elaborar en estas páginas algunas críticas a la *lógica de funcionamiento* de una política cultural que es puesta en operación a través del financiamiento vía renuncia fiscal, y, muy importante, con una concentración del poder decisivo en las empresas, según sus criterios y necesidades. No estamos, necesariamente, en contra de la renuncia fiscal *en sí* para el financiamiento y dinamización de algunos sectores sociales vía políticas públicas. Sin embargo, estamos radicalmente en contra de que la decisión última del destino de estos recursos para la cultura esté únicamente en las manos de las

empresas, y no de la sociedad civil organizada –bajo criterios verdaderamente democráticos de participación popular.

A pesar de ubicar la crítica y desmenuzar los datos cuantitativos de la Ley Rouanet en específico, creemos que los cuestionamientos centrales desarrollados aquí pueden ser extendidos a otras políticas culturales que funcionan bajo la misma lógica, sea en Brasil, sea en otros países de América Latina: pues, a fin de cuentas, estamos hablando, a grandes rasgos, de la apropiación de las dimensiones artísticas y culturales de la vida por el mercado, por la “rueda de acumulación del capital” y, consecuentemente, por sus prerrogativas, su lógica de funcionamiento y sus valores –fenómeno que sin lugar a dudas se da en otros países también, a través de distintas dinámicas.

Tratamos de amarrar la cuestión a las condiciones estructurales sobre las cuales se asienta hoy el Estado brasileño: a qué intereses sirve y cómo actúa para propiciar este arreglo. Con eso, traer a la superficie cuáles serían los mayores obstáculos enfrentados por aquellos que buscan transformar esta realidad, incluida ahí la forma en que se provee el apoyo institucional al hacer artístico-cultural. Desde que, históricamente, el arte y la cultura fueron vistos como una oportunidad más de negocio, de promoción publicitaria, de modificación de la imagen empresarial, los financiadores privados contaron con el imprescindible apoyo estatal para volver esta asociación lo más fácil posible, para presentarla como si fuera algo natural, como si así fuera, también naturalmente, el “estado de las cosas”.

Según nuestra perspectiva, los intereses que guían la actuación de las grandes empresas financiadoras son incompatibles con una real democratización de la producción y del consumo cultural, con una real democratización de las oportunidades a los trabajadores de la cultura y, más que eso, esta asociación influye sobremedida en las formas de su actuación laboral, en su hacer cultural. ¿Qué es lo que resulta de esta asociación ineludible entre el trabajador de la cultura y su financiador, la empresa privada? ¿Qué tipos de propuestas artístico-culturales? ¿Para cuáles públicos y espacios? Es más, ¿qué posibles consecuencias habría en un universo de obras y producciones artístico-culturales que resulten de esta asociación en la construcción social de sentido para el mundo? Por otro lado, ¿cuáles serían las potencialidades de

una densa producción artístico-cultural que no esté en conformidad con lo exigido por las empresas para el entendimiento de nuestra realidad y la imaginación de otras realidades posibles? Son algunas de las cuestiones que tocamos en el próximo y último capítulo de este trabajo.

Capítulo 3: La Ley Rouanet y el patrón de poder. Un acercamiento a las formas y contenidos de las propuestas artístico-culturales.

3.1 La cultura en la comunicación social

En consonancia con el presupuesto ontológico que hemos asumido hasta aquí, que trata de tomar la cultura como inmanente del orden de lo político de la vida social –y, por tanto, asumiendo la dimensión cultural como uno de los espacios posibles para analizarse y debatir la política en el Brasil contemporáneo–, cabe también dilucidar por nuestra parte, por lo menos parcialmente, la importancia que conferimos a la cultura y sus *formas*

objetivadas, lo que de alguna manera participa en la justificación de este tema de investigación. Más allá de un lugar teórico, ésta ocupa también una posición preeminente en los procesos comunicativos en el cotidiano de nuestra sociedad.

Nos interesa recuperar la dimensión de la cultura como partícipe de los procesos de construcción social de sentido en el mundo –es decir, estamos rozando la llamada función comunicativa de la cultura, recuperándola como la dimensión de la vida que puede inducir, o al mínimo imprimir sentido a, los acontecimientos históricos; que tiñe de manera determinante la manera en que uno entiende, interpreta, actúa y genera conocimiento sobre su propia realidad e imagina una realidad distinta; como una de las dimensiones que influye en las formas de los vínculos sociales. Pasamos así, en este primer instante, a rebasar el análisis de lo artístico a lo cultural, considerando los desplazamientos teóricos que esto históricamente ha implicado.

Esta recuperación se da principalmente desde la sociología de la cultura, apoyada en los Estudios Culturales y en diálogo con los campos teóricos de la lingüística, la comunicación y del arte. A partir del concepto de *representación* y apoyándonos en la tríada donde se ubican y se mueven tales campos (*productor – mensaje – receptor* o *artista – obra – receptor*), nos movemos sobre el camino teórico y analítico escogido en este último capítulo.

También aquí nos toca preguntar y tratar de sistematizar qué incidencias hay en las propuestas debido a esta forma de financiamiento, realizada por medio de esta política cultural que es la Ley Rouanet, relacionándolas con las prerrogativas privadas explicitadas en el capítulo anterior. Más allá de su estructura material, pero incluyendo a ella, reflexionar sobre qué aspectos de las producciones están participando en la dotación de sentido de las obras y, a partir de esto, esbozar qué patrón de producción artístico-cultural la Ley Rouanet está fomentando, como tendencia.

3.2 Desde los bordes del arte y de la comunicación: la creación artístico-cultural como hecho social

De ahí que las reflexiones sobre las prácticas simbólicas precisan del abandono del cada vez más polémico argumento que ha concebido al hecho artístico como un reflejo

del espacio social en el cual está inserto. La creación artística es, ante todo, una fabricación, un proyecto, no un reflejo. El arte no es el signo de una cosa real dada; su lectura tampoco restituye una imagen compuesta de elementos que, en un momento determinado se hallaron colocados tal como son, todos organizados a la vista del espectador. No es cuestión de considerar las ideas o los conceptos previamente formados que se encarnan en signos. Se trata de no perder de vista que la obra de arte es una elaboración, una creación; por supuesto, una creación de un sujeto social enclavado en coordenadas temporales y contextuales muy específicas. (Arce, 2012: 47).

Hall (2014a: 489 – 525), en su ensayo sobre la *representación* (“El trabajo de la representación”), recurre de forma accesible y crítica a la genealogía del concepto y define inicialmente, de forma simplificada, la *representación* como lo que conecta el sentido al lenguaje y la cultura; como una “parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura” (Hall, 2014a: 489), considerando este proceso comunicativo como un *hecho social* y, de esta suerte, complejo y no lineal.

En pocas palabras, a partir del contacto con objetos, gente y eventos se dispara mentalmente en cada uno de nosotros la formación de un concepto sobre esta experiencia: formamos así una *representación mental* de cosas que percibimos fácilmente (como una silla, un conjunto de mesas, un árbol), así como de cosas oscuras y abstractas (como el amor, la democracia, el infierno). Para poner en relación y hacer uso comunicativo de estas *representaciones mentales* en este proceso de interpretación del mundo, abstracción, construcción de ideas y comunicación con otros –es decir, para *referirnos* a estos conceptos– debemos de hacer parte de un grupo de personas que comparten, en gran medida, estos mismos códigos, este mismo *mapa conceptual*. Como recurso analítico, Hall llama a este proceso de *primer sistema de representación*.

De hecho, cada uno de nosotros entiende e interpreta el mundo de una manera única e individual. Sin embargo, somos capaces de comunicarnos porque compartimos ampliamente los mismos mapas conceptuales y por tanto interpretamos el mundo, o le damos sentido, aproximadamente de la misma manera. Esto es lo que de hecho entendemos cuando decimos que “pertenece a la misma cultura”. Porque

interpretamos el mundo de modo aproximadamente igual, podemos construir una cultura compartida de sentidos y, por tanto, construir un mundo social que habitamos conjuntamente (Hall, 2014a: 491).

La comunicación de estas *representaciones mentales* se da con la mediación del lenguaje (aquí usado en un sentido muy amplio e inclusivo). El lenguaje, como sistema articulado de comunicación compuesto por signos, en esta línea seguida por Hall, es visto como el *segundo sistema de representación* involucrado en el proceso global de construcción de sentido. “El término general que usamos para palabras, sonidos o imágenes que portan sentido es *signos*. Estos signos están en lugar de, o representan, los conceptos y las relaciones conceptuales entre ellos que portamos en nuestra cabeza y su conjunto constituye lo que llamamos sistemas de sentido de nuestra cultura” (Hall, 2014a: 491).

Así, la *producción* de sentido dentro de un lenguaje se da por medio de la relación entre las “cosas”, los conceptos y los signos –sean estos signos lingüísticos, gestuales, musicales (aunque estos últimos participen de un lenguaje de muy complejas relaciones) o demás tipos (Hall, 2014a: 492). Enfatizamos aquí el aspecto de la *producción* de sentido porque lo vemos como un proceso, un movimiento, ya que el sentido no está en el objeto, no es inmanente a la “cosa”, a la persona, a un evento. Nosotros, en cuanto individuos viviendo en sociedad, construimos y fijamos el sentido por medio de un código, o convenciones sociales, que relaciona los conceptos con los signos. Los signos “estabilizan el sentido dentro de diferentes lenguajes y culturas. Nos dicen qué lenguaje usar para expresar qué idea”(Hall, 2014a: 494).

Siguiendo este argumento de que los sentidos no están dados o fijados en la naturaleza, sino que son construidos socialmente, podemos también desconfiar que, desde luego, estos sentidos no son completamente estables, sino que cambian históricamente en una misma sociedad y entre diferentes culturas. Es decir, paradójicamente, hay alguna fijación de sentido para que podamos comunicarnos y entendernos unos a los otros. Sin embargo, además de que los procesos de interpretación del mundo son también influenciados por las vivencias individuales – volviendo así casi imposible que estas representaciones sean *completamente*

coincidentes entre dos personas—, los sentidos compartidos no están fijados absolutamente, sino que cambian en el tiempo y en el espacio.

Colaboran así en la construcción social de sentido objetos, personas, el sistema escrito y hablado, gestos, imágenes visuales, sonidos; y expresiones artísticas —o *formas culturales*— tales como una música, una obra de teatro, una película, una instalación, entre tantos otros eventos o hechos sociales generados por personas ubicadas espacial e históricamente, que pertenecen a una determinada clase, etnia, género; con vivencias personales distintas, en posiciones de poder distintas. Toda ésta articulación textual o discursiva forma un mapa de significados que participa del entramado de sentido del mundo. De esta forma, mucho más que ver a la *representación* como un reflejo estable del mundo “real” y exterior a nuestra mente, Yissel Arce expresa el vínculo crucial entre *representación* y comunicación, cuando afirma que:

(...) Stuart Hall ha enfatizado la idea de que la representación como concepto teórico tiene sentido político sólo si lo consideramos como “hecho social”, como proceso, un proceso ante todo comunicativo; comunicativo no en sentido habermasiano —la comunicación como acción racional, como acto post-ilustrado de “confluencia”— sino como confrontación.

En ese sentido las presentaciones artísticas pueden ejercer un importante papel político de confrontación en la esfera pública, un papel de acto comunicativo, enunciativo y provocador: un conocimiento crítico. (Arce, 2012: 48)

No está por demás decir que, como expresión simbólica, estas *formas culturales*, estas presentaciones artísticas, nutren una relación dialéctica con la realidad material (es decir, cómo nosotros reproducimos nuestra existencia material y la manera en que nos relacionamos con los otros individuos para organizar tal modo de reproducción de la vida), de forma que son influenciadas por las condiciones en las cuales fueron generadas al mismo tiempo en que influyen de regreso en la manera en cómo entendemos y luego organizamos nuestra realidad.

A partir de los años 20 del siglo pasado, desde diferentes campos de conocimiento, se pusieron en jaque epistemologías y conceptos tradicionales de las ciencias sociales mismas, que salpicaron inevitablemente en los cánones de la Historia del Arte. Nos referimos específicamente a las críticas y contribuciones a la germinación

de una llamada *teoría de la recepción*, que movieron los esquemas y los discursos hegemónicos sobre el vínculo artista, obra y receptor. Por ejemplo, Walter Benjamin y otros intelectuales de la Escuela de Frankfurt dialogaron y confrontaron de manera ya muy ampliamente conocida hoy los estatutos dominantes sobre el arte, sus transformaciones mediante los cambios en las condiciones de producción (incluyendo ahí los avances de la tecnología) y los nuevos procesos engendrados en la apropiación de los medios de comunicación en masa por el capital.¹²⁹

El célebre ensayo de Walter Benjamin “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, que toca temas tan profundos y fundamentales en más de una área de conocimiento, posibilitó a los críticos de la disciplina de la Historia del Arte hacer uso productivo de sus planteamientos y ubicarlos en una reflexión con relación al lugar sacralizado, de culto, lejano e irrepetible atribuidos a una obra de arte desde un análisis tradicional y eurocentrado del arte. Para Benjamin, con la llegada de las tecnologías de reproducción en masa (tales como, en este entonces, la fotografía y el cine), se modificó tanto el status de una obra de arte como la definición misma de lo estético¹³⁰. El desplazamiento de este papel histórico atribuido al arte implicó la *pérdida del aura*, al paso que permitió a más personas estar cerca de este acontecimiento que es el arte. Para Bolívar Echeverría, autor de uno de los prólogos a este ensayo, “Benjamin trata de convencerse a sí mismo y de convencer a sus lectores de que la manera en que la experiencia estética se ha alcanzado gracias a la obra de arte aurática está por ser sustituida por una manera mejor, más libre, de hacerlo, una manera capaz incluso de redefinir la noción misma de lo estético” (Echeverría, 2003: 17).

De esta forma Benjamin abrió las puertas para la crítica a la noción “autonomista” y sustancialista del arte que vigorizaba entonces y a los códigos con los cuales se le analizaba, encuadrados en una relación muy delimitada entre productor, obra y receptor,

¹²⁹ De la Escuela de Frankfurt, nos referimos notablemente a Theodor W. Adorno y Max Horkheimer. De otras vertientes y momentos, también debemos considerar las contribuciones de Roland Barthes y de Umberto Eco con relación a la semiótica, la tarea de la interpretación, la teoría de la recepción y demás planteamientos que trastocaron la manera en como se veía el proceso de la comunicación, de la construcción social de sentido y la construcción del imaginario.

¹³⁰ Para nosotros, estética entendida, de manera muy simplificada, como el conjunto de herramientas (ahí incluidas las formas de conocimiento sensible) y los criterios analíticos con los cuales uno se enfrenta con una obra y que le permiten pensar el conjunto de relaciones en torno a esta.

que examinaba una obra de arte mediante criterios estéticos que consideran, para empezar, el autor de la misma como un artista genio, de sensibilidad sublime, que plasma en una obra mediante la inspiración casi divina la representación, en términos miméticos, de una situación del “mundo real”. Todo el sentido buscado por este artista está, según esta noción, encerrado en la obra misma. De esta suerte, la obra emana un *aura* sublime, posee un valor de culto y su sentido puede ser accedido solamente por aquellos que también posean una sensibilidad impar: el receptor cogenial. Con lo traído por Benjamin, se pasa entonces a poner en cuestión el *valor de culto* de una obra y su lejanía, para enfocarse en el *valor de la experiencia* propiciada por la reproducción masificada. En la interpretación de Echeverría (2003: 22), “El arte que corresponde a este nuevo tipo de masificación en libertad, el arte post-aurático –que para quienes no quieren despedirse del aura sería un post-arte o un no-arte sin más– es así un arte en el que lo político vence sobre lo mágico-religioso”.

El arte pasa a ser visto y analizado, desde las vertientes críticas, no como objeto de pura contemplación, sino como un gesto artístico, simbólico y político que pertenece a un contexto social. Vemos entonces un desplazamiento en el eje de la tríada *artista – obra – receptor* que mencionamos en el inicio. El énfasis, antes dado en la obra de arte creada por la figura del artista-genio, es quebrado para valorarse la experiencia, potenciando y abriendo las puertas para rebasar lo inmanente en la obra de arte en los procesos de construcción de sentido y agregando así, como afirma Arce, una serie de nuevas herramientas y aparatos conceptuales para este nuevo marco:

De ahí que podríamos plantear que con la disfuminación de la esfera de lo propiamente artístico y la ruptura de su espacio de saber autocentrado, comienzan a concurrir dentro del mundo del arte toda una serie de saberes, una multiplicidad de perspectivas que otorgan valor al acto creativo y además, despojan de sustancia unívoca a los recursos mismos de la crítica estética que hemos heredado, donde las preguntas sobre el significado o la función de las prácticas artísticas se trataban como problemas inmanentes a la estructura de la obra y sobre los que parecería que la historia no tenía influencia alguna. (Arce, 2012: 35-36)

El espacio de análisis así traspasa el entramado textual de la obra misma, y se pasa a entender como fundamental lo que la rodea, su contexto social; se aumentan las

variables que construyen el sentido, se amplían los criterios con los cuales se piensa el ámbito significativo. Así, algo fundamental aparece: el receptor pasa también a ser considerado como productor de sentido. La tríada *productor–obra –receptor* pasa a ser considerada como parte de un contexto social amplio, historizado: lo que imposibilita la univocidad del sentido de una obra, posibilitando así la reflexión y el juego con dinámicas y procesos muchos más complejos de significación social.¹³¹ Se da paso a la reflexión y a la crítica, por ejemplo, sobre el lugar social del artista, sus condiciones de trabajo, la existencia o ausencia de instituciones que legitimen y respalden sus producciones, qué espacios son utilizados para estas exhibiciones o presentaciones, con qué sectores y acontecimientos sociales, el artista y la obra dialogan, qué versión de la historia se está privilegiando, qué lugares de producción de conocimiento están puestos en juego, quiénes son los receptores de las obras: de qué clases sociales, con qué bagaje educacional y cultural, de qué etnia etc.

Néstor García Canclini, en su obra “La Producción Simbólica” de 1979 –donde se hace presente un espíritu crítico que según nuestra perspectiva se ausenta en sus trabajos más recientes– da cuenta de la genealogía, los retos y los principales lineamientos teóricos y metodológicos para pensarse la construcción social del imaginario, el arte *en* la sociedad y los efectos de esta última vinculación sobre el campo estético. Rozando el materialismo histórico como clave interpretativa de la realidad social, al paso que teje una crítica breve a la teoría reflexológica de la representación de algunas líneas marxistas, Canclini nos recuerda la importancia de una mirada a las producciones simbólicas como ancladas a las formas en las que nosotros reproducimos nuestras vidas colectivas en sociedad.

¹³¹ Sobre el tema de la imposibilidad de univocidad de la recepción, nos parece elocuente rescatar aquí un comentario de Fernanda Azevedo, de la Kiwi Companhia de Teatro, cuando cuestionada sobre qué quiso el grupo decir con una escena específica de su obra “Carne”: qué referencias eran aquellas, cómo hace el que no tiene estas mismas referencias para comprender la escena. Fernanda Azevedo contesta que les gusta pensar que trabajan con la “teoría de la cebolla”, que quiere decir que una escena puede ser entendida en varias camadas, de diferentes niveles de complejidad y tipos de relación. No todos los receptores captan todo lo que se propuso en cada escena, pero esto no sería lo más importante – de hecho, no habría problema con eso. Se considera que cada quien, con sus propias referencias y vivencias, capta camadas distintas de una misma escena, complejizando así las significaciones posibles para una misma obra. La obra “Carne” fue presentada en el SESC Belenzinho el 5 de marzo de 2016.

Sobre este punto, Canclini afirma que (1979: 14) “al entender al arte como un tipo de producción simbólica –admitiendo a la vez su aptitud para conocer y construir lo real, su estructura interna específica [...] [la] veremos también como un lugar para investigar las relaciones entre el enfoque productivo y los demás, entre la singularidad de las representaciones y su dependencia de la base material”, evidenciando además el lugar teórico privilegiado que podemos conferirle a las producciones simbólicas para el conocimiento de nuestra sociedad.

Rodeando críticamente las consideraciones dominantes sobre la tríada *artista–obra–receptor*, Canclini también llama a que los que buscamos estudiar el campo de las producciones simbólicas, o *formas* culturales, las entrelacemos, relacionemos y construyamos nuestros objetos de investigación descentralizando la mirada y la crítica del objeto artístico mismo, para tejer una red de relaciones mucho más compleja y vinculada a los momentos históricos y a las condiciones concretas de organización de la vida en sociedad. Privilegiando un enfoque relacional, más que referencial, afirma que “el objeto de estudio de la estética y de la historia del arte no puede ser la obra, sino el proceso de circulación social en el que sus significados se constituyen y varían” (Canclini, 1979: 17), es decir, el énfasis debe darse en el *proceso artístico* en esta *sociedad*, considerando el arte, y aquí retomamos a Yissel Arce, como un sistema de relaciones entre artistas, obras, intermediarios, público, instituciones y demás agentes que estructuran y condicionan el espacio creativo (Arce, 2012: 37).

3.3 La cultura y la comunicación social: en la búsqueda de sus condicionantes para un país como Brasil

La cultura propia es el ámbito de la iniciativa, de la creatividad en todos los órdenes de la cultura. La capacidad de respuesta autónoma (ante la agresión, ante la dominación y también ante la esperanza) radica en la presencia de una cultura propia.
(Bonfil Batalla, 1992: 54)

Relacionando lo que hasta aquí hemos discutido con nuestro objeto de investigación, nos interesa pensar en qué manera la Ley Rouanet está influyendo en las propuestas artístico-culturales, no dejando de considerar en el análisis qué tipo de relación *artista – obra – receptor* esta ley privilegia, qué materialidad artística, los espacios utilizados, el público buscado, los intermediarios, las instituciones involucradas y demás elementos que rodean el proceso artístico, mostrándonos, con esto, pistas sobre cómo está estructurada la sociedad brasileña y qué tipos de experiencias comunicativas pueden estar generando en sus receptores estas producciones simbólicas.

A lo largo de los dos últimos capítulos hemos tratado de ubicar la Ley Rouanet como política cultural del Estado brasileño en este momento histórico y demostrar los actores sociales involucrados en el proceso de concepción y ejecución de una propuesta artístico-cultural por esta vía. Tratamos de desvelar las condiciones y obstáculos inherentes a un mecanismo subyugado a las leyes de mercado, evidenciando sin embargo el papel primordial que posee hoy el Estado brasileño para la permanencia, priorización y facilitación de esta manera de producir cultura, que indudablemente no es la única forma posible.

Son muchos los factores implicados en este proceso y sería imposible agotar en una tesis de maestría todas las determinaciones estructurales y contingenciales de la producción artístico-cultural en el Brasil contemporáneo. Para un trabajo más completo, que buscara las líneas generales de qué es lo que se está produciendo en términos cualitativos en Brasil, aunque si se quiere bajo el recorte de esta política cultural específica, sería imprescindible considerar, por ejemplo, discusiones sobre la cultura nacional brasileña –terreno espinoso, polémico, mal gastado por discursos oficialistas de los años 30 a 50 en América Latina, pero sin embargo de importancia política primordial si tomamos con responsabilidad la tarea de pensar las condicionantes del subdesarrollo brasileño y su necesaria transformación radical. Nos referimos a que si queremos navegar por el terreno de los imaginarios y las producciones simbólicas de la sociedad brasileña de hoy en día, cualquier planteamiento que no tomara en cuenta los factores estructurales que influyen en la construcción de este imaginario colectivo, no estaríamos tocando lo que creemos ser las claves interpretativas en este campo de conocimiento.

Algunas vertientes teóricas o al menos algunos autores individualmente han transitado de forma casi heroica por el árido y solitario camino de pensar a Brasil y América Latina en sus especificidades y determinaciones, considerando la posición de este país en la geopolítica y economía política internacional, considerando a su pasado colonial no como un mero antecedente, sino como punto de partida completamente distinto de otros países. Este punto de arranque epistemológico parecería obvio, si consideramos para empezar que la forma en que el sistema capitalista –visto como sistema de relaciones sociales totalizante que se manifiesta de manera específica en todos los ámbitos de la vida– se expresa aquí es muy distinta a como se da en Europa, Estados Unidos o algunas partes de Asia, por ejemplo. Las consecuencias de esta decisión inicial son determinantes pero, sin embargo, son pocos los que buscan y logran romper con el pensamiento colonizado y eurocentrado reproducidos en las instituciones académicas –que ha participado en el “proyecto” de moldear y hasta cierto punto distorsionar la manera en que interpretamos nuestra propia historia, nuestra cultura, nuestra sociedad, en otras palabras, nuestra propia realidad.

Pensamos que la Teoría Marxista de la Dependencia, que surgió a partir de los años sesenta, ha sido una de estas vertientes teóricas clave para pensar las especificidades de la reproducción del capitalismo en América Latina. Según esta teoría, la dependencia de los países periféricos con relación a los países centrales opera no exclusivamente por principios políticos (como en la época colonial formal), sino a partir de principios económicos inherentes al capitalismo. La forma en que el capitalismo se desarrolló aquí es particular–no se trata, por tanto, de un grado distinto de desarrollo del mismo–;¹³² implicando así que las relaciones económicas y políticas de los países periféricos con los países centrales conlleven poca posibilidad a los periféricos de disponer sobre sus propios asuntos, además de un sometimiento a las decisiones de los centrales –este sometimiento entendido no como un simple reflejo de lo que pasa en los países centrales, sino asumiendo formas nuevas. Es decir, las transformaciones en los

¹³² No adentraremos el terreno de la teoría económica que explica esta dependencia; aquí nos limitamos a mencionar que las principales categorías que explican la forma del desarrollo capitalista en América Latina son: la *superexplotación* del trabajo y el *patrón de reproducción* del capital. Para una introducción al tema de la América Latina como problema teórico y a la Teoría Marxista de la Dependencia, ver Osorio (1999).

países periféricos están subordinadas en gran medida a las transformaciones y a los intereses de los países centrales. Son autores clave de este pensamiento crítico el brasileño exiliado en México, Ruy Mauro Marini; el alemán residente en Brasil en los años 60 André Gunder Frank, los brasileños Theotonio dos Santos y Vania Bambirra, y más recientemente, los trabajos del chileno Jaime Osorio.

La manera de ver las relaciones entre los países en el sistema capitalista mundial a partir de la Teoría Marxista de la Dependencia nos permitió comprender que la pobreza y el subdesarrollo de algunos países “no era fruto de su propia incapacidad sino de las relaciones de poder por los cuales otros países los sometían y expoliaban” (Girola, 2007: 77). Así, a los países subdesarrollados o periféricos en la División Internacional del Trabajo siempre les está asignado el papel de productores-exportadores de materias primas y productos agrícolas, consumidores-importadores de productos industriales y tecnológicamente avanzados, mientras que a los países centrales les está asignado el papel de productores y exportadores de una determinada ciencia y tecnología (que actualmente asume su forma mercantilizada en las patentes y la propiedad intelectual), además de actores que definen los acuerdos económicos y políticos mundiales. Es importante decir que al importarse los productos, también se importa una forma de utilizar y de relacionarse con éstos, y por lo tanto, una determinada *forma de ser*.

A partir de la inauguración de esta línea teórica –que no ha contado hasta ahora con una *teoría de la cultura* correspondiente–, algunos pensadores se nutrieron de este debate y se dedicaron a discutir las consecuencias de esta asimetría de poder entre naciones (o *dependencia*) en otros campos de la vida influidos por el económico –como las formaciones sociales y culturales. Nos interesa destacar aquí de manera sucinta, algunas de estas contribuciones para pensar el campo de la cultura, que no dejan de considerar que América Latina sufrió un proceso de colonización que fue determinante para su configuración social y que, a pesar de que este periodo formal haya terminado hace más de un siglo, aún persisten en nuestro continente herramientas de violencia y sometimiento colonial.

Desde México, Pablo González Casanova es un intelectual que ha notablemente contribuido al tipo de acercamiento que buscamos aquí, al pensar el colonialismo como

una fuerza que distorsiona la percepción del hombre sobre sí mismo, la cual aún subsiste e influye decisivamente en el campo cultural, debiendo ser enfrentado para restaurarse la fuerza creadora, el pensamiento crítico y la real “liberación” latinoamericana.¹³³ Desde Perú, también es muy importante el pensamiento de Aníbal Quijano que, apoyándose en una crítica a lo que considera el proyecto modernizador impuesto a América Latina y alrededor de la categoría de *colonialidad del poder*, enlaza discusiones-clave para nuestra realidad, tales como el eurocentrismo, la idea de raza y su articulación con la división del trabajo, la colonización de las perspectivas cognitivas, de los modos de producir y otorgar sentido, de la perspectiva temporal de la historia, y la concentración o hegemonización en Europa de todas las formas de control de la subjetividad, de la cultura y de la producción de conocimiento.¹³⁴

La argentina Rita Laura Segato también es una intelectual que actualmente contribuye, desde la antropología, a esta línea del pensamiento social latinoamericano y que a partir de algunos textos ha trabajado principalmente la cuestión de las identidades en el espacio de un Estado-Nación periférico en el marco de la globalización –visto ahí como exacerbación del imperialismo.¹³⁵ En el ensayo “Identidades políticas / alteridades históricas”, la autora dialoga con la teoría del Sistema-Mundo de Immanuel Wallerstein para mostrar que hay una asimetría de poder e impacto diferenciado de las decisiones en países centrales y periféricos, proponiendo que para pensarse la formación cultural dentro de un Estado-Nación, actualmente hay que ubicar el problema en el sistema totalizante capitalista y caracterizar las articulaciones que se dan entre los Estados-Nación y los grupos de interés de las naciones periféricas y centrales; y las que se dan entre los grupos de interés de las naciones periféricas con los de las naciones poderosas

¹³³ Ver Casanova, Pablo González (2003). *Colonialismo Interno (una redefinición)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales y Casanova, Pablo González (1963). *Sociedad plural, colonialismo interno y desarrollo*. Brasil: Revista del Centro Latinoamericano de Ciencias Sociales, año VI, núm. 3.

¹³⁴ Ver Quijano, A. (2014). “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” en *Antología Esencial – de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad / descolonialidad del poder*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, CLACSO. Pp. 777-832.

¹³⁵ Ver Segato, Rita Laura (2007)

–es decir, relacionar las partes entre sí y con el todo, sin obviar las fracturas características para cada formación nacional.

Nos quedaremos en deuda en el rescate de los trabajos de otros autores latinoamericanos aún más paradigmáticos que los aquí citados, como José Carlos Mariátegui, Juan José Hernández Arregui, al igual que otros brasileños de años más recientes que decididamente reflexionaron sobre la cuestión del colonialismo, del imperialismo cultural estadounidense, la alienación cultural y la inautenticidad, tales como los brasileños Celso Furtado y Renato Ortiz, así como el belga de estrechas relaciones con América Latina, Armand Mattelart.

No es la intención de este capítulo hacer un “estado del arte” sobre el tema, ni recuperar en profundidad a ninguno de los autores aquí citados. Desafortunadamente en el periodo transcurrido de esta maestría no tuvimos el tiempo de apropiarnos con firmeza de ninguna categoría que trate el campo de la producción cultural nacional desde un punto de vista que –en diferentes palabras y formulaciones– trate de considerar la posición de Brasil en el sistema capitalista mundial. Esta posición también conlleva consecuencias determinantes en nuestra dimensión cultural, en la construcción de nuestro imaginario y, por tanto, en la forma y el contenido de lo que producimos artística y culturalmente. Provisoriamente, preferimos referirnos a este proceso como un *colonialismo cultural*, aun cuando no nos sintamos completamente cómodos con la categoría, en vista de la insuficiente recuperación que hemos hecho de sus usos en el pasado y de las confusiones que ésta puede generar actualmente¹³⁶.

Así, según nuestras propias palabras y retomando lo que ya hemos dicho en el primer capítulo, consideramos al *colonialismo cultural* como una estructura de múltiples determinaciones, que por medio de diversos mecanismos y procesos que se dan en distintos ámbitos de la vida, refuerzan y reproducen las estructuras de poder y el

¹³⁶ Algunos autores prefieren reservar el concepto *colonialismo* para el periodo histórico, circunscrito espacialmente, que se refiere a la ocupación colonial ibérica en América Latina u otros procesos coloniales recientes en diversos países africanos y asiáticos; proponiendo en contrapartida el concepto de *poscolonialismo* o de colonialidad para tratar de las secuelas e impactos de estos procesos históricos en el presente. Por otro lado, cabe preguntar si estos tres conceptos –como cuestiona Gómez Arredondo (2014: 32)– tendrían alcance explicativo para dar cuenta de la estructura actual del patrón de poder mundial, que indudablemente incorpora el papel preponderante e imperialista de los Estados Unidos en el último siglo.

ordenamiento mundial vigente –en beneficio de los centros mundiales de poder y de las clases dominantes dependientes–, de origen colonial, y que se presentan en el terreno político, social y cultural. En cuanto a este último, estos procesos inciden en nuestro universo cultural mostrándonos como natural la forma que el mundo, el ser humano y sus relaciones sociales asumen hoy, a través de una disputa o, muchas veces, una imposición en el campo simbólico (en cuanto a valores, a maneras de ver el mundo, a los sentidos, a los patrones estéticos, a las relaciones sociales, a las formas de consumo y de producción).

Este proceso puede ser observado en prácticas que también suceden de forma nacional, desde el mismo Estado-Nación y otras instancias sociales, aun cuando este patrón o modo de ver el mundo impacten negativamente a una población nacional. Con este último punto nos referimos a que, además de considerar las producciones simbólicas extranjeras que vienen en gran parte distorsionar la visión sobre nuestra realidad, la población brasileña ya ha absorbido en cierta medida estos valores y visión de mundo reproduciéndola en su producción artística-cultural. Por supuesto que esta incorporación de valores y visiones de mundo ajenas a nuestra realidad no se da de forma lineal: no es automático y no es absorbido sin críticas por todos los individuos. Tampoco podemos negar la posibilidad de resignificación de estas mismas expresiones artístico-culturales, como son los casos de la cultura *hip hop*, del *funk*, y del *graffiti* en periferias urbanas brasileñas, que muchas veces sirven también como instrumento para la comunicación de inconformidades y críticas sociales de su propia realidad. Sin embargo, no podemos negar que hay una hegemonía estadounidense, cuando se trata de expresiones artístico-culturales, en las formas, contenidos y sentidos de las producciones: basta con prender cualquier radio o canal de televisión comercial y checar la cartelera de las grandes salas de cine, repletas de producciones estadounidenses o, cuando son brasileñas, con *fórmulas* muy parecidas a las primeras.¹³⁷

¹³⁷ Usamos aquí, genéricamente, *fórmulas* para referirnos a los guiones, la puesta en escena, a los papeles sociales asignados al hombre, a la mujer, a los negros, a los latinoamericanos etc. en las producciones, las temáticas de las letras de las canciones, su forma musical etc. Las fórmulas de la industria cultural estadounidense pueden ser considerada hoy en día como referencia y medida de las producciones artístico-culturales provenientes de otros países del mundo.

Con este abordaje teórico, que trata de considerar la cultura como dimensión central en la comunicación social y construcción de sentido sobre el mundo; y como instancia que debe ser analizada siempre en relación con otras variables que rodean sus formas objetivadas, en la segunda parte de este capítulo nos acercamos a algunos resultados de las entrevistas que, según nuestra perspectiva, dialogan con nuestros cuestionamientos sobre la forma y el contenido de las propuestas artístico-culturales oriundas de la Ley Rouanet. Aclaremos aquí que vemos a estos dos ámbitos, la forma y el contenido de las propuestas, como una amalgama, dos dimensiones que están soldadas y que, como bien apunta Canclini (2014: 84), pueden entrar en contradicción. Ambos participan en igual medida en la construcción de significaciones: tanto los contenidos iconográficos de las obras, su texto, su plástica, sus temáticas, etcétera; cuanto la manera como se presenta la obra: los códigos no lingüísticos, los estilos cinematográficos, musicales, teatrales, el tipo de interacción propuesta con el público, el tipo de espacio donde se inserta (galerías, casas de espectáculos, plazas públicas etc.).

Desde la concepción inicial de este objeto de investigación y a lo largo de las entrevistas nos hemos preguntado sobre la *cualidad* de las obras y presentaciones propiciadas por esta forma de financiamiento. ¿Cómo se expresan las estructuras de poder y la naturalización de las formas y de las relaciones sociales hegemónicas en estas creaciones artístico-culturales y en el campo de relaciones donde se ubican? ¿Qué patrón de poder la Ley Rouanet privilegia hoy? ¿Las concentraciones –regional, en áreas culturales y en proponentes– expresan un patrón de poder? ¿La relación *productor – obra – receptor* privilegiada por la Ley Rouanet es funcional a la reproducción de este patrón de poder? Son algunas de las preguntas, en un plan general, que guían las reflexiones que siguen.

3.4 La forma y contenido de las creaciones artístico-culturales bajo los condicionamientos del mercado

“(...) crear un nuevo arte requiere, tanto como un conjunto de imágenes nunca vistas, otra manera de producirlas, comunicarlas y

comprenderlas: generar un nuevo modo de relación entre los hombres” (Canclini, 2014: 38)

Buscamos, a través de las entrevistas, cuestionar la opinión y recolectar experiencias con relación a la influencia de este mecanismo en las creaciones artístico-culturales. Nos preguntábamos: ¿los artistas y productores condicionan sus creaciones a los intereses del mercado? ¿Esta preocupación con lo *vendible* está presente desde el momento de concepción de la obra? ¿Lo más fácilmente *vendible* expresa, en la mayoría de los casos, una conformidad con el *status quo*, con los discursos hegemónicos sobre aspectos de nuestra realidad? ¿Los proponentes se dan cuenta de estos condicionamientos? ¿Es este un tema de reflexión recurrente entre ellos? ¿Los patrocinadores ya han expresado molestias con la temática o algún otro aspecto de los proyectos escogidos? ¿Cómo se objetivan los parámetros mercadológicos en una propuesta artístico-cultural? ¿Hay una *forma* fácilmente reconocible entre los proyectos que comúnmente se considera como *comerciales*? Eran y siguen siendo muchas las cuestiones que nortean nuestra preocupación con lo expuesto en la primera mitad de este capítulo en relación con las prácticas concretas. Las mediaciones necesarias a un acercamiento más esmerado a la cuestión no son sencillas y evidentes, y aquí no presentaremos respuestas definitivas a estas indagaciones. Sin embargo, creemos que con lo expuesto en este capítulo podemos atisbar un acercamiento distinto a la cuestión, el cual servirá para futuras investigaciones y ofrecerá algunas reflexiones incipientes para el tema.

De inicio recuperamos lo que nos ha dicho Alexandra Costa sobre la falta de direccionamiento del Ministerio de Cultura a las propuestas oriundas de la Ley Rouanet.¹³⁸ Dado que este es el principal mecanismo de financiamiento a la cultura, y que la decisión última del patrocinio se queda en las manos de las empresas, Costa reafirma la imposibilidad de que el MinC privilegie el fomento y la ejecución de ciertos tipos de manifestaciones, propuestas por algunos tipos de grupos a públicos específicos, de determinadas temáticas: en la medida en que operan un mecanismo en estos moldes,

¹³⁸ Alexandra Costa es Directora de Incentivo a la Cultura, vinculada a la Secretaría de Fomento e Incentivo a la Cultura (SEFIC) del MinC. La entrevista fue realizada el 31 de marzo de 2016.

estas posibilidades están tachadas y de hecho cualquier comentario al respecto suena prácticamente como reconocimiento de su fracaso. En sus palabras: “nosotros [del MinC] quedamos demasiado a la merced del mercado, del funcionamiento [del mecanismo], de lo que la propia sociedad [y aquí la consideramos en su espectro amplio] entiende como mejor o peor, no en términos estéticos, sino en términos de lo que sería o no aceptable o necesario para el desarrollo de la comunidad”; “hay un intento por presentar los proyectos culturales [a la Ley Rouanet], independientemente de la forma o del contenido. [Los proponentes] las presentan, aun cuando no son adecuados o no cabrían en la ley” –en este último comentario, se refiere a lo que ya hemos ampliamente discutido en este trabajo, sobre la “opción dada la no opción” de los proponentes: aun cuando desconfíen de la adecuación de sus proyectos para un mecanismo del tipo de la Rouanet, lo hacen sin modificar su forma y contenido, por pura y simple falta de alternativa.

Y ¿qué dicen los proponentes? ¿Creen ellos que el mecanismo de la Ley Rouanet influye en sus creaciones? Sea de acuerdo a su percepción y opinión, sea debido a experiencias concretas que hayan vivenciado, nos pareció interesante que varios de los entrevistados afirman que hay tal influencia implícita, que los artistas adecuan sus proyectos a las ideas de las empresas patrocinadoras;¹³⁹ sin embargo, la mayoría de ellos no ha explicitado o profundizado en la cuestión, y de esta forma evidenciado qué tipos de elementos de las propuestas serían los más sensibles a estas cuestiones. Es el caso de Flavia Berton,¹⁴⁰ del Grupo Anônimo de Teatro, que afirma que “sí, [la Rouanet] tiene influencia en la creación y tal vez también en la estética. Generalmente, los proyectos más comerciales son mejor aceptados por las empresas. Éstas quieren asociar sus marcas a proyectos de gran público o a proyectos que tengan acción o actuación dentro de un territorio que la empresa quiera ganar campo”. En esta línea va lo contestado por Pedro Vilela,¹⁴¹ cuando afirma que “hay retracción del mercado con

¹³⁹ Y aquí parafraseamos a Fernanda Azevedo, de la Kiwi Companhia de Teatro, ubicada en São Paulo. La entrevista fue realizada en 15 de marzo de 2016 y para esta cuestión Fernanda Azevedo dice que “sí, los artistas adecuan sus proyectos a las ideas de las empresas”.

¹⁴⁰ Flavia Berton es la responsable de proyectos del Grupo Anônimo de Teatro - actuante en Rio de Janeiro desde 1986. El grupo es más conocido por sus trabajos en la rama de payazos. Entrevista realizada el 18 de marzo de 2016 en Rio de Janeiro.

¹⁴¹ Pedro Vilela es trabajador del teatro en Recife – Pernambuco. La entrevista fue realizada el 8 de marzo de 2016, en São Paulo.

relación a ciertos contenidos. Por supuesto que hay una ponderación en la creación, a depender de con quien se busca asociar”.

Ney Piacentini dice conocer experiencias de proponentes que tuvieron que modificar el texto de una obra de teatro para que el patrocinador aceptara financiarlo.¹⁴² Carla Valença relató que es evidente que existe una influencia de los patrocinadores en las creaciones: en cierta edición del festival que ella produce, el patrocinador les advirtió que una de las obras del festival, de título “muy polémico”, ya no podría entrar en las próximas ediciones. “Así que es claro que existe [una influencia], aunque no sea mucho nuestra tónica”.¹⁴³

Ya Guilherme Whitaker dice,¹⁴⁴ en tono bienhumorado, que no sabe si la Ley Rouanet es la que hace que los proyectos se vuelvan “ñoños” o si los creadores ya son “ñoños” y terminan así recurriendo a este tipo de mecanismo de financiamiento. Además, agrega que si es el caso de un patrocinio con una empresa privada, cree que algunos temas no podrían ser tratados ni tocados en la obra. Recordamos aquí que Whitaker cuenta con el privilegio de realizar un festival de cine independiente como la Mostra do Filme Livre, que consideramos que se aleja de un tipo de cine más ampliamente aceptado, porque cuenta con una asociación ya duradera con el Centro Cultural Banco do Brasil, de carácter público, y también por las especificidades del proyecto cultural en formato de festival –tema que tocaremos más adelante.

¿Qué temas serían estos, de acercamiento delicado, de “polémica fácil”? Pedro Vilela relata un caso que no se relaciona directamente con la Ley Rouanet, pero que ilustra el tipo de conflicto al cual están sujetos los proponentes en relación con los patrocinadores –o, como es el caso, con los medios de comunicación. El festival de teatro que organiza, el ¡TREMA!, el año pasado no contaba con ningún patrocinio y, tal vez por

¹⁴² Ney Piacentini es trabajador del teatro en São Paulo – SP y fue presidente de la Cooperativa Paulista de Teatro entre 2005 y 2013. Entrevista realizada el 7 de marzo de 2016.

¹⁴³ Carla Valença es productora del festival de teatro “Janeiro de Grandes Espetáculos”. La entrevista se dio el 27 de abril de 2016, vía Skype.

¹⁴⁴ Guilherme Whitaker es el productor de la Mostra do Filme Livre, festival de cine para la exhibición de corto, medio y largo metrajes brasileños realizados de forma independiente. La entrevista fue realizada en Rio de Janeiro, el 14 de marzo, en medio de la 15ª edición del festival.

eso, ya había declarado públicamente su apoyo al Ocupe Estelita.¹⁴⁵ En vista de la evidente posición de este movimiento en contra del modelo urbanístico y de la creciente dinámica de especulación inmobiliaria –que es uno de los motores de generación de ganancia a este sector del gran capital–, los medios de comunicación (evidentemente en conjunción con las grandes constructoras) que divulgaron el festival dejaron claro a Pedro Vilela que su posición y relación con el movimiento sería ocultado de las notas mediáticas –dejándole la posibilidad de sortear la cuestión en brechas menos “controlables”, como ejemplo las tomas de radio en vivo.

Un ejemplo de adaptación de la propuesta cultural debido a la asociación con un patrocinador, pero que sin embargo no es tan elocuente sobre la relación forma/contenido y manutención del *status quo*, es el de Carla Valença, que en una de las ediciones del festival de cine Janeiro de Grandes Espectáculos se encontró en una situación en que, visto que el mayor patrocinador era el BNDES (Banco Nacional de Desenvolvimento) –más ligado a la música que al teatro–, decidió por incluir otra área artística en el ya recurrente festival de teatro: “Como el BNDES es más ligado a la música, tuvimos que crear un “circuito BNDES de música”; fuimos listos y pusimos este título, que es interesante para ellos [BNDES] para conquistar nombre y generar más asociaciones futuras”.

¹⁴⁵ Ocupe Estelita es un movimiento que surgió en 2012 en la ciudad de Recife – Pernambuco. El muelle José Estelita, área de 10 hectáreas de gran potencial social, histórico, geográfico, ambiental y sentimental fue destinado, por medio de una subasta realizada en el 2008 (en el contexto pre-Mundial de fútbol), a la construcción de un gran emprendimiento inmobiliario, parte del proyecto de nombre “Novo Recife”, que contemplaba 12 torres de hasta 40 pisos cada. El movimiento, formado por diversos grupos, colectivos y movimientos sociales ha ocupado la área del muelle y a partir de su presencia física y de la realización de diferentes actividades culturales y políticas que cuestionan principalmente el modelo urbanístico de la ciudad, ha logrado con que la venta del muelle (que es objeto de 5 acciones judiciales que cuestionan su legalidad, debidamente silenciadas por los grandes medios de comunicación locales) fuera anulada en el 2015. El movimiento es paradigmático como experiencia política en la ciudad en los últimos años, poniendo en cuestión el modelo urbanístico actual de varias de las grandes ciudades brasileñas, que es impuesto de forma indisociable a dinámicas de la llamada *especulación inmobiliaria* y va transformando escenarios urbanos, volviéndolos cada vez más segregadores, antidemocráticos y excluyentes bajo una idea ultrapasada de progreso y modernización. Para una ilustración de esta problemática urbana en la ciudad de Recife, recomendamos la película premiada en Cannes *Aquarius* (2016), del director Kleber Mendonça filho. Más informaciones sobre el Ocupe Estelita en <https://www.facebook.com/MovimentoOcupeEstelita> y “Ocupe Estelita: o movimento de uma cidade contra as empreiteiras”, Luis Carlos Pinto en Carta Maior 04/06/2014, disponible en <http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/Ocupe-Estelita-o-movimento-de-uma-cidade-contra-as-empreiteiras/4/31086>, consultado el 5 de octubre de 2016.

Ya Pedro Vilela cita que utiliza como, en sus propias palabras, “estrategia de sobrevivencia” una forma específica de diseño del festival de teatro, que lleva en consideración la concepción más viable económicamente. “Yo localizo los grupos que ya tienen la circulación [de la obra] aprobada por alguna otra convocatoria u otro tipo de financiamiento. Los cachés y los boletos [de transporte] extras que hay que pagar, vienen de talleres [que realizamos en el festival] y de las taquillas. Hay un cierto trabajo de “curaduría” para pensarse cuáles son las obras más vendibles”. Es decir, la programación del festival –que es considerado pequeño y “alternativo”– también está influenciada por elecciones que toman en cuenta los grupos que puedan aportar sobre la disminución de los gastos totales con el festival: sea porque ya tienen previstos en sus propios presupuestos recursos para viajes y circulación de su obra, sea porque son atractivos para el público y, luego, “taquilleros”. Así, queda evidente en este caso que la libertad de elección de la programación del festival es relativa y, por tanto, el sentido general buscado con aquel festival también sufre influencia de condicionamientos económicos.

Hay también los que, en nuestra visión, ya tienen muy incorporado el discurso hegemónico sobre el papel del arte y de la cultura en la sociedad, que trata de desvincularlos de la dimensión política de la vida –otorgándole a esta dimensión, incluso, una definición muy restrictiva. Según esta visión, lo correcto sería no mezclar dos cosas que no andan juntas –como si esto fuera posible–, bajo el riesgo de debilitar el papel del arte “en sí”. Esto se expresa en la opinión de Helio Rodrigues,¹⁴⁶ cuando dice enfáticamente que el gran Festival do Rio “nunca tiene un enfoque político. ¡La ley [Rouanet] no lo permite y también no es saludable! ¡Uno no está haciendo cultura para crear polémica, uno lo hace para estimular la cultura!”. Dice también que el contenido de la programación del festival es ponderado porque lo que se presenta en éste “no tiene vínculo religioso o político; está solamente enfocado en la cuestión de la cultura”. Ciertamente lo explicitado en una declaración como esta es incompatible con la visión sobre la cultura y lo político que hemos sostenido en este trabajo. Aun cuando la temática explícita de las propuestas no sea considerada de “tenor político”, en la obra y en las

¹⁴⁶ Helio Rodrigues es gerente administrativo-financiero de la CIMA, proponente del Festival do Rio, dedicado al cine mundial. Entrevista realizada el 16 de marzo de 2016.

relaciones que se construyen alrededor están contenidas una determinada visión de mundo, algunos valores, una visión sobre la historia y tantas otras variables que nos permite afirmar que un entramado textual como estos nunca logra, aun que se pretenda, una posición neutral en nuestra realidad social. Es más, si se presenta como neutral, debemos desconfiar y usualmente podemos considerarla como en conformidad con lo ya establecido.¹⁴⁷

En contrapartida, los integrantes de la Kiwi Companhia de Teatro, que nunca han utilizado mecanismos de financiamiento basado en la renuncia fiscal, comentan qué sentidos buscan en la realización de sus obras. Para nosotros es evidente la relación de su postura política cuestionadora y propositiva y la manera en que piensan el hacer teatral y la responsabilidad social del artista en una sociedad como la brasileña. En las palabras de Fernanda Azevedo: “nuestro grupo elige temas que consideramos necesarios de ser discutidos socialmente como material de nuestro trabajo artístico. Ni siempre el tema o el resultado del trabajo agrada a los gobiernos financiadores. Sin embargo, por tratarse de convocatorias o proyectos públicos, tenemos mucho más chances de contestar los procesos de selección y ejercer una presión social si llegamos a considerar que puede haber cualquier forma de persecución política o estética”.

Un ejemplo concreto de propuesta teatral de la compañía que según nuestra visión incorpora estos elementos mencionados por Fernanda Azevedo, es la obra de teatro “Carne”.¹⁴⁸ Fruto de 10 años de pesquisa, la obra “se inspira en la autora austríaca Elfriede Jelinek, contemplada con el Nobel de Literatura en el 2004, y en la obra de la historiadora Michelle Perrot, [...] [discutiendo] las relaciones profundas entre patriarcado y capitalismo, mostrando el panorama de la opresión de género y la situación específica

¹⁴⁷ Tomás Ejea Mendoza va más allá en la reflexión sobre un supuesto “arte apolítico”, cuando afirma que “Es claro que el gestor cultural [...] debe ser cuidadoso cuando se habla de la supuesta neutralidad o pureza política y social del arte, tal como lo expresa la noción del *arte por el arte*, pues puede ser un instrumento de dominación muy poderoso. Al ser considerado como “neutral”, el arte se percibe inofensivo y, por tanto, su carga de violencia simbólica se ejerce sin contrapeso” (Ejea Mendoza, 2014: 74).

¹⁴⁸ Asistimos a una presentación de la obra el 5 de marzo de 2016 en el teatro del SESC Belenzinho, en São Paulo. Al final de la pieza, como de costumbre para el grupo, hubo un espacio de diálogo con el público sobre el trabajo de la Kiwi Companhia de Teatro y la obra “Carne” en particular. Esta obra ha sido contemplada por la convocatoria de la Ley de Fomento al Teatro de São Paulo –sobre la cual comentamos en el capítulo dos.

de la violencia en contra de las mujeres en Brasil”.¹⁴⁹ Clasificado como teatro documental, con tres actrices en escena, usa de un lenguaje teatral “sin personajes” y de un escenario versátil, facilitando así su presentación en espacios no convencionales –de hecho, la obra ya cuenta con más de 200 presentaciones en diferentes tipos de lugares: teatros, aulas, ocupas, sindicatos, albergues, centros de detención etc., opción que lleva a involucrar un público que no está normalmente expuesto al teatro y tampoco a problematizaciones sobre el machismo, llegando a crearse por esto, como relata el grupo, dinámicas inusitadas de interacción público/actores. La obra utiliza como recursos textuales estadísticas de violencia de género proyectadas en la pared, piezas publicitarias donde se evidencia la cosificación de la mujer, músicas y bromas populares en que se naturalizan la violencia y la deshumanización de la mujer, entre otros. No cabe a nosotros tejer aquí una crítica a la obra, que muestra la opción por una transmisión más explícita y poco sutil del tema central tal vez por considerar la urgencia de discutir el machismo en uno de los países con mayor tasa de feminicidios en el mundo. Empero, resaltamos aquí que los sentidos buscados con “Carne” está en consonancia con la concepción del hacer cultural del grupo, que sin lugar a dudas no se adscribe en un teatro en los moldes hegemónicos de forma y contenido y, tal vez por eso, se enfrentaría con grandes dificultades en caso de que buscara financiamiento de una empresa privada para concretarse.

Aunque con estos acercamientos expuestos no haya quedado claro qué tipos de elementos de las propuestas, concretamente, son problemáticos cuando se trata de establecer un vínculo entre los sentidos propugnados por los artistas en sus obras y las necesidades y valores de las empresas financiadoras, resulta evidente que el acuerdo posible entre las dos partes implica una desvinculación con lo *polémico*. Lo polémico en el lenguaje corriente se refiere a lo controversial, lo conflictivo, a lo que siembra la discordia, a lo que genera una multiplicidad de opiniones no necesariamente concordantes. Creemos que, en general, en nuestra sociedad se le atribuye a lo *conflictivo* un sentido negativo: se le relaciona a lo violento, a lo destructivo, a las rupturas definitivas, poniendo a un lado –convenientemente– su dimensión constructiva,

¹⁴⁹ Descripción de la obra que se encuentra en el sitio web de la compañía. Traducción nuestra. <http://www.kiwiciadeteatro.com.br/trabalhos/carne-2/> acceso en 23 de octubre de 2016.

generadora de nuevas ideas y que históricamente ha posibilitado saltos civilizatorios. Lo polémico, lo conflictivo es un espacio privilegiado de lo político, donde se dan disputas de sentido, de dirección, de construcción de nuevas formas sociales. Una producción artístico-cultural que trata de desvincularse en todos sus ámbitos de lo conflictivo, que busca estar en conformidad con lo establecido, es el tan buscado status *neutral* que, teóricamente, serviría a entretener un público vaciado de capacidad crítica, pasivo, no participante de los procesos de significación de la obra.

3.4.1 El diseño de los festivales: ¿una brecha a las determinaciones del mercado?

Queremos traer aquí una impresión que extrajimos a lo largo de las entrevistas, confrontando las experiencias de los creadores de *obras* de cine y de teatro con la de productores de *festivales* de estas mismas áreas. Nos parece que el diseño de un proyecto de festival implica más apertura e imprevisibilidad con relación a su versión final, su ejecución. En la mayoría de los casos, su concepción se da alrededor de un año antes de lo previsto para su realización y la búsqueda por financiamiento se da antes de que se tenga claro toda la programación del mismo. En un año muchas obras son creadas alrededor del país, muchas obras previstas para finalizar no son finalizadas y, a lo mejor, surge la oportunidad de presentar una obra de un país vecino que no estaba contemplado. Con eso queremos decir que, aunque la línea general y la “cara” del festival hayan sido definidas en el momento de la creación del proyecto, la versión final del mismo queda clara con poca anticipación a su ejecución. Esto nos lleva a creer que, si por un lado la gestión de recursos, tiempos, reediciones en un festival pueda ser complicada, por otro esta peculiaridad de “indefinición de la forma final” posibilita más libertad a sus productores para buscar financiamiento sin explicitar en detalles su contenido, su programación.

Guilherme Whitaker explica que en la Mostra do Filme Livre, “se privilegian los contenidos contestatarios; se busca tratar de forma distinta temas como las drogas, la sexualidad, la raza –nosotros queremos eso: fuera del *status quo*, no películas de *chapa branca*”.¹⁵⁰ Pensamos que un proyecto con esta propuesta, que busca cuestionar lo establecido, es una excepción entre los proyectos apoyados vía Rouanet y esta excepción se presenta aquí como una oportunidad de reflexión: es probable que la inexistencia de una programación definida con anticipación sea la clave que le permite al productor del festival jugar con su contenido, no explicitar al patrocinador la línea que él busca seguir y el sentido que se busca construir cuando se mira a la totalidad del festival. Encima de eso, el formato de festival que incluye muchos cortometrajes

¹⁵⁰ *Chapa branca* es una expresión utilizada en Brasil que denota una actuación de oposición blanda o casi inexistente al gobierno.

probablemente le permite jugar con el volumen y la “pérdida del control” por el patrocinador: fueron más de 200 películas exhibidas en la última edición del festival. Por otro lado, no podemos dejar de considerar también los juegos y manipulación de la noción de *democracia* que usualmente se dan desde los gobiernos y las clases dominantes, cuando se permite un débil margen de maniobra entre lo aceptable y lo no aceptable: *algunas* contestaciones son manifiestas sin grandes trabas, pero no todas, para facilitar una imagen de gobierno democrático que no impide que voces disonantes y antagónicas construyan el entramado de sentido sobre el mundo –pero hasta cierto punto apenas. Y esta puede ser una manera de interpretar la sobrevivencia de la Mostra do Filme Livre en la Ley Rouanet, por medio de convocatorias del Banco do Brasil.

Esta libertad relativa en la elección de la programación de los festivales se aplica tanto a los pequeños proponentes como a los grandes. Creemos que algunos hacen uso de esta estrategia para insertar en la programación películas u obras “más polémicas”, bajo la “desatención” del patrocinador. Un caso parecido acontece con el diseño de proyecto conocido como “plan anual de actividades”,¹⁵¹ una modalidad que permite la Ley Rouanet, que puede encerrar en un mismo proyecto diversas actividades de diferentes áreas culturales para todo el periodo de un año. La mayoría de los grandes y conocidos proponentes (que consiguen los grandes financiamientos privados) hacen uso de esta modalidad, que evidentemente resulta en un proyecto de alto costo final, pero que garantiza que la institución contará con actividades por todo el año.

Crisangela Ayazian,¹⁵² del Instituto Alfa de Cultural –gran proponente– declaró que el instituto aprueba y consigue financiamiento para planes anuales de actividades, donde están incluidas dos temporadas: una de danza “marcada por el ineditismo [sic] y por la presencia de grupos renombrados” y la de teatro infantil, que trae grupos menores y no conocidos “para que puedan tener acceso [indirecto] a la Rouanet”; “son obras para

¹⁵¹ Plan Anual de Actividades: propuesta cultural presentada por persona moral sin fines de lucro que contemple, por el período de un año, la manutención de la institución y sus actividades culturales de carácter permanente y continuado, así como los proyectos y acciones constantes de su planeación en los términos del artículo 24 del Decreto 5.761, de 2006. (traducción nuestra del portugués al español, Instrução Normativa 01/2013).

¹⁵² Crisangela Ayazian es la responsable por la obtención de los patrocinios en el Instituto Alfa de Cultura, operado por la corporación Alfa. Entrevista realizada el 11 de marzo de 2016, en São Paulo.

que el niño aprenda con aquello, de formación”. Pero dice también que en el momento de la venta al patrocinador, prefieren no dar detalles sobre el objetivo buscado con la temporada infantil: “el plan anual de actividades permite esta flexibilidad”.

Con estos ejemplos, buscamos mostrar algunos de los recursos utilizados por los proponentes de festivales y de “planes anuales de actividades” para jugar con el contenido de sus propuestas a través del diseño mismo del proyecto, a través de su forma –mostrándonos inclusive más de un tipo de imbricación forma/contenido que participa en los procesos de significación de la obra. Queda manifiesto que el contenido detallado, la programación, la curaduría de estas propuestas, cuando son ocultados o mostrados parcialmente a los patrocinadores, constituyen una ventaja o al menos una mayor seguridad para elegir con mayor autonomía la versión final de sus propuestas artístico-culturales.

3.4.2 Musicales, los hijos prósperos de la Lady Rouanet

Un segmento paradigmático que hoy cuenta gran potencial de lucro o con gran posibilidad de auto-sustentarse es el de los musicales, encuadrado en las artes escénicas. Alexandra Costa, del MinC, comenta que hubo un gran crecimiento de esta área en los últimos 10 años: “se han formado muchos profesionales en el sector y por medio de la renuncia fiscal, se contribuyó mucho para el escenario de musicales”. Desde el 2003, es notable que anualmente entre los 10 mayores proyectos financiados por medio de la renuncia fiscal, aparece más de un musical. La mayor productora actuante en Brasil en este segmento es la empresa de capital abierto *Time for Fun* (T4F), que se auto-define como líder en la rama del entretenimiento en vivo.¹⁵³ Sus proyectos de musicales generalmente captan entre R\$ 3 y 13 millones cada temporada, y en la gran mayoría de las veces se trata de grandes éxitos taquilleros creados y exhibidos en Broadway, adaptados al portugués.¹⁵⁴ Los boletos son vendidos a un precio entre R\$ 50

¹⁵³ La empresa antes se denominaba CIE Brasil, vinculada a la empresa Mexicana Corporación Interamericana de Entretenimiento.

¹⁵⁴ Se destacan: Mamma Mia R\$ 12,6 millones, Disney on Ice R\$4,5 millones, Cirque du Soleil R\$9,3 millones, Billy Eliot R\$3,5 millones, O Fantasma da Ópera R\$10,17 millones, CATs.R\$5,42 millones, O Rei Leão R\$13,51 y R\$14,3 millones, Jesus Cristo Superstar R\$2,45 millones, Wicked R\$ 13,4 millones.

y R\$ 280 –valores que consideramos altos para el poder adquisitivo del brasileño.¹⁵⁵ Otra empresa que a partir de 2012 ha crecido en la misma rama es la *Aventura Entretenimento*, que en su mayoría realiza musicales de temáticas o biografías brasileñas. Las dos empresas, junto con otras instituciones culturales de empresas privadas y grandes orquestas, encabezan la lista de los mayores proponentes de la Ley Rouanet.¹⁵⁶

No podemos dejar de comentar aquí, dada la pertinencia del tema, que uno de los proponentes que más capta recursos vía renuncia fiscal se dedica a la producción de musicales de forma y contenido completamente referenciados en sus versiones originales, estadounidenses. No creemos acertado tejer un juicio moral sobre la calidad de estas obras, sin embargo debemos resaltar nuestra molestia con que una parte considerable de estos recursos públicos esté destinada a producciones con referencial, historia, construcción y sentido ajenos a nuestra realidad brasileña. Una producción estadounidense, o su “traducción”, *en sí misma* no es un problema, pero cuando ubicada y puesto en relación con lo que le rodea en nuestra sociedad puede volverse un alerta. Una acción de gobierno, una política pública, debe de ser planeada en relación con los demás condicionantes de una determinada realidad –es decir que una política pública con la cual se busque impactar el tipo de desarrollo de un espacio y pueblo determinado, debe de ser pensada considerando las condiciones estructurales y contingenciales sobre el terreno, contra las cuales hay que “luchar en contra”. No existe tal cosa como una política pública de modelo neutral, que sirva de igual manera a diversas realidades.

Si en Brasil ya estamos sometidos de forma importante a las condicionantes del *colonialismo cultural*, que se expresa cotidianamente en la mayoría de las salas comerciales de cine (con sus carteleras tomadas el 80% de películas estadounidenses),¹⁵⁷ en los aparatos de televisión, repletos de una programación de series y películas de igual

¹⁵⁵ Sobre estos precios, hay la obligatoriedad de aplicación de descuento de 50% para por lo menos 40% del total de boletos disponibles para estudiantes, profesores, jubilados y portadores de deficiencia motriz, de acuerdo a la ley nº 12.933 /2013. Nosotros nos basamos en los precios del espectáculo “Wicked”, actualmente en cartelera (acceso en 6 de octubre de 2016).

¹⁵⁶ Notablemente aquí citamos el Instituto Itaú Cultural, la Fundação Roberto Marinho y el Instituto Alfa de Cultura.

¹⁵⁷ Según Frédéric Martel (2013), el cine Hollywoodiano ocupa un volumen de 80% de las taquillas nacionales en Brasil.

procedencia (y no brasileñas, latinoamericanas o asiáticas por ejemplo), que el modelo arquitectónico de las grandes ciudades es de tendencia homogeneizante (con la cara de sus emprendimientos multinacionales, perdiendo sus marcos de distinción que luego las hace parecer a cualquier otra gran ciudad del mundo),¹⁵⁸ si las publicidades y textos comunicativos de pequeños y grandes empresas están repletos de expresiones en inglés (como si fuera imperativo a todos los brasileños que supieran comunicarse en inglés tanto como en portugués); en fin, si ya estamos rodeados de estas producciones simbólicas ajenas que participan en el entramado de sentido de nuestra realidad, una política pública que destina un gran volumen de recursos en producciones musicales en estos moldes no es lo que necesitamos –y probablemente su tendencia general debería ser justo lo contrario. Aclaremos, empero, que no estamos en contra de la divulgación de producciones artístico-culturales extrajeras, especialmente estadounidenses, en territorio nacional; pero está manifiesto para nosotros que no todo el contenido extranjero tiene igual espacio en Brasil y que, por tanto, cuando un caso como el de la productora T4F salta a los ojos en una *política pública*, es imprescindible tejer la crítica.

El segmento de los musicales puede también ser terreno metodológico para discusiones sobre las tensiones entre *lo cultural* y el *entretenimiento*.¹⁵⁹ No construiremos aquí una definición para estos conceptos que no rara vez se encuentran relacionados como una dicotomía. Empero, disponemos de las declaraciones de dos entrevistados acerca de los musicales, como un elemento para acrecentar la crítica a este tipo de producción que hoy se vuelve cada vez más “la cara” de la Ley Rouanet.¹⁶⁰ Para Ney

¹⁵⁸ Sobre el tema de los rasgos urbanístico distintivos, cargados de capital simbólico colectivo, transformados en commodities, ver Harvey, David (2001), capítulo VIII pp. 219-239.

¹⁵⁹ Es común, en Brasil, clasificar como *cultural* a las películas, obras de teatro, programas televisivos etc. que huyen de alguna o muchas maneras a las fórmulas artísticas dictadas, en gran medida, por Hollywood o la industria cultural estadounidense. En general son obras que dialogan explícitamente con dramas y conflictos de estos tiempos, o buscan construir la narrativa a través de lenguajes artísticos y estructuras materiales novedosas, “de vanguardia”. El equivalente a la acepción *cultural* en este contexto es la clasificación *de arte* en México (ejemplo: *cine de arte*).

¹⁶⁰ Más recientemente, los musicales han estado envueltos en las discusiones sobre la decisión del Tribunal de Cuentas de la Unión (TCU) de prohibir la captación de recursos para proyectos con potencial lucrativo – que expusimos en el primer capítulo. Del otro lado, los principales productores de musicales del país se han pronunciado al respecto, justificando que este segmento cultural no sobreviviría sin subsidios estatales debido a los altos costos de producción. Ver “Gigante dos musicais, produtora diz que não sobrevive sem Lei Rouanet”, disponible en

Piacentini,¹⁶¹ según su única experiencia como espectador de un musical de Broadway, el musical “tiene una [forma] que uno mira y reconoce casi todo, te da la impresión de que ya has visto todo, es difícil que veas algo sobre el cual nunca hayas pensado sobre. Hay una animación rítmica, un involucramiento... un montaje para que uno salga extasiado”. Con una preocupación por distanciarse de la imagen ligeramente controversial que se está creando alrededor de proponentes como la T4F, Crisangela Ayazian del Instituto Alfa de Cultura –gran proponente– comenta que “el Instituto se considera sin fines de lucro, con fines culturales.¹⁶² Muy distinto a la T4F, por ejemplo. No somos de la rama del entretenimiento”. Aprovechamos la oportunidad para preguntarle qué entendía por “entretenimiento”, sobre el cual contesta: “algo menos crítico, menos diferente –como la tele. Que atrae... Con un concepto Broadway, por ejemplo. Una obra con menos cuestionamientos, más densa –en términos de estímulos”.

¿Habría una diferencia notable, perceptible, posible de ponerse en palabras entre la apariencia de una obra que se encuadra normalmente en *entretenimiento* y lo que se encuadra en lo *cultural*? ¿Las creaciones que de manera más consensual podemos clasificar como *comerciales* no son *culturales*, *artísticas*? ¿Es posible construir esta oposición? Para Marilha Naccari,¹⁶³ productora del festival Florianópolis Audiovisual Mercosul, “el cine comercial tiene una estética casi siempre muy distinta. ¿Por qué casi siempre? Porque hay aquellas películas que son exhibidas en festivales, que logran dialogar con el cine comercial. No es fácil definir cuándo es uno u otro [comercial o cultural] y tal vez lo mejor sería cuando no hubiera más la necesidad de definirlo, porque se está poniendo una dicotomía”.

<http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2016/02/16/gigante-dos-musicais-produtora-diz-que-nao-sobrevive-sem-lei-rouanet.htm> y “Sem Lei Rouanet, indústria dos musicais morre, diz presidente da T4F”, disponible en <http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2016/02/25/sem-lei-rouanet-industria-dos-musicais-morre-diz-presidente-da-t4f.htm> ambos consultados el 7 de octubre de 2016.

¹⁶¹ Ney Piacentini es trabajador del teatro en São Paulo – SP y fue presidente de la Cooperativa Paulista de Teatro entre 2005 y 2013. Entrevista realizada el 7 de marzo de 2016.

¹⁶² Crisangela Ayazian es la responsable por la obtención de los patrocinios en el Instituto Alfa de Cultura, operado por la corporación Alfa. Entrevista realizada el 11 de marzo de 2016, en São Paulo.

¹⁶³ Marilha Naccari es productora del Florianópolis Audiovisual Mercosul (FAM). La entrevista se dio el 14 de abril de 2016 en Florianópolis -SC.

Al parecer, inmersa en una reflexión que le parece sin desmembramientos unívocos posible, Marilha sugiere que en lugar de nos ocuparnos de trazar sobre esta dicotomía construida las críticas y cambios en los criterios de la Ley Rouanet, habría que pensarlo en otros términos: “habría que repensar conceptos: qué es carácter cultural, qué es cultura pero tiene carácter comercial. ¿Una película de Walt Disney no es una película cultural? ¡No! ¡Es cultural! ¿Luan Santana no debería ganar [financiamiento] porque no es cultural?,¹⁶⁴ ¡No! Él es cultura, pero ya más direccionado a la comercialización, o al menos una cultura que ya tiene mercado”. Luego, concluye: “para quién es la Ley Rouanet? ¿Para aquellos que ya tienen mercado o no? ¿Qué es lo que está escrito en la ley? En la ley está abierto... Es tanto para ayudar aquél que ya tiene mercado ir más allá, cuanto para aquél que no tiene mercado. [...] no habría que discutir [si es cultural o comercial], el criterio más acertado tal vez sería quién tiene la capacidad de realizar”, y con eso se refiere a aquellos proponentes que seguramente ya podrían caminar con sus propias piernas, financiarse sin el auxilio de recursos públicos.

Las fronteras entre lo *comercial* y lo *cultural* (o *de arte*) son borrosas, y no se construyen únicamente mirándose a la estructura significativa de las propuestas (los temas tratados, los recursos narrativos, el argumento, los personajes, el ritmo, la cantidad de “estímulos” visuales y sonoros), aunque ésta sea imprescindible en el análisis, principalmente porque esta distinción –aunque construida– se hace presente en la percepción del público y de los financiadores. Sin embargo, como propone Marilha Naccari, hay obras *comerciales* que dialogan con *lo cultural*, de la misma forma como hay obras *culturales* que poseen mucho reclamo comercial. Estrictamente, lo comercial se referiría a aquellas propuestas susceptibles de ser comercializadas, que pueden ser vendidas. Por la forma de funcionamiento de la Ley Rouanet, ésta privilegia como tendencia el financiamiento de obras más comerciales, de más reclamo publicitario, aunque evidentemente se dan excepciones. Y las obras clasificadas popularmente como *comerciales*, generalmente están enmarcadas en una forma y contenido más ampliamente aceptados, de poca polémica, de fórmulas más cerradas.

¹⁶⁴ Luan Santana es un cantante del estilo “sertanejo universitário” bastante célebre hoy en Brasil. Su caché para realización de conciertos oscila entre R\$150 y R\$300 mil por presentación – uno de los más caros del país.

3.4.3 El recorte de clase en el público de los grandes proponentes

Más allá de la apariencia de estas creaciones, las temáticas de sus propuestas, de la estructura de sus guiones, de los actores puestos en evidencia, también dice respecto a la forma de las propuestas variables como el público atendido, los espacios utilizados y el precio cobrado por los boletos. Aquí nos gustaría evidenciar el aspecto de la llamada *democratización del acceso* a las presentaciones y obras, tomando como ejemplo algunos de los grandes proponentes ya mencionados.

El Instituto Alfa de Cultura está ubicado geográficamente en un barrio de la ciudad de São Paulo llamado Santo Amaro, área bastante noble, repleta de condominios de alto nivel y centros comerciales de lujo. El Teatro Alfa, que es el equipamiento cultural del instituto donde se ejecutan sus temporadas de danza y de teatro infantil, está por tanto inserto en esta zona de la ciudad, que es frecuentada básicamente por residentes locales de clases económicas altas, trabajadores de las demás empresas ahí ubicadas, y los trabajadores de mano de obra menos cualificados (personal de limpieza, de seguridad) que llegan en la mañana y se van al fin del día de regreso a sus casas. Según Crisangela Ayazian,¹⁶⁵ las obras que el instituto ahí presenta “están concebidas para un público particular: la clase A y B, con mayor formación cultural, intelectual, más volteados para la danza”. Según su perspectiva, este es el público-blanco debido a la ubicación del teatro. Según nuestra visión, evidentemente la ubicación del teatro, decisión preliminar, fue determinada de acuerdo al público-blanco buscado, y no al revés.

Complementamos la problemática con la simple mención de la ubicación geográfica de los equipamientos culturales principales de otros dos grandes proponentes. El *Time for fun* utiliza como espacio de presentación de sus musicales el *Citibank Hall* (antiguo *Credicard Hall*) – ubicado en el mismo barrio de Santo Amaro; el Teatro Renault, ubicado en el barrio noble del centro de São Paulo: República; el *Metropolitan*, ubicado en el barrio noble de Rio de Janeiro: Barra da Tijuca; el *Chevrolet Hall*, ubicado en el barrio noble Savassi en Belo Horizonte. El Itaú Cultural, que aunque ofrezca el acceso a la mayoría de sus actividades de manera gratuita o a precios bajos,

¹⁶⁵ Crisangela Ayazian es la responsable por la obtención de los patrocinios en el Instituto Alfa de Cultura, operado por la corporación Alfa. Entrevista realizada el 11 de marzo de 2016, en São Paulo.

está ubicado en la emblemática y noble Avenida Paulista: centro financiero y zona turística de la ciudad de São Paulo.

La Ley Rouanet exige como criterio de aceptación de las propuestas que éstas contemplen las llamadas medidas de democratización de acceso, que se refieren a “medidas que promuevan acceso y fruición de bienes, productos y servicios culturales, así como al ejercicio de actividades profesionales, direccionando la atención a las camadas de la población menos asistidas o excluidas del ejercicio de sus derechos culturales por su condición socioeconómica, etnia, deficiencia, género, franja etaria, residencia, ocupación, para cumplimiento de lo dispuesto en el artículo 215 de la Constitución Federal”.¹⁶⁶ Entre las medidas, hay que tener contemplado la donación de por lo menos el 10% del total de boletos a la población de bajo nivel adquisitivo.¹⁶⁷

Según la visión de Crisangela Ayazian, si un proyecto recibe recursos públicos para concretizarse, puede ofrecer más acceso, contar con un público más amplio. “Un musical cuesta entre R\$180 y R\$210. Una obra de danza, R\$150. Si fuera sólo comercial, habría de costar entre R\$450 y R\$600 para hacerse viable. La ley [Rouanet] es para democratizar [el acceso]; es un mecanismo de financiamiento acertado”. Para Helio Rodrigues,¹⁶⁸ también ahí reside la importancia de la Ley Rouanet: le permite dar acceso a un grupo de personas que tiene poco acceso a la cultura. Él cree, incluso, que “todos los eventos financiados por la ley tendrían que ser abiertos y gratuitos, pues se trata de un recurso público.”

¹⁶⁶ Lei Rouanet, Instrução Normativa 01/2013, traducción nuestra del portugués al español.

¹⁶⁷ Artículo 28. Toda propuesta cultural presentada al mecanismo de incentivos fiscales del Pronac donde esté previsto un público pagador o la comercialización de productos deberá contemplar en su plan de distribución:

I – el cuantitativo de entradas o productos culturales, observados los siguientes límites:

a) mínimo de diez por ciento para la distribución gratuita a la población de bajos ingresos, en los términos del artículo 4º del Decreto nº 6.135, de 26 de junio de 2007;

b) hasta el diez por ciento para la distribución gratuita promocional por los patrocinadores; y

c) hasta el diez por ciento para la distribución gratuita promocional en acciones de divulgación del proyecto;

II – el valor unitario de las entradas o productos culturales, observados los siguientes criterios:

a) el mínimo de veinte por ciento para la comercialización a precios populares y que no rebasen el techo del vale-cultura establecido en el artículo 8º de la Ley nº 12.761, de 27 de diciembre de 2012; y

b) hasta el cincuenta por ciento para comercialización bajo criterios del proponente;

III – la previsión de ingreso recaudado.

¹⁶⁸ Helio Rodrigues es gerente administrativo-financiero de la CIMA, proponente del Festival do Rio, dedicado al cine mundial. Entrevista realizada el 16 de marzo de 2016.

Lo que queremos señalar aquí es que, además de que los boletos cobrados para obras propuestas por el Instituto Alfa y por el T4F, por ejemplo, sean de un valor muy superior a lo que un ciudadano promedio pueda pagar en Brasil, hay varios otros factores implicados en la democratización del acceso a las presentaciones. La simple consideración de la ubicación geográfica de sus equipamientos culturales es un factor muy relevante de recorte de público y que prácticamente imposibilita la presencia de un ciudadano de clase baja, visto la (baja) oferta de transporte público y la inhibición ocasionada por la sensación de “no pertenencia a este entorno, a esta clase social”. Por otro lado, son ya conocidas las reflexiones acerca del público de los museos de arte alrededor del mundo: a pesar de la importancia de algunos como espacio de producción de conocimiento, es muy recurrente que estos sean frecuentados por ciudadanos de clases sociales medias o altas, quedando bastante apartado de la realidad de ciudadanos de periferias de las grandes ciudades o zonas rurales. Comentamos esto porque, además de los tres grandes proponentes aquí recuperados (T4F, Instituto Alfa de Cultura e Itaú Cultural), encabezan con ellos la lista de mayores proponentes grandes museos como el MAM, el MASP, la Pinacoteca y el Instituto Tomie Ohtake.

El espacio utilizado para la presentación de una obra es una variable que influye sobremanera en el tipo de relación obra/público que se logrará, por tanto es una elección política de mayor importancia. Además de las clases sociales involucradas y el tipo de bagaje cultural del público, el entorno participa de los códigos con los cuales uno se acercará y construirá relaciones a partir de la obra visitada. Así, aquí se ve de forma más evidente la imbricación forma/contenido entre los elementos que construyen el sentido en la “obra de arte ampliada”. Los mayores proyectos apoyados vía Ley Rouanet son presentados en teatros tradicionales, ubicados en zonas nobles de la ciudad, o grandes museos –espacios históricamente legitimadores de obras de arte y segregadores, pese su importancia. Aunque estos proyectos incorporen las medidas de *democratización del acceso* estipulados en la ley, no podemos dejar de remarcar el recorte de público que esta política cultural está realizando, como tendencia.

3.4.4 Al final, ¿qué patrón privilegia la ley Rouanet?

Como intento de cierre parcial de la reflexión, tratando de conjugar la teoría presentada en este capítulo con las declaraciones de las entrevistas explicitadas a lo largo de los tres capítulos, nos preguntamos si, como tendencia general, la Ley Rouanet privilegia un determinado patrón, si refuerza las estructuras de poder dominantes que condicionan nuestra realidad social.

Retomamos aquí algunos desdoblamientos de esta política cultural, de esta forma de producir arte y cultura prioritaria hoy para el gobierno federal: de entrada, se trata de un monto representativo de recursos públicos, una riqueza socialmente producida, que es transferida por el Estado brasileño para el ámbito decisorio de las empresas privadas, principalmente. El Estado facilita y entrega sus atribuciones de formulador y conductor del desarrollo de la nación a las empresas financiadoras, que direccionan estos recursos públicos según sus propios criterios e intereses. Encima de esto, reserva una parte desproporcionalmente mayor de recursos a esta política pública, más que a otras como el Fondo Nacional de Cultura, lo que en la práctica empobrece la diversidad de opciones al trabajador de la cultura y envía un claro mensaje a los otros ámbitos de gobierno: esta es la forma de organizar y financiar la cultura que soportamos, legitimando así el surgimiento creciente de otras leyes basadas en la renuncia fiscal.

Como consecuencia de esta forma de financiamiento, derivan dinámicas que organizan en gran medida el espacio de la producción artístico-cultural en Brasil, que incurre en influencias concretas en el hacer cultural de los trabajadores de la cultura. A pesar de que los proyectos culturales puedan ser financiados por personas físicas o empresas estatales o privadas, vimos que la gran mayoría de los proyectos son financiados por empresas privadas, que operacionalizan la Ley Rouanet de una forma particular, la cual, sin lugar a dudas, tiende a privilegiar un cierto patrón de proyectos – genéricamente caracterizados como “más vendibles”–, de cierta dimensión y volumen, propuestos por un tipo determinado de proponentes (los mayores, más renombrados y más “profesionales”), para un público restringido (sea por la ubicación geográfica nacional o municipal de los grandes proyectos, sea por los precios cobrados en los boletos, sea por el tipo de propuesta). Debido a esta forma de poner en operación el

mecanismo, propio de las empresas privadas, ya son de entrada observadas consecuencias negativas notables como la concentración geográfica, la concentración en las manos de algunos proponentes y la concentración en algunas áreas culturales. Además de las concentraciones, las condiciones laborales de los trabajadores de la cultura quedan marcadas por la inestabilidad, la precariedad y la falta de respaldo legal.

Hasta ahí observamos que estas consecuencias refuerzan y reproducen algunos privilegios y marginalidades ya presentes en la sociedad brasileña: obedeciendo el mismo patrón de concentración y desarrollo regional en Brasil, poniendo aún más en evidencia los actores sociales que de por sí ya son grandes, visibles y privilegiados en esta sociedad, agregando cada vez más a la masa de los trabajadores de la cultura a la parcela de la población económicamente activa dependiente de trabajos informales, con extensas jornadas y escasos derechos laborales. Así, esta política cultural no ataca a las asimetrías de las condiciones de trabajo entre los sectores de la sociedad, no ataca a las asimetrías estructurales entre los grandes, renombrados y poderosos actores sociales y los pequeños, más marginados y sin poder.

El espacio de lo político en Brasil hoy está marcado por condicionantes que buscamos explicitar a lo largo de este trabajo: es un país desigual, subdesarrollado, y dependiente; su Estado es característico de países con esta conformación: más que un “Estado de bien estar” o, al contrario, un Estado “ausente”, éste actúa en dirección a permitir que las empresas establezcan y defiendan sus intereses en territorio nacional, en conjunción con las clases dominantes nacionales que actúan como socios menores del capital extranjero; por otro lado, su pasado colonial y su posición en el sistema capitalista mundial nos obliga a considerar que todavía persisten herramientas de violencia y sometimiento colonial en la contemporaneidad, que pueden asumir una forma específica en el imaginario colectivo y en las producciones culturales (potencialmente alienadoras y reproductoras de las desigualdades sociales), que generalmente estarán en conformidad con el patrón de poder dominante en el mundo, en conformidad con el *status quo*: la versión europea de la historia mundial, la división del trabajo y papel social diferenciado para cada una de las construcciones raciales, el papel social de la mujer y del hombre, la normatividad de la sexualidad, los ideales de éxito, desarrollo o avance, entre tantos otros temas posibles que en gran medida son dictados por los centros

dominantes de poder en las sociedades, mediante procesos económicos, políticos y culturales.

El espacio de lo político también está marcado por la forma que asume la vida en sociedad en el sistema capitalista: básicamente todos los ámbitos de la vida sufren determinaciones inherentes a este modo de producción, es decir, están marginalmente o completamente subordinados a la *racionalidad mercantil*, que implica, entre otros, la valoración de los procesos, productos y espacios que más ganancia económica puedan traer; y la tendencia a, y aquí parafraseamos a Echeverría (1998: 81), *restringir* a nivel discursivo el ámbito de la política, y de lo político, tratando de dejar de lado el conjunto complejo de actividades que modifican, ejecutan o adaptan la vigencia institucional de las formas sociales (entre ellas, según nuestra perspectiva, actividades potencialmente transformadoras como lo son las producciones artístico-culturales).

Con las experiencias aquí retratadas, nos queda claro que la Ley Rouanet prioriza un tipo de *forma cultural* productivista y mercantil, enfocada en la creación de un producto, un evento –no en un proceso, una acción cultural. El ejemplo paradigmático son los musicales, concebidos como gran producciones de muchos estímulos visuales y sonoros, para un público restringido, en donde no es raro que se trate de asignar al receptor el papel de simple consumidor, no de productor de sentido y de conocimiento; además, el financiamiento pensado como estrategia de *marketing cultural* implica una serie de restricciones y preferencias: son más fácilmente financiados aquellos proyectos de apariencia “limpia”, de pocos riesgos, gestionado de manera “profesional”, de más tecnicidad que politicidad a nivel denotativo de la narrativa, de poca o ninguna polémica. Así, queda patente que las determinaciones de mercado priorizan lo ya ampliamente bien aceptado para la población, las propuestas vinculadas con los discursos hegemónicos sobre aspectos de nuestra realidad, favoreciendo así el estado actual de las cosas, la permanencia del mismo orden social.

3.5 Consideraciones

*El teatro no cambia el mundo, pero puede servir como una herramienta más para pensar lo todavía no pensado, para desnaturalizar formas.*¹⁶⁹

Confiriéndole al arte y a la cultura su espacio en el entramado de objetos y acontecimientos que participan en la construcción social de sentido para el mundo, también les adjudicamos a estas dimensiones una potencialidad de modificación de los sentidos vigentes, de desnaturalización de formas establecidas, de cuestionamiento de la racionalidad instituida. Son espacios privilegiados y que dan cabida al uso de otras formas de conocimiento y racionalidades, notablemente el conocimiento sensible, sensitivo, imaginativo, intuitivo, emocional. De ahí que, frente a un mundo que reclama un cambio radical en las formas de reproducción de la vida –y que lleva el sello de una racionalidad moderna funcionalista, que privilegia la lógica formal, productivista, lineal–, el arte puede ser el instrumento de modificación de la percepción de la realidad; que –y aquí parafraseamos al dramaturgo Edward Bond– la transporta para el terreno de la imaginación utilizándola para interpretar y luego transformar el mundo social objetivo (Edward Bond en Azevedo, Fernanda).

Esto no equivale a decir que el arte debe de tener un contenido ideológico-político explícito para ser transformador, para encerrar una potencialidad de ruptura. El arte, al (potencialmente) poner en relación y sobreponer diferentes tiempos y espacios, ya exige de sus receptores la tarea de la imaginación. Y el arte, al estar ubicado social e históricamente, abarca inevitablemente una propuesta de visión de mundo, que relacionada con acontecimientos de estos tiempos o activando una memoria histórica, se constituye como un espacio de lo político. Esto tampoco quiere decir que no le debemos asignar un papel social al artista de responsabilidad y compromiso con los conflictos y urgencias de una época: le cabría al artista, por ejemplo, ubicarse en estos conflictos sociales y, a través de su imaginación y técnica, presentar relaciones y proponer diálogos que hagan referencia al público con quien estará en contacto.

¹⁶⁹ Fernanda Azevedo, diálogo posterior a la presentación de la obra “Carne”, en SESC Belenzinho – São Paulo, el 5 de marzo de 2016.

Buscamos discutir aquí la relación y tensiones entre las *formas culturales* y las prerrogativas del mercado, que sin lugar a duda influyen en la concepción de la propuesta artística-cultural, en su forma y contenido. Nos parece que las propuestas mejor aceptadas por el mercado son las que están en conformidad con lo establecido, con el *status quo*; son las que huyen de las polémicas, son las que no raramente se presentan como “apolíticas” o “neutrales” en relación con los conflictos de estos tiempos. Y es justo por concederles a las producciones artístico-culturales este papel y posición en el mundo social, previamente defendido aquí, que vemos la relevancia de averiguar y cuestionar la *cualidad* de las obras oriundas de la Ley Rouanet. En una realidad que reclama de sus individuos en sociedad un cambio radical, no podemos resignarnos con una gran cantidad de propuestas artístico-culturales que se presenten, en su mayoría, en conformidad con las racionalidades mercantiles y funcionalistas, tan estimadas por las empresas financiadoras y tan funcionales a la reproducción de la vida como está.

Nos pareció que el tema de la *cualidad* de las obras, sus elementos más sensibles a los condicionamientos del mercado, y las consecuencias sociales de esta dinámica, no están en el centro de la reflexión de los creadores y productores aquí entrevistados: sea debido a las exigencias de la “lucha diaria por la sobrevivencia”, sea por “vicios de debates” que han centrado las discusiones de los trabajadores de la cultura los últimos años en los problemas de *gestión y financiamiento* de la cultura, y no en la discusión del *proyecto para la cultura* del país –que implicaría, sin lugar a dudas, una reflexión al respecto del tipo de producción artístico-cultural que sería más productivo (en el sentido de potencialidad transformadora) para este momento histórico en Brasil.

Consideraciones finales

La actuación profesional de los trabajadores de la cultura históricamente se ha visto inmersa en no pocas tensiones y contradicciones: si por un lado, en una sociedad organizada bajo la lógica de relaciones mercantiles, estos necesitan recursos económicos para reproducir sus vidas materiales como cualquier otro trabajador, por otro lado su tipo de actividad se da mediante procesos que se llevan muy mal con la racionalidad mercantil. Si en diversas áreas de actuación laboral ya es posible rápidamente observar contradicciones con las prerrogativas de mercado (tales como en la academia y la producción científica, en la salud, en la planeación urbana, entre otras), en el área del arte y de la cultura algunas contradicciones se ponen aún más de manifiesto: los tiempos de desarrollo son otros, el producto final no siempre es un resultado cuantificable o palpable, el tipo de recepción no es lineal y objetivo, entre otros. Frente a este escenario, de un lado, el mismo modo de producción capitalista soluciona esta contradicción para una minoría de los trabajadores de la cultura, los que deciden aceptar este juego e ingresar en la disputa adentro del millonario negocio que puede ser la cultura: ahí se ubican grandes cineastas, músicos del *show business*, actores de éxito internacional, etcétera. De otro, para una mayoría, las políticas públicas para la cultura se han vuelto poco a poco terreno estratégico de disputa para tratar de visibilizar esta tensión, probablemente insoluble, entre la necesidad de sobrevivencia material en este tipo de sociedad y el modo muy particular en cómo se da la actividad artística y creativa.

Como estrategia de sobrevivencia, la mayoría de los trabajadores de la cultura – los que están fuera de las grandes productoras, emisoras de televisión o disqueras – han tenido que adaptarse a las posibilidades disponibles, al paso que entablaban, en algunos momentos más que en otros, las disputas por el direccionamiento y el apoyo estatal a su actividad profesional. En Brasil, el escenario del apoyo estatal a la cultura está marcado por la Ley Rouanet, de forma que los creadores y artistas se han visto obligados a adaptar y condicionar sus creaciones, su forma de actuación laboral, su forma de relacionarse entre sí y con las instituciones mediadoras, a la manera de operación de este mecanismo de financiamiento. Buscamos evidenciar aquí que los desenlaces de estas concesiones, más que meros desdoblamientos sin mayores consecuencias

sociales más allá del sector, pueden influir en el entramado de representaciones que participan en la construcción de sentido sobre la realidad. Dado que integran este entramado de sentidos sobre el mundo las palabras, objetos, acciones, y producciones artístico-culturales –entre otros–, nos pareció pertinente cuestionar el tipo de experiencias comunicativas que esta política cultural está privilegiando.

El Ministerio de Cultura, a partir del gobierno de Luiz Inácio Lula da Silva en el 2003, ha evidentemente renovado el discurso y presentado, aunque tímidamente, otras posibilidades de políticas públicas para la cultura que tomaron en cuenta, además de la diversidad cultural de un país como Brasil, la posibilidad de construcción colectiva de ciertas líneas de acción, donde se destaca el Plan Nacional de Cultura. Sin embargo, frente al persistente arrinconamiento del MinC en la agenda del proyecto político hegemónico y la mantención de la centralidad de una política cultural operada bajo un modo indirecto de financiamiento, nos cabe destacar aquí que la participación ciudadana en las discusiones sobre estrategias y acciones concretas, aunque importantes, están lejos de significar un real avance o, aún más, de significar una real construcción *democrática* de las políticas culturales. Tras más de 13 años de gobierno del PT, es esencial que nos preguntemos por la real eficacia, relevancia y capacidad de dirección que dispusieron estos instrumentos de participación abiertos por el MinC en la construcción de una política nacional radicalmente distinta y de una agenda nacional que tome como parte constitutiva la dimensión cultural como esencial en un desarrollo cualitativo de esta sociedad.

Creemos que los desenlaces de las disputas políticas observados en la actualidad brasileña dejan patente que el aparato estatal sirve a, *grosso modo*, para organizar los intereses de las clases dominantes. Así, las acciones emprendidas para transformar el proyecto para la cultura en el país deben, además de tener en el horizonte la perturbación de este orden y la transformación de esta estructura de poder, conducir los cambios en paralelo a otras reformas estructurales de corto o mediano plazo, donde se destaca, centralmente, una reforma en los medios de comunicación en masa –terreno de estrecha relación con la producción artístico-cultural aquí examinada, debido al gran poder de construcción de la opinión popular y de interpretación de la realidad que poseen los grandes conglomerados de medios. Ney Piacentini, uno de nuestros entrevistados, ha

mencionado en otro contexto –y coincidimos con él– que “hay que decir que la Rede Globo ha prestado un gran deservicio, ¿y sabes por qué? Porque ella ha sido muy bien sucedida, ha creado el mayor proyecto cultural del país, un proyecto de identidad nacional. El problema es que las bases de este proyecto son cuestionables, son criticables...”.¹⁷⁰ Con esto queremos decir que, aunque la totalidad de las producciones artístico-culturales hoy disponibles participan en la construcción del entendimiento y sentido sobre la realidad, no todas se insertan con el mismo poder de persuasión, y sin lugar a dudas el protagonismo de las principales emisoras de televisión (con énfasis en la Rede Globo) y de radio en la vida de la mayoría de la población es desmedido. Un cambio en la política cultural para la cultura en el MinC es apremiante, pero esto no se puede vislumbrar sin un cambio radical en el espacio concedido a los medios de comunicación empresariales de Brasil.

Discutimos aquí el papel activo que juega el Estado en la configuración de fuerzas actualmente, y tratamos de evidenciar el momento histórico que posibilitó que se armara este *tipo de Estado* –siendo la Ley Rouanet una expresión bastante acabada del modelo de andamiaje institucional y jurídico utilizado para respaldar la actuación del mercado en sectores donde el Estado deja de actuar de forma directa. El surgimiento del “embrión” de la Ley Rouanet, la Ley Sarney, se da en el mismo momento histórico del fin de la dictadura militar, o la llamada “redemocratización” del país. Una política cultural de orientación notoriamente neoliberal, que reproduce marginalidades y asimetrías ya presentes en la sociedad brasileña es, sin embargo, bastante elocuente sobre la noción misma de *democracia* que se manejó en este entonces y que todavía se maneja. El fin de la dictadura militar en Brasil se impulsó, además de a cuenta de las reivindicaciones y presión social de sectores populares y de trabajadores, de forma “lenta, gradual y segura” por la misma élite política del país –los militares–, y coincidió con el momento histórico del inicio de la ofensiva neoliberal en América Latina. Sin ir más allá sobre el concepto y las disputas por el significado de *democracia*, basta con decir que lo que se llamó “redemocratización” no incurrió en un proyecto democratizador radical de la sociedad, y que en conjugación con un discurso neoliberal de “libertad individual”,

¹⁷⁰ Entrevista publicada en Metropole revista (n. p.), disponible en <http://metropolerevista.com.br/gente/entrevista-e-perfil/ney-piacentini/682>

meritocracia y regulación por el mercado, se instauraron medidas y legislaciones bastante anti-democráticas, concentradoras y anti-populares –como ejemplo, la Rouanet, pero también medidas de privatizaciones de empresas públicas, recortes presupuestales en sectores como la salud y la educación, la retirada de derechos laborales, entre otros.

Una de las primeras preguntas-guías de este trabajo, tras un primer análisis de datos cuantitativos, ha sido: ¿a qué se debe que apenas el 25% de las propuestas aprobadas por el MinC logren conseguir financiamiento para ser ejecutadas? – ¿qué pasa con los demás y por qué se quedan excluidos, sistemáticamente, de esta dinámica? Lo que nos llevó a averiguar los criterios de selección, y por tanto exclusión, de las empresas financiadoras –desde el punto de vista de los proponentes. Evidentemente la inclusión de entrevistas a los grandes financiadores en este trabajo hubiera constituido un punto de vista enriquecedor y un nudo problemático valioso sobre el entrecruce entre el discurso y las evidencias. Sin embargo, el corto tiempo de trabajo de campo disponible y el difícil acceso a los departamentos de marketing de estas grandes corporaciones representaron obstáculos para la concreción de esta complementación. Empero, desde el punto de vista de los proponentes, ya pudimos acercarnos y sistematizar un cierto patrón general privilegiado por los grandes financiadores: los proyectos ejecutados son los más vendibles, los que acarrearán en *marketing cultural* positivo, los de resultados palpables, gestionados de forma profesional, además de ajenos a cualquier terreno de *lo polémico*.

Aun con relación a las fuentes: este trabajo fue realizado tomando como opción metodológica el análisis de datos cuantitativos y la utilización de resultados de entrevistas semi-estructuradas con creadores y artistas. En especial las entrevistas, que aquí tienen un papel central, fueron conducidas con dos objetivos principales: el acercamiento a la práctica cotidiana de estos trabajadores de la cultura para acceder a informaciones que no aparecen en levantamientos estadísticos, y como disparadores de reflexiones, nudos problemáticos. Con esta opción, pudimos acceder a algunos temas que, consideramos, no son comúnmente analizados cuando se trata del “problema de la Ley Rouanet”: además del objetivo central de este trabajo, que es la discusión sobre las incidencias en las creaciones artístico-culturales, también pudimos tratar los temas de la

función cumplida por las empresas estatales en la actuación y acceso de los pequeños proponentes al financiamiento (pero que, sin embargo, queda patente que es insuficiente, ya que representa el 27% de los recursos globales destinados vía Rouanet en el periodo); además, discutimos el papel de los festivales de audiovisual y de teatro en la cadena productiva global de las áreas (a saber: la inserción de producciones nacionales y la incorporación de los pequeños proponentes en el circuito de exhibición de las producciones); igualmente, nos detuvimos en la particularidad del *diseño* de proyecto de festival como forma de enfrentamiento o negociación implícita a las determinaciones sobre la forma y el contenido de las propuestas, por medio de una programación y curaduría más flexibles y aun indefinida en el momento de venta del proyecto al patrocinador.

Nos toca también hacer el balance de los límites por esta opción: inevitablemente nos preguntamos si las entrevistas fueron guiadas de una manera que no propició respuestas más profundizadas sobre los elementos concretos de las propuestas que sufren condicionamientos, aunque inconscientes, de la razón mercantil que conduce la operación de la Ley Rouanet. O, más que esto, nos preguntamos si las entrevistas como instrumentos metodológicos serían de hecho la mejor manera de tener acceso a este nudo teórico-reflexivo. Para un camino futuro que siguiera en paralelo con el objetivo principal de este trabajo, las entrevistas no serían suficientes si se buscara un tratamiento más particularizado a los elementos concretos de las producciones donde se manifiestan de forma más patente o recurrente las determinaciones de los financiadores, es decir, las determinaciones del mercado. Para un trabajo futuro dedicado a esta cuestión, haría falta un análisis amplio, sistemático y duradero de las obras y producciones para la identificación, discriminación y reflexión sobre los elementos que se repiten, que siguen un patrón, que están de acuerdo, o no, con el patrón de poder ya establecido; además de un trabajo más esmerado en las categorías que consideráramos más elocuentes sobre la reproducción de un mismo patrón de poder en la materialidad de las obras y su campo de relaciones.

Al respecto de la materialidad de las obras, sus formas y contenidos, aunque con este trabajo no hayamos podido tejer conclusiones más específicas, desmembrar qué elementos concretos de las creaciones son los más sensibles a los condicionamientos

aquí antedichos –sea en el sentido de contestación, sea en el sentido de conformidad– creemos haber recolectado pistas y construido nuevas sendas de reflexión sobre “el problema de la Ley Rouanet”, a partir de cuestionamientos que toman en consideración la situación concreta de un país como Brasil en el entramado de poder mundial. No hemos llegado ni cerca de agotar el tema de las consecuencias de la Ley Rouanet en las propuestas artístico-culturales, pero a partir de una mejor profundización en cuestiones que salieron de las entrevistas, como *lo polémico*, *lo vendible*, *lo viable económicamente*, *lo espectacular*, *lo cultural/lo artístico*, entre otros, creemos ser posible seguir tejiendo una crítica más estructural y articulada sobre diversos aspectos de este mecanismo de financiamiento a la cultura, que hoy tiñe fuertemente con sus propios colores el hacer cultural en la sociedad brasileña.

Aun así, por medio de las entrevistas, pero también consultando otros tipos de documentos que nos hablan de estos proponentes, expusimos aquí algunos elementos visiblemente sensibles a las demandas del mercado, a saber: la dimensión del proyecto, el público participante, el espacio de exhibición, el tipo de “producto final” del proyecto, bien como todo el amplio y elocuente espacio de *lo polémico*, tanto adscritos a la forma cuanto al contenido de los proyectos. Evidentemente las reflexiones sobre *lo polémico* se dieron de forma incipiente en las entrevistas, pero aquí podemos complementar la reflexión con algunas hipótesis sobre ciertos ámbitos que serían material para *lo polémico* tan solo por estar identificados con el ordenamiento social vigente. Podríamos hablar de la (des)naturalización del sistema capitalista como el único posible o al menos “el que mejor ha funcionado hasta hoy”; la (des)naturalización de la razón instrumental, del liberalismo económico, del patrón hetero-cis-normativo de relaciones y de sexualidad, del racismo, del machismo; de la modernidad como proyecto de virtudes innegables; de la valoración de cualquier proceso creativo sólo en la medida en que servirá a la mercantilización, entre tantos otros ámbitos posibles que pueden verse presentados o en diálogo a partir de obras artístico-culturales, en específico de artes escénicas y audiovisual.

De todas formas, esperamos que estas reflexiones se presenten también como otro ángulo de mirada al “problema de la Ley Rouanet”, que auxilie en la desnaturalización de la forma de crítica al Ministerio de Cultura y otras instancias de

gobierno. Las ideas expuestas en este trabajo, con sus aciertos, errores y límites, son un esfuerzo que esperamos que se robustezca colectivamente hacia la sistematización de una crítica articulada que apunte a la transformación de la inserción de la cultura, de potencial revolucionario, en la agenda de desarrollo de Brasil.

Bibliografía

- Arce, Yissel (2012) *Narraciones de la nación: exploración desde las artes visuales contemporáneas en Sudáfrica postapartheid* [Tesis de doctorado]. Ciudad de México: El Colegio de México, A. C., Centro de Estudios de Asia y África.
- Azevedo, Fernanda (n. d.). "Teatro, Política e Feminismo - a possibilidade de construir uma nova história" extraído el 15 de octubre de 2016 desde <http://www.kiwiciadeteatro.com.br/pensar-o-teatro/teatro-politica-e-feminismo-a-possibilidade-de-construir-uma-nova-historia/>
- Brasil, Fabíola B. C. A. (2010). *A importância do Fundo Nacional da Cultura para a Efetivação do Acesso à Cultura* [Tesis de Maestría] Universidad de Fortaleza, Centro de Ciências Jurídicas.
- Brasil. Ministério da Cultura (1991). Lei nº 8.313. *Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências.*
- _____. Ministério da Cultura (2013). Instrução Normativa 01/2013. *Estabelece procedimentos para apresentação, recebimento, análise, aprovação, execução, acompanhamento e prestação de contas de propostas culturais, relativos ao mecanismo de incentivos fiscais do Programa Nacional de Apoio à Cultura – Pronac.*
- _____. Ministério da Cultura (2010). PL 6722/2010. *Procultura.*
- _____. Receita Federal do Brasil (2016). Demonstrativo de Gastos Tributarios – PLOA 2016. Disponible en <http://idg.receita.fazenda.gov.br/>
- _____. Tribunal de Contas da União. Acórdão nº 191/2016, disponible en <http://portal.tcu.gov.br/lumis/portal/file/fileDownload.jsp?fileId=8A8182A25232C6DE0152ADBF8AFE4971&inline=1>
- Bonfil Batalla, Guillermo (1992). *Pensar Nuestra Cultura*. México: Alianza Editorial.
- Calabre, Lia (2007). *Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas*. Ponencia presentada en el III ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Brasil: UFBA
- Caldeira, João Bernardo (2009). "O peso do incentivo fiscal" en Revista Observatório Itaú Cultural n. 07. São Paulo: Itaú Cultural.
- Cano, Wilson (1999). *Soberania e Política Econômica na América Latina*. São Paulo: editora Unesp.
- _____. (2007). *Soberanía y Política Económica en América Latina*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- Castro, R. M. F. y Knopp, G. da Costa (2008). *Incentivo à cultura ou marketing privado pago com dinheiro público?* Ponencia presentada en el IV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Brasil: UFBA.
- Coelho, Teixeira (1997). *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo: Iluminuras.

- Echeverría, Bolívar (1998). *Valor de Uso y Utopía*. México: Siglo XXI.
- _____ (2003). "Prólogo" en Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. México: Ítaca.
- _____ (2010). *Definición de la Cultura*. México: Ítaca / Fondo de Cultura Económica.
- Ejea Mendoza, Tomás (2015). "Cultura y arte. Una aproximación orientada a la gestión cultural" en Bolán, E. N. (coordinador), *Gestión Cultural y Teoría de la Cultura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana y Gedisa.
- Filgueiras, Luís (2006). "O neoliberalismo no Brasil: estrutura, dinâmica e ajuste do modelo econômico" en: *Neoliberalismo y sectores dominantes: tendencias globales y experiencias nacionales*. Buenos Aires: CLACSO.
- Galeano M., Maria Eumelia (2004). *Diseño de proyectos en la investigación cualitativa*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Gil, Gilberto (2003). Discurso de posesión como Ministro de Cultura de Brasil. Extraído el 13 de agosto de 2016 desde <http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml>
- Girardi Junior, Líraucio (2009). "Teoria das mediações e estudos culturais: convergências e perspectivas" en Líbero – v. 12, n. 23, p. 117-127, jun. de 2009. São Paulo.
- Girola, L. y Olvera, M. (coordinadoras) (2007). *Modernidades – Narrativas, mitos e imaginários*. España: Anthropos / Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco.
- Gómez Arredondo, David (2014). *Calibán en Cuestión. Aproximaciones teóricas y filosóficas desde nuestra América*. Bogotá: Ediciones desde abajo.
- Hall, Stuart (2014a). "El trabajo de la representación" en Eduardo Restrepo, Catherine Walsh, Víctor Vich (coordinadores), *Sin Garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Colombia: Universidad del Cauca editores y Fundación Enviñón.
- _____ (2014b). "Estudios culturales: dos paradigmas" en Eduardo Restrepo, Catherine Walsh, Víctor Vich (coordinadores), *Sin Garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Colombia: Universidad del Cauca editores y Fundación Enviñón.
- Harvey, David (2001) *A Produção Capitalista do Espaço*. São Paulo: Annablume editora.
- IBGE (2014). Perfil dos Estados e dos Municípios Brasileiros - Cultura. Rio de Janeiro: IBGE. Disponible en http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/economia/perfilmunic/cultura_2014/default.shtm
- Kinas, Fernando (2010). "A Lei e o Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. Uma experiência de política pública bem-sucedida." en

Seminário Internacional Políticas Culturais, teoria e práxis – edição 2010.
Disponível em
<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/2010/09/23/comunicacoes-individuais-artigos-em-pdf/>

- _____ (2013). “Midas e a política cultural” en *Contrapelo – Caderno de estudos sobre arte e política*, ano 1, número 1. São Paulo: Kiwi Companhia de Teatro.
- Kiwi Companhia de Teatro (n. d.). “Carne” extraído el 15 de octubre de 2016 desde <http://www.kiwiciadeteatro.com.br/trabalhos/carne-2/>
- Mandel, Ernst (1980). *La crisis 1974-1980. Interpretación marxista de los hechos*. México: Ediciones Era.
- Marini, Ruy Mauro (1992). “El experimento neoliberal en Brasil.” en Ruy Mauro Marini - Escritos, [en línea]
http://www.marini-escritos.unam.mx/072_experimento_neoliberal_brasil.html
- Martel, Frédéric (2013). *Cultura Mainstream*. México: Taurus.
- Olivieri, Cristiane G. (2004). *Cultura Neoliberal: leis de Incentivo como política pública de cultura*. São Paulo: Escrituras Editora.
- Osorio, Jaime (1999). “Fuentes y tendencias de la teoría de la dependencia” en Marini, R. M. y Millán, M. (coordinadores). *La teoría social latinoamericana – Subdesarrollo y dependencia*, Tomo II. México: Ediciones El Caballito.
- _____ (2014). *El estado en el centro de la mundialización – La sociedad civil y el asunto del poder*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Palhano, André (2009) “A participação dos Grandes”, en *Revista Observatório Itaú Cultural* n. 07. São Paulo: Itaú Cultural.
- Quijano, Aníbal (2014). “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” en *Antología Esencial – de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad / descolonialidad del poder*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO. Pp. 777-832.
- Rubim, Antonio Albino Canelas (2012). *Políticas Culturais no Brasil: passado e presente*. En *Políticas culturais – coleção Sala de Aula*, número 8. Brasil: EDUFBA.
- Segato, Rita Laura (2007) *La Nación y sus Otros – Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Diversidad*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- SESI (2007). *Estudos das Leis de Incentivo à Cultura – parte 1 y parte 2*. Brasil: SESI. Disponível en www.sistemafiep.org.br en Publicações / Livros, Coleções e Guias.

- Teixeira, Adailton Alves (2015). “Arte e Cultura no rol das mudanças econômicas” en *Contrapelo – Caderno de estudos sobre arte e política*, ano 3, número 2. São Paulo: Kiwi Companhia de Teatro.
- Tremblay, G. (2008). “Industrie culturelles, économie créative et société de l’information En *Global Média Journal – Édition canadienne*, volume 1, numéro 1.
- Villalta, Franco Galvão (2015). *Os impactos das políticas públicas no mercado de trabalho na área cultural no início do século XXI no Brasil* [Tesis de Maestría]. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Economia. Recuperada de <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/>
- Weiss, A. y Kaufmann, R. (2009). “O Papel das Estatais” en *Revista Observatório Itaú Cultural*, número 7. São Paulo: Itaú Cultural.
- Wu, Chin-Tao (2006). *Privatização da cultura – a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo: Boitempo editorial / SESCSP.

Páginas de internet

- Amora, Dimmi (2016, febrero 04) “TCU proíbe Lei Rouanet para projetos com fins lucrativos e autossustentáveis” en *Folha de São Paulo*, extraído desde <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/02/1736700-tcu-proibe-lei-rouanet-para-projetos-com-fins-lucrativos-e-autossustentaveis.shtml>
- Gil, Gilberto y Porta, Paula (2008, febrero 03), “Economia da Cultura”. *Folha de São Paulo*, extraído desde <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz0302200809.htm>
- “Inauguran encuentro sobre estímulos a la creación artística” (n. d.) Extraída el 16/01/2014 desde <http://www.razon.com.mx/spip.php?article191821>
- Medeiros, Étore y Fonseca, Bruno (2016, febrero 18), “As bancadas da Câmara”. *Pública*, extraído desde <http://apublica.org/2016/02/truco-as-bancadas-da-camara/>
- Medeiros, J. (2016, febrero 16) “Gigante dos musicais, produtora diz que não sobrevive sem Lei Rouanet”, extraída desde <http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2016/02/16/gigante-dos-musicais-produtora-diz-que-nao-sobrevive-sem-lei-rouanet.htm>
- _____ (2016, febrero 25) “Sem Lei Rouanet, industria dos musicais morre, diz presidente da T4F”, extraída desde <http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2016/02/25/sem-lei-rouanet-industria-dos-musicais-morre-diz-presidente-da-t4f.htm>