



# Música e ação política, Brasil 2003/2016

*Cacá Machado*<sup>1</sup>

- .....
- 1 Professor do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA/Unicamp). Doutor em literatura brasileira e pós-doutor em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Diretor-Presidente da Associação Amigos do Centro Cultural São Paulo. *E-mail*: cmachado@unicamp.br

## RESUMO

A partir da análise de documentos produzidos pelo Ministério da Cultura do Brasil entre 2003 e 2016, este ensaio propõe construir algumas perspectivas interpretativas sobre o tecido histórico que envolve as relações entre o setor musical e a política cultural. Sob o duplo ponto de vista do historiador da cultura e da experiência do gestor público, o autor se situa ao mesmo tempo com sujeito e objeto do tema.

**Palavras-chave:** Música. Política Cultural. Ministério da Cultura do Brasil. História.

## ABSTRACT

Based on the analysis of documents produced by the Brazil's Ministry of Culture between 2003 and 2016, this essay proposes to construct some interpretive perspectives on the cultural history that involves the relations between the music sector and cultural policy. Under the double point of view of the historian of culture and the experience of the public manager, the author is at the same time as subject and object of the theme.

**Keywords:** Music. Cultural Policy. Ministry of Culture (Brazil). History.

## A CARTA

Em dezembro de 2009 um representante da Rede Música Brasil leu e entregou formalmente ao ministro da Cultura Juca Ferreira um documento intitulado “Carta do Recife”. A cena aconteceu na mesa de encerramento da Feira Música Brasil – segundo encontro internacional do setor musical promovido pelo Ministério da Cultura do Brasil (MinC) na cidade do Recife. Assinada por 14 entidades nacionais da música,<sup>2</sup> a carta propunha dez pontos para uma “agenda de políticas públicas para 2010”:

1. Agência

Criação da ANM – Agência Nacional da Música

2. Fomento

Criação do Fundo Setorial da Música integrado ao Fundo Nacional de Cultura.

- .....
- 2 Associação Brasileira do Empresários Artísticos (Abeart); Associação Brasileira de Editores Musicais (ABEM); Associação Brasileira de Editores Reunidos (ABER); Associação Brasileira da Música Independente (ABMI); Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD); Associação Brasileira dos Festivais Independentes de Música (Abrafin); Associação Brasileira das Rádios Públicas (Arpub); Brasil, Música e Artes (BM&A); Casas associadas; Central Única das Favelas (CUFA); Federação das cooperativas de música; Fora do eixo; Fórum Nacional da Música (FNM); Movimento Música para Baixar (MPB).

3. Marcos Regulatórios  
Estabelecimento de um novo marco regulatório trabalhista e desoneração da carga tributária para o setor criativo e produtivo da música
4. Direito Autoral  
Revisão da Lei do Direito Autoral através do processo de consulta pública.
5. Formação  
Regulamentação da Lei 11.769/2008 que institui a obrigatoriedade do ensino de música nas escolas.
6. Mapeamento  
Promoção do mapeamento amplo e imediato de toda a cadeia criativa e produtiva da música. Inclusão do setor da música na matriz insumo-produto utilizada pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística).
7. Comunicação  
Garantia da execução da diversidade da música brasileira nos meios de comunicação e fortalecimento das redes de emissoras públicas, comunitárias e livres.
8. Redes  
Estímulo e fomento da formação e organização de redes associativas no campo da música, pautadas nos princípios da economia solidária.
9. Circulação  
Fortalecimento e fomento das ações de circulação através das redes de festivais, feiras, casas e espaços de apresentações musicais em sua diversidade.
10. Exportação  
Incentivo para a criação de ações de exportação e aumento do fomento às ações existentes, assim como o regulamento dos mecanismos legais existentes para exportação da música brasileira. (BRASIL, 2010, p. 97)

O que mais impressiona na Carta do Recife, passados oito anos de sua redação, é a clareza dos diagnósticos e a convicção das propostas. Diversas vozes da sociedade civil e do governo se envolveram na sua elaboração durante um longo processo que teve início nos fóruns das Câmaras Setoriais criados em 2003 no primeiro governo Lula.<sup>3</sup> Se ajustarmos o foco para a longa duração deste processo histórico, veremos que a Carta (2009) localiza-se cronologicamente no meio de um percurso (iniciado em 2003) que, entre continuidades e discontinuidades, avanços e retrocessos institucionais, foi interrompido em meados de 2016 com o *impeachment* do segundo mandato da presidenta Dilma Rousseff. E, coincidentemente ou não, ela também representa o ponto de maior articulação, como veremos adiante, entre o setor musical (sociedade civil) e o MinC (Estado) desde a sua criação em 1985. Dos marcos regulatórios trabalhistas, passando pelas questões de difusão, ensino, direitos autorais ou organização associativa, até a demanda da criação de um órgão específico de regulação e fomento dedicado exclusivamente à música, a “Carta do Recife” concentra ainda desejos e direitos que, vistos de modo mais abrangente, dizem respeito diretamente a uma questão de fundo do MinC que atravessou de maneira errática e complexa as gestões dos ministros Gilberto Gil (2003–2008), Juca Ferreira I (2009–2010), Ana de Hollanda (2011–2012), Marta Suplicy (2012–2014) e Juca Ferreira II (2015–2016): o lugar e o papel das políticas públicas para as artes.

Para começar, situemos o nosso ângulo de observação. Entre 2009 e 2010 eu assumi a direção do Centro de Música da Fundação Nacional das Artes (Cemus/Funarte) período em que Juca Ferreira tornou-se titular do MinC após quatro anos como secretário executivo de seu antecessor, o ministro Gilberto Gil. Entre 2015 e 2016 voltei para a Funarte/MinC não mais em cargo executivo mas como consultor na condição de “articulador da música” do Programa Política Nacional

.....  
3 Cf. CNPC, 2010.

das Artes. Portanto, esta trajetória pessoal me situa ao mesmo tempo como sujeito e objeto do tema deste ensaio. Sendo impossível negar esta condição, escolhi a estratégia de construir uma narrativa a partir da análise e da interpretação de documentos produzidos pela Funarte/MinC entre 2003 e 2016 e das memórias pessoais do período, registradas em anotações não sistematizadas – cadernos de reuniões, troca de *e-mails*, falas institucionais em eventos, etc. Serão feitos, é claro, recuos históricos ao período aqui circunscrito, mas somente quando os contextos interpretativos exigirem e, para isso, serão travados diálogos com a literatura do tema. Por último, tenho consciência, como historiador, que este ensaio se realiza no campo da chamada história do tempo presente.<sup>4</sup> Salva a digressão metodológica, voltemos à carta.

O primeiro ponto, “criação da Agência Nacional da Música”, situa-se no movediço território dos desejos e dos direitos em que se dão, de modo geral, as relações entre arte, cultura e política. Muitas são as maneiras de entrarmos na discussão. Proponho que a aproximação venha a partir dos argumentos que circulavam entre o campo musical na época da redação da carta. Em resumo, entendia-se que o desejo de criação de um órgão vinculado ao MinC dedicado exclusivamente à música seria, sem dúvida, o ponto de partida de qualquer agenda política, na medida em que a diretoria do Cemus/Funarte era visivelmente pequena demais para conter o tamanho simbólico e econômico da música brasileira. Em discurso, na mesma mesa de encerramento da Feira Música Brasil (FMB) 2009 onde a carta foi lida, o ministro Juca Ferreira ajudava a construir essa ideia pelo viés econômico: “Por sua força e viabilidade econômica, a música brasileira é o produto mais bem acabado do país. A Feira Música Brasil é a nossa maior vitrine”. (BRASIL, 2010, p. 27)

.....

4 De acordo com Hobsbawm: “na medida em que o começo da compreensão histórica é uma apreciação da *alteridade* do passado, e o pior pecado dos historiadores é o anacronismo, dispomos [no tempo presente] de uma vantagem inerente para compensar nossas muitas desvantagens”. (HOBSBAWM, 1998, p. 248)

Contudo, tinha-se a percepção genérica que a vicissitude do processo histórico institucional do MinC havia reservado ao Cemus/Funarte o lugar institucional de atuação e interlocução com o campo musical – tema que investigarei adiante. Mas se o setor do audiovisual, por exemplo, ganhou reconhecimento institucional no início da gestão Gil/Juca através da consolidação de uma agência, de um fundo próprio e de uma Secretaria (Ancine/Ancinav/SAV), porque a música, cujo valor simbólico e econômico reconhecidamente enorme, se restringiria à diretoria de uma autarquia (Funarte) vinculada ao MinC? Sob esta perspectiva seria, portanto, um direito – além de um desejo – que a cadeia criativa e produtiva da música passasse a ter um lugar institucional proporcional ao seu tamanho.

Os sentidos que os desejos e os direitos adquirem na lógica das políticas culturais exigem mediações. Vamos por etapas. A demanda da criação da Agência Nacional da Música expunha o fato já reconhecido pelas próprias gestões Gil/Juca de que as políticas públicas para as artes (exceto o cinema) não adquiriram contornos significativos ao longo dos seus oito anos a frente do MinC (2003–2010). Aliás, se isto tivesse ocorrido provavelmente a criação da agência não seria o foco da discussão. O vazio criado pela falta de políticas significativas nestes anos ficou impresso na própria voz do ministro Juca, na ocasião do lançamento do programa Política Nacional das Artes em sua segunda gestão a frente do MinC (2015–2016):

Estamos aqui em nome do diálogo e da participação, convencidos de que ainda carecemos de uma política vigorosa para as artes no Brasil. É esta a certeza e o método que nos movem ao desencadearmos um processo de escuta e discussão, como o que hoje se inicia.

Não estamos partindo do zero, sabemos. Já temos muitas reflexões conjuntas acumuladas, temos uma história, temos alguns bons pontos de partida. Temos os debates e proposições que nasceram das Conferências de Cultura,

dos Colegiados Setoriais, que se organizam em torno do Conselho Nacional de Cultura, e também de todo o processo de construção e montagem de um Sistema Nacional. Temos hoje um Plano Nacional de Cultura em curso.

Além disso, como não considerar a própria experiência da Funarte? (FERREIRA, 2015)

Apesar da *mea culpa* do ministro, os “alguns bons pontos de partida” a que ele se refere foram bem mais do que isso. Na realidade foram as construções de marcos institucionais: a Lei do Plano Nacional de Cultura, Lei da Cultura Viva, proposta de reformas da Lei Rouanet/Procultura e dos Direitos Autorais, Vale Cultura, entre outros. O Brasil passou a dialogar ativamente com as questões colocadas em pauta no mundo pela Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (2001) da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) e, em particular, com as experiências mais próximas de outros países da América Latina.<sup>5</sup> A Colômbia, por exemplo, já vinha trabalhando, durante a década de 1990, a ampliação do conceito de cultura para além das belas artes em torno da dimensão do que se convencionou chamar de “antropológica”. Ana Maria Ochoa Gautier, analisando o contexto colombiano, mas em diálogo teórico com o campo dos chamados “Estudos Culturais – em particular com Néstor Cancline e George Yúdice – sobre o sentido amplo das transformações do entendimento de arte e cultura e as suas aplicações contemporâneas, resume com agudeza:

Esta expansão do sentido antropológico da cultura tem trazido profundas mudanças no estatuto artístico. O estético, como um valor em si mesmo, fica em segundo plano, enquanto a cultura e a arte são solicitadas a preencher as lacunas deixadas pela política. Sob esta perspectiva a arte se instrumentaliza: parece que somente terá significado quando servir para consolidar a comunidade, restaurar o

.....  
5 Cf. RUBIM, 2012.



tecido social, transformar as histórias de exclusão em histórias de reconhecimento cultural. Por outro lado, as artes e a cultura parecem ganhar um novo sentido de utopia, ao se situarem como uma das poucas áreas de esperança onde a exacerbação de terror e os desastres econômicos do neoliberalismo aprofundam as escuras faixas do desencanto. (OCHOA GAUTIER, 2003, p. 19, tradução nossa)<sup>6</sup>

Como se vê, a relação entre arte, cultura e política já é um lugar suficientemente complexo em si próprio, mas pode ganhar ainda mais uma camada quando o Estado passa a ser a esfera articuladora das políticas culturais, condição característica da nossa tradição latino-americana. Ainda sob o ponto de vista teórico, Ochoa Gautier caracteriza a figura dos “gestores culturais” no complexo de relações que envolvem atores e instituições no campo da política cultural. Isto é, profissionais associados aos movimentos artísticos regionais, às áreas acadêmicas ou ainda aos movimentos sociais (e partidários) muitas vezes engajados em projetos culturais movediços:

A multiplicação das áreas que demandam políticas culturais, como um campo onde se validam os seus direitos ou se redefinem as fronteiras do seu lugar de ação cotidiano, coincidem com as várias formas de profissionalização da gestão cultural. Isso amplia o espectro do que queremos dizer por cultura e o que queremos fazer através dela. O termo *políticas culturais* passou a abranger um amplo território de ações diversas através do qual se redefine o

- .....
- 6 No original: “Esta expansión del sentido antropológico de la cultura ha traído consigo cambios profundos en la valoración de lo artístico. Lo estético, como valor en sí mismo, pasa a segundo plano, al tiempo que se le pide a la cultura y al arte que llene los vacíos dejados por la política. Desde una perspectiva el arte se instrumentaliza: pareciera que sólo fuera significativo cuando sirve para consolidar comunidad, restaurar el tejido social, transformar las historias de exclusión en historias de reconocimiento cultural. Pero desde otra, las artes y la cultura parecen estar adquiriendo un nuevo sentido de lo utópico, al inscribirse como una de las pocas esferas de la esperanza allí donde la exacerbación del terror y los desastres económicos del neoliberalismo profundizan las oscuras vetas del desencanto.”

modo como valorizamos as artes e a cultura na sociedade.  
(OCHOA GAUTIER, 2003, p. 21, tradução nossa)<sup>7</sup>

Mas para o percurso que estamos seguindo aqui, o que me parece mais importante é destacar a formulação precisa de Gautier sobre o estatuto que a arte ocupa hoje em dia no ambiente das políticas culturais: entre a instrumentalização sociopolítica e o potencial utópico. Eu somaria mais um aspecto, o econômico. Neste sentido, além de instrumentalizada, em sua dimensão cidadã, e utópica, em sua dimensão simbólica, a arte ganha na contemporaneidade uma dimensão econômica. Não mais nos termos dos parâmetros da chamada Indústria Cultural, assentados no binômio arte essencial (cultura ou folclórica) *versus* arte de massas (mercado), mas agora como parte integrante de uma economia da cultura – lugar onde a diversidade das produções artísticas se realizaria como geradora de riqueza e sustentabilidade.<sup>8</sup>

Pois bem, as três versões da Feira Música Brasil – 2007 e 2009 em Recife e 2010 em Belo Horizonte – se realizaram justamente como uma clara tentativa do MinC em colocar a música como uma potência econômica para o Brasil. A primeira, como ação do Programa de Desenvolvimento de Economia da Cultura (Prodec) em parceria com uma entidade da sociedade civil, Associação Brasileira da Música Independente (ABMI).<sup>9</sup> A segunda e a terceira,

.....  
7 No original: “La multiplicación de las esferas que reclaman las políticas culturales, como campo desde el cual validar sus derechos o redefinir las fronteras de su campo de acción cotidiano, coincide con diversos modos de profesionalización de la gestión cultural. Se amplía así el espectro de lo que queremos decir por cultura y de lo que queremos hacer a través de ella. El término *políticas culturales* ha pasado a abarcar un amplio terreno de acciones diversas a través del cual se redefine la manera como valoramos las artes y la cultura en la sociedad.”

8 O Creative economy report 2013: widening local development pathways da Unesco (2013) traz um bom resumo da discussão em torno da “economia da cultura” e “economia criativa”.

9 O ministro Gilberto Gil junto com a coordenadora do Prodec, Paula Porta, escreveram o artigo “Economia da Cultura” na *Folha de S.Paulo*: “em 2007, realizamos as primeiras ações diretas de promoção de negócios, como a Feira Música Brasil, a elaboração do programa do artesanato de tradição cultural e o apoio à exportação audiovisual”. (GIL;

como ações do Cemus/Funarte em parceria com um conselho de entidades da Rede Música Brasil, como veremos adiante. Depois da primeira Feira Música Brasil houve o entendimento de que seria necessário, por um lado, a ampliação do debate político para garantir ao encontro o espaço de outras manifestações para além e/ou aquém de sua dimensão econômica e, por outro, deixar que surgissem condições para que aos poucos o evento pudesse ganhar sustentabilidade na própria cadeia criativa/produtiva da música ao ponto do MinC não mais precisar ser o seu indutor e financiador, apenas regulador.

Em suma, é neste contexto onde se formou a Rede Música Brasil, autora da “Carta do Recife”. Vejamos mais de perto.

## RECADOS EM REDE

A Rede Música Brasil (RMB) surgiu em 2009 durante a terceira edição do encontro Porto Musical, em Recife. (PORTO..., 2017) Havia uma demanda de organização e integração dos vários atores e entidades envolvidos na discussão de políticas públicas para o setor musical no país, como já vimos, aquecidos desde 2003 pelas Câmaras Setoriais. Criou-se, assim, uma lista de discussão virtual inicialmente denominada Pró-Conferência Nacional da Música e posteriormente RMB, na qual foram incluídos vários representantes de movimentos e entidades com o comprometimento de expandir convites para ampliar a articulação. O que unia todos naquele momento era principalmente a demanda da realização de uma Conferência Nacional da Música durante a Feira Música Brasil, prevista para acontecer em dezembro daquele ano também em Recife. O que restou de documentação sobre esta articulação foi o site do fórum virtual RMB.<sup>10</sup> Ali fica claro que o Cemus/Funarte reconheceu institucionalmente a iniciativa:

---

PORTA, 2008, p. A3)

10 Cf. REDE MÚSICA BRASIL, 2009a.

Este movimento surgiu por iniciativa da sociedade civil organizada e o Centro de Música/Funarte logo o reconheceu como um ambiente privilegiado para a articulação do setor musical.

Em meados de 2009, o Fórum Pró-Conferência Nacional de Música foi então acolhido pelo recém criado programa Rede Música Brasil/Funarte, passando a se chamar Fórum Virtual Rede Música Brasil.

Atualmente ali está representada grande parte da cadeia produtiva/criativa da música brasileira. A partir das discussões realizadas no Fórum Virtual Rede Música Brasil, e da documentação gerada pelos Colegiados Setoriais, foi proposta a realização de quatro encontros presenciais para o aprofundamento e organização dos tópicos e assuntos específicos, no formato de grupos e sub-grupos de trabalho divididos em 4 macro-temas: 1-) circulação; 2-) formação; 3-) marcos legais (trabalhista e tributários); 4-) comunicação.

O Fórum Virtual Rede Música Brasil aliado ao Conselho Rede Música Brasil – conselho formado por entidades musicais com representatividade nacional (SEBRAE, ABMI, ABEART, ABRAFIN, ABEM, ABER, ABPD, ARPUB, BM&A, CUFA, FNM, FED. DAS COOPERATIVAS DE MÚSICA, CIRCUITO FORA DO EIXO, CASAS ASSOCIADAS e MPB) – formam a base do Fórum Rede Música Brasil.<sup>11</sup>

Ações do Fórum Rede Música Brasil:

- 1o. encontro RMB, em agosto de 2009, na Feira de Música do Ceará (Fortaleza)
- 2o. encontro RMB, em setembro de 2009, no Festival Porão do Rock (Brasília)

.....  
11 Em 2010 passaram a integrar a RMB a Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), a Federação Nacional dos Músicos Profissionais (Fenamusi) e o próprio Colegiado Setorial da Música. E em 2016 a Associação Procure Saber.

- 3o. encontro RMB, em novembro de 2009, no Festival Goiânia Noise (Goiânia)
- 4o. encontro RMB, em dezembro de 2009, no Feira Música Brasil 2009 (Recife). (Rede Música Brasil, 2009a)

Como se observa, o terceiro encontro da RMB aconteceu em Goiânia. Na ocasião, o Cemus/Funarte apresentou as regras para a eleição dos delegados da Pré-Conferência Setorial da Música – foi o momento em que as antigas Câmaras Setoriais passavam pelo processo de institucionalização junto ao Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) tornando-se colegiados – com as atribuições de representação da sociedade civil como um conselho consultivo do MinC. Portanto existia uma tensão natural pela disputa de vagas reservadas ao Colegiado Setorial de Música, pois ali grupos e interesses ganhariam força representativa garantida por um mecanismo institucional de diálogo com o Estado. Numa articulação inédita no campo musical, a RMB assumiu a responsabilidade de mobilizar músicos e produtores para a realização de assembleias livres presenciais, depois denominadas Assembleias Setoriais, em todos os estados da federação. Elas se realizaram em 25 estados e no Distrito Federal onde foram levantadas propostas e indicação de três representantes que formaram as delegações estaduais e o Colegiado Eleitoral da Pré-Conferência Setorial da Música. O setor musical foi o único a conseguir realizar eleições presenciais para a escolha de seus representantes. Na Pré-Conferência Setorial da Música, realizada em Brasília no mês de fevereiro de 2010, foi eleita uma chapa de consenso para o Colegiado Setorial da Música com 15 titulares e 15 suplentes contemplando as cinco regiões do país e as três categorias sugeridas pelo Cemus/Funarte: artística/criativa-produtiva/associativa. Na ocasião foram elencadas também as dez diretrizes principais e as cinco prioritárias para o setor musical que foram levadas à II Conferência Nacional de Cultura e incluídas no Plano Nacional de Cultura.

Ao longo de 2010 as duas instâncias – Colegiado Setorial de Música e Rede Música Brasil – passaram a atuar como base de consulta da sociedade civil para as políticas públicas para a música desenvolvidas pelo Cemus/Funarte e MinC, além de integrar o Comitê Técnico Setorial de Música do Fundo Nacional de Cultura e, como vimos, o conselho responsável pela organização da FMB.

O processo de construção da RMB é exemplo de um fenômeno que ocorreu na primeira década do século XXI na cultura musical brasileira e precisaria ser observado com mais atenção: o surgimento de uma complexa rede de associações e cooperativas de músicos e produtores musicais articuladas entre si e com as esferas governamentais. Não é minha intenção fazê-lo aqui de modo sistemático, apenas reconhecer seus traços gerais. Se observarmos com um pouco mais de distância veremos um contexto cultural mais amplo e intrincado, marcado pelo aparecimento, sobretudo, da “voz direta da periferia falando alto e em todos os lugares do país”, formulação que assumo aqui como uma síntese do que muitos já disseram sobre o tema.<sup>12</sup> Num mundo populoso, jovem, hiperurbanizado e tecnológico, em que as relações culturais se manifestam cada vez mais de maneira horizontal e em rede, é inexorável relativizar de uma vez por todas os conceitos verticais de periferia e centro, de resto já um tanto deslocados desde pelo menos os anos de 1980.

Neste sentido, pelo tradicional entendimento do binômio centro/periferia a RMB poderia assumir genericamente o seguinte mapa: periferias econômicas e culturais estariam representadas, por exemplo, por entidades como a Central Única das Favelas (CUFA) e o Fora do Eixo (FDE); localizadas geograficamente no centro econômico, mas com interesses culturais até certo ponto periféricos do

.....

12 Um exemplo recente do tom destas falas foi o “Manifesto das periferias contra o golpe”, lançado no Sarau do Binho em Taboão da Serra (SP), subscritos por mais de 520 coletivos e 2.400 cidadãos: “nós, que sabemos que a democracia real será efetiva apenas com a ampliação de direitos e conquistas de nosso povo preto, periférico e pobre, a partir da esquerda e de baixo para cima”. (SILVA, 2016)

padrão do grande mercado musical estariam o Associação Brasileira da Música Independente (ABMI) e a Associação Brasileiras das Rádios Públicas (Arpub); e no cerne geográfico do centro econômico estariam bem localizadas a Associação Procure Saber e a União Brasileira de Editoras de Música (UBEM). Isto sem falar de setores da música clássica e da educação musical que orbitam em outras esferas de interesses. É evidente que este exercício de geopolítica, entre algumas das entidades da RMB, está fadado ao fracasso. Serve apenas para tencionarmos uma hipótese que revela, no limite, fronteiras tênues e nebulosas de interesses. Hoje o cenário é mais complexo e é por esta razão que o pensamento dualista centro/periferia não dá conta do recado. Aliás, são múltiplos os recados da Rede.

No ambiente da música popular comercial, por exemplo, continua em vigor a convivência de dois modos de produção diferentes, tensos, mas entrelaçados em seu interior: o industrial que assumiu, a partir da década de 1970, proporções gigantescas com as gravadoras de discos vinculadas aos grandes veículos de comunicação; e o artesanal, lugar dos poetas-músicos criadores de uma obra marcadamente individualizada.<sup>13</sup> Mas as recentes transformações tecnológicas digitais no mundo trouxeram uma nova ordem cultural que se, por um lado, aproximam ainda mais a convivência entre esses modos de produção, por outro, possibilitou mudanças radicais nas condições de produção, troca e linguagem da música. Aquela formulação teórica, que vimos acima, sobre o novo estatuto que a arte assumiu na contemporaneidade entre a instrumentalização socio política e o potencial utópico, sem perder de vista os novos sentidos atribuídos ao seu “valor” econômico, nos dá condições para o entendimento de fenômenos musicais como o *rap* e o *funk*, para ficar nos mais óbvios e já estudados, até então alijados

.....  
13 Cf. MORELLI, 2009, e VICENTE, 2015

do campo da “estética” e, por continuidade, de certo pensamento tradicional de políticas públicas.<sup>14</sup>

Em suma, a articulação política da Rede Música Brasil carrega consigo todas estas questões que, em parte, se resolvem (ou não) na sua relação com o Estado e, em outra, são intrínsecas às suas próprias dinâmicas de criação, fomento, formação e difusão independentes do Estado.

## ENTRE O PASSADO E O FUTURO DA FUNARTE

Quando assumi a direção do Cemus/Funarte em 2009 encontrei um órgão frágil e marcado pelos anos de abandono, que confirmaram a análise de Isaura Botelho no momento seminal de criação do MinC em 1985:

[...] as convulsões pelas quais passou o Ministério da Cultura em seu ano inicial deixavam entrever sua instabilidade enquanto estrutura organizacional. E os funcionários da FUNARTE, sem espaço político, estavam impossibilitados de qualquer articulação que lhes permitisse reverter o quadro de desagregação instalado. [...] A falta de canais legitimados dentro da própria instituição, e desta com o ministério, foi determinante: o conflito minou a coordenação de políticas que havia existido na antiga Secretaria de Cultura. As novas secretarias criadas no ministério, como vimos, também nada coordenaram, funcionando, aos olhos da FUNARTE, como supérfluos e reduplicadoras de seu trabalho. (BOTELHO, 2001, p. 264-265)

Em 2009, o Cemus preservava a sua estrutura de seus anos iniciais baseado em três coordenações: bandas, música erudita e música popular. Além destas áreas existiam os equipamentos culturais

.....  
14 Um estudo que apresenta esta lógica de redes no contexto tecnológico é o trabalho de Thiago Galletta, *Cena musical paulistana dos anos 2010: a “música brasileira”* depois da internet. Para estudos sobre o *rap*, ver Garcia (2007) e Teperman (2015).



com vinculação direta, a Sala Sidney Miller no Rio de Janeiro, e as salas Cássia Eller em Brasília e a sala Guiomar Novaes em São Paulo que, embora mantidas pelas coordenações das representações locais, tinham as diretrizes de programação musical como responsabilidade do Cemus. Cada coordenação ainda se organizava e se mantinha em torno dos seus projetos icônicos do período em que a Funarte adquiriu reputação de instituição modelo nos anos anteriores à criação do MinC; Bandas: com o projeto de distribuição de instrumentos para bandas musicais pelo interior do país vinculado às oficinas (chamadas de painéis) com renomados instrumentistas, compositores e arranjadores; Erudita: com a Bienal de Música Contemporânea; Popular: com o Projeto Pixinguinha. O Cemus reproduzia, como não podia deixar de ser, a experiência da Funarte como um todo: a precariedade de relações entre funcionários e certo estigma de inferioridade em relação ao MinC. Mas ainda sobrou a zeladoria dos equipamentos culturais que, neste contexto, era mais um problema do que um instrumento que possibilitasse a difusão de políticas públicas – esses equipamentos eram estruturas prediais com alto custo de manutenção e com todas as dificuldades de contratação artística e técnica características do Estado brasileiro. Gisele Nussbaumer (2012, p. 109) vai direto ao ponto na análise da situação presente:

[...] a estrutura e o orçamento da Funarte continuam insuficientes para fomentar a produção artística em toda a sua diversidade e em todas as regiões do país. Em termos de pessoal, vários servidores que ingressaram em 2006 através de concurso público já saíram devido aos melhores salários oferecidos no mercado. Com isso, como acontece em muitas instituições públicas, perde-se também os investimentos feitos em treinamento e qualificação.

O Projeto Pixinguinha é um bom exemplo para analisarmos os impasses que estavam em jogo entre o passado e o presente do Cemus e da Funarte na última década do século XXI. Idealizado por

Hermínio Bello de Carvalho em 1977, o projeto tratava-se de uma grande caravana anual, que percorria as cinco macroregiões do país, apresentando *shows* originais com artistas de renome nacional em companhia de artistas de reconhecimento regional ou mesmo em início de carreira. Eram espetáculos com todos os recursos e qualidade técnica que existiam no *show business* do eixo Rio-São Paulo, mas com preços populares, numa época em que as outras regiões do Brasil tinham condições ainda mais precárias do que hoje em dia em contraste com a centralidade econômica da região sudeste. Por onde passavam, incorporavam parte da equipe técnica de profissionais locais justamente para compartilhar a expertise do sudeste. O custo era financiado com verba orçamentária da Funarte. Durou por 20 anos neste formato, entre 1977 e 1997.

Do ponto de vista das políticas públicas, partia de um diagnóstico correto. Pois, na década de 1970 a indústria fonográfica no Brasil ganhou, como sabemos, uma grande dimensão associada aos meios de comunicação afunilando, assim, as oportunidades de carreira para aqueles que estavam fora das grandes gravadoras. O contexto era o período do governo General Geisel identificado, grosso modo, como o início de certa flexibilidade do regime militar pós-golpe de 1964 impulsionado, sobretudo, pelo crescimento econômico em proporção igual, ou até menor, ao grandioso endividamento do país com o Fundo Monetário Internacional. De todo modo, foi neste ambiente socialmente conservador e economicamente desenvolvimentista, na esteira do “milagre econômico”, que o Estado se relacionou com a “cultura” por dois caminhos: primeiro, o protecionismo da indústria nacional do entretenimento através do incentivo fiscal – por exemplo, o selo “Disco é Cultura”, lei criada em 1968, liberava o produtor fonográfico de pagar o imposto sobre a Circulação de Mercadoria (ICM);<sup>15</sup>

.....  
15 Decreto Lei nº 406, de 31 de dezembro de 1968: “Art 3º. O imposto sobre circulação de mercadorias é não cumulativo, abatendo-se, em cada operação o montante cobrado nas anteriores, pelo mesmo ou outro Estado. [...] 4º As empresas produtoras de discos fonográficos e de outros materiais de gravação de som poderão abater do montante do

e, segundo, a criação de instituições modelares que deveriam irradiar para o Brasil concepções e ações culturais elaboradas num gabinete central – a Funarte, por exemplo.<sup>16</sup> Portanto, fazer circular artistas e tecnologia de espetáculos para além do circuito comercial do disco/televisão do sudeste nos anos 1970/1980 foi, sem dúvida, um importante legado do Projeto Pixinguinha.

A segunda fase ocorreu entre 2004 e 2007, durante a gestão do ministro Gil e de Ana de Hollanda como diretora do Cemus/Funarte. Depois de sete anos de interrupção, que coincide com o período do ministro Francisco Weffort, o Projeto Pixinguinha voltou com o patrocínio integral da Petrobras seguindo exatamente o mesmo formato. Mais do isso, “um modelo de política cultural” nas palavras de Ana de Hollanda no texto de apresentação do Catálogo Pixinguinha 2006:

Com esse histórico de sucesso e o desafio de continuar a formar plateias e a descobrir novos talentos, o projeto Pixinguinha entra no ano de seu 30o aniversário com a evidência de ser, mais do que uma das principais iniciativas da Funarte, um modelo viável de política cultural no Brasil. (PROJETO..., 2006, p. 11)

Como vimos acima, o contexto era outro. A indústria fonográfica já estava se reinventando para acompanhar as transformações da cultura digital, agora bem mais complexa, polifônica e horizontal. Enquanto a estatística de três anos de retomada do Pixinguinha ostentava, segundo o Catálogo Pixinguinha 2006, um público

---

impôsto de circulação de mercadorias, o valor dos direitos autorais artísticos e conexo, comprovadamente pagos pela empresa, no mesmo período, aos autores e artistas, nacionais ou domiciliados no país assim com dos seus herdeiros e sucessores, mesmo através de entidades que os representem.” (BRASIL, 1968) Agradeço a Carlos Paiva a localização desta lei.

16 Isaura Botelho (2001, p. 41) desenvolve o tema de forma semelhante ao exposto aqui: “No período Geisel, tal relação se mantém: os projetos do Brasil-potência, alimentados pelo crescimento econômico do período do ‘milagre econômico’ (1967-1974), trazem uma demanda de promoção dos valores nacionais – leia-se tradição”.

aproximado de 185 mil pessoas, isto é 61,6 mil por ano (PROJETO..., 2008, p. 32), passaram somente pelo circuito de festivais independentes de música em 2008 aproximadamente 300 mil pessoas como observam os pesquisadores Marcelo Kischinhevsky e Micael Herschmann (2011, p. 9):

Outro caso que chama a atenção no Brasil hoje é o boom dos festivais *indies*. Com um perfil distinto dos festivais e concertos de música ao vivo promovidos pelas *majors* com grandes empresas nacionais e transnacionais, vem crescendo significativamente o número de festivais independentes no Brasil. Estes eventos estão organizados por iniciativa de coletivos de artistas, associações, pequenas gravadoras e/ou produtoras, que mobilizam mais de 300 mil pessoas em cerca de cinco dezenas de festivais regulares por ano que, em geral, são realizados fora das grandes capitais.

No livro comemorativo de 30 anos do projeto publicado em 2008, *Projeto Pixinguinha: 30 anos promovendo a música brasileira*, o ministro Juca Ferreira ao mesmo tempo em que celebrava a efeméride já apontava, diferente de Ana de Hollanda, para a necessidade de novos formatos de políticas públicas:

A reedição dessa fórmula em 2007, mais do que uma homenagem a um passado tão vivo, é o estímulo a gestores públicos, músicos e produtores para a criação de novas engenharias criativas de igual ambição. Nesses 30 anos, a música mudou seu modelo de negócio. Ou melhor, as novas tecnologias e sua receptividade na sociedade estão obrigando os artistas e produtores a mudar sua forma de oferecer música ao público.

[...] Artistas consagrados não mais são obrigados a migrar às metrópoles em busca de condições técnicas mínimas para a produção de suas obras. [...] A tecnologia barateou a produção de CDs, a gravação de DVDs, e, com isso, a proliferação de grupos musicais com material próprio em

todo o país. Garantir que essa música entre num circuito comercial em escala nacional é hoje o principal desafio para garantir uma economia da música dinâmica, diversa e inclusiva.

Todas essas são mudanças ainda em curso neste início de milênio. Mudanças para as quais artistas, acadêmicos, gravadoras e poder público não têm uma resposta pronta e única. Apenas o debate poderá indicar direções a serem traçadas nessa nova caminhada. (PROJETO..., 2008, p. 9)

O que me parece claro com este exemplo do Projeto Pixinguinha é que a Funarte precisava se reestruturar. Apenas mais um exemplo do diagnóstico sabido por todos. A velha carcaça instalada no Edifício Capanema não tinha mais como dar conta da contemporaneidade. Tentativas foram feitas, mas esbarraram em disputas políticas internas do MinC. Na época, nós, boa parte do setor musical, tínhamos certa clareza da situação e intuitivamente acabamos direcionando as atividades do Cemus para aquilo que mais nos atraía: a articulação política da Rede Música Brasil/Feira Música Brasil, um lugar vivo de debates e combates que conseguiu atingir alguns bons consensos pelo diálogo, como vimos acima na ocasião da eleição da chapa do Colegiado Setorial em 2010. O antigo formato do Projeto Pixinguinha, por exemplo, não tinha mais sentido em ser mantido, tanto pelo volume de recursos aplicados num único evento que atendia um número reduzido do circuito musical – artistas, técnico e público –, quanto pela dependência de um único patrocinador, uma lógica, na realidade, contrária ao que se deseja buscar pelo caminho da sustentabilidade.

Ainda que sem a reestruturação formal, trabalhamos interna e extremamente ao longo de 2009 e 2010 sob a seguinte organização, conforme anúncio no *site* da Rede Música Brasil (2009b, grifo do autor):

A Fundação Nacional de Artes – Funarte é o órgão responsável, no âmbito do Governo Federal, pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes

visuais, à música, ao teatro, à dança e ao circo. Vinculada ao Ministério da Cultura, a Fundação tem como objetivos principais o incentivo à produção e à capacitação de artistas, o desenvolvimento da pesquisa e a formação de público para as artes no Brasil.

Para desenvolver suas ações na área musical, a Funarte conta com o seu Centro de Musica/CEMUS, que hoje possui quatro coordenações: **Música Popular**; **Música Erudita**, **Bandas**, e a recém criada **Coordenação de Estudos e Qualificação Musical**. Esta última tem por objetivo o estudo e mapeamento da Cadeia Produtiva/Criativa da Música somado ao fomento e difusão da reflexão sobre a música brasileira e a coordenação pedagógica, para as outras coordenações, dos projetos de qualificação nas áreas da linguagem musical, processos técnicos/tecnológicos e gerenciamento de carreira artística.

Na tentativa de organizar, planejar e otimizar os projetos do Cemus, foi criado o programa REDE MÚSICA BRASIL (RMB): *locus* de articulação de projetos, ações e política setorial estruturado sob a lógica da construção de redes multiplicadoras. Isto quer dizer que dentro da RMB os projetos são desenvolvidos de modo sistêmico e com objetivos estruturantes orientados sempre para a busca da auto-sustentabilidade. O programa Rede Música Brasil está sendo implementado com base em seis eixos de atuação:

#### 1-Fórum Rede Música Brasil

Fórum permanente de discussão formado pelo conselho de entidades musicais com representatividade nacional (SEBRAE, ABMI, ABEART, ABRAFIM, ABEM, ABER, ARPUB, BM&A, CUFA, FNM, FED. DAS COOPERATIVAS DE MÚSICA, CIRCUITO FORA DO EIXO, MPM e PRODISC).

#### 2-Sistema Nacional de Bandas

O programa tem como objetivo a criação de um sistema que atue como definição de uma política pública para

direcionar as principais ações no atendimento às bandas de música, a partir da reformulação completa do antigo Projeto Bandas Funarte.

### 3-Circula Música Brasil

Política de apoio ao circuito de festivais de música, fomentando e organizando suas atividades, com contrapartidas e critérios diferenciados estabelecidos para cada edital. Este projeto amplia e traz contemporaneidade ao antigo “Projeto Pixinguinha”.

### 4-Criarte Música Funarte

Prêmios destinados a projetos de criação musical e produção fonográfica artística da música brasileira.

### 5-Qualifica Música Brasil

Prêmio para projetos de aula-espetáculos (clássico/popular/ópera) de caráter didático para formação de público e pais de qualificação.

### 6-Pensa Música Brasil

Projeto de produção, sistematização e difusão de dados, informações e conhecimentos relativos ao setor musical no Brasil.

Em suma, a escolha deste caminho talvez significasse, no limite, a conclusão de que o setor musical precisaria se desligar institucionalmente da Funarte, dada a urgência e ampla mobilização demonstrada ao longo de sete anos, entre 2003 e 2010. De certo modo foi um caminho sem volta, como ficou impresso na “Carta do Recife” (2009), reafirmado na “Carta de BH” (2010) e na “Carta do GAP” (2014):<sup>17</sup> criação da Agência Nacional da Música.

.....

17 Carta aberta a todos os candidatos à Presidência da República nas eleições de 2014 do Grupo de Articulação Parlamentar Pró-Música, integrante da Rede Música Brasil. Transcrevo aqui apenas introdução aos dez pontos propostos, sendo que o último é a criação da Agência Nacional da Música: “É notório o silêncio por parte dos candidatos e da imprensa quanto à Cultura, seja nos debates ou entrevistas, mesmo diante da imprescindível contribuição simbólica e da significativa contribuição econômica do setor ao país. É mais que tardio o entendimento, por parte das candidaturas, que a Cultura é estratégica para o país e cabe ao setor atuar no sentido de corrigir essa distorção. Neste momento

## À ESPERA DOS BÁRBAROS: DESCONTINUIDADES CONTINUADAS

### À espera do Bárbaros

Constantino Cavafis<sup>18</sup>

O que esperamos na ágora reunidos?

É que os bárbaros chegam hoje.

Por que tanta apatia no senado?

Os senadores não legislam mais?

É que os bárbaros chegam hoje.

Que leis hão de fazer os senadores?

Os bárbaros que chegam as farão.

[...]

Por que subitamente esta inquietude?

(Que seriedade nas fisionomias!)

Por que tão rápido as ruas se esvaziam

E todos voltam para casa preocupados?

Porque é já noite, os bárbaros não vêm

E gente recém-chegada das fronteiras

Diz que não há mais bárbaros.

Sem bárbaros o que será de nós?

Ah! eles eram uma solução.

---

de pleito nacional o GAP vem tornar públicas algumas propostas para a música, com o objetivo de contribuir para as plataformas políticas no âmbito da Cultura a todos os candidatos, independente de sua orientação partidária." (GAP PRÓ-MUSICA, 2014)

18 CAVAFIS apud CANDIDO, 1993, p. 155-156. Tradução de José Paulo Paes.



Retomo este conhecido poema de Cavafis, à guisa de conclusão. Escrito no início do século XX, o poema denso e curto, com a sua chave feroz, carregada, como observou Antonio Candido (1993, p. 161),

de subentendidos serve bem de introdução ao mundo das esperas angustiadas, dos atos sem sentido lógico, da surda aspiração à morte individual e social, que formam alguns dos fios mais trágicos do mundo contemporâneo.

O que vimos acontecer após 2010 foi uma sucessão de descontinuidades continuadas no MinC. As gestões de Ana de Hollanda e Marta Suplicy interromperam importantes processos que estavam em curso, como a reforma da Lei do Direitos Autorais e da Lei Rouanet/Procultura, ao mesmo tempo que conseguiram finalizar outros como o Vale cultura e a Lei Cultura Viva. A análise desta conjuntura seria tema para outro ensaio, fiquemos apenas nas impressões. No que diz respeito às políticas para as artes e, em particular, à Funarte, os relativos avanços conquistados no ciclo Gil/Juca foram silenciados. O setor musical viu, na prática, o esvaziamento dos fóruns de debates e o fim de uma rede de apoios articulados entre as instâncias federais, estaduais e municipais que se formavam, ainda que timidamente, entorno do desenho seminal do sistema nacional de cultura. O que se vê hoje em dia parece ser a volta da lógica do fomento cultural fundamentado exclusivamente no mecanismo da renúncia fiscal, como foi regra durante a década de 1990.

No curto período de um ano e meio em que Juca Ferreira voltou ao MinC, entre 2015 e 2016, foi lançado o programa Política Nacional das Artes. Pela primeira vez houve um empenho institucional do MinC em discutir com profundidade a relação entre arte e Estado. O setor musical já tinha o seu diagnóstico e propostas claramente articuladas desde 2010. A Rede Música Brasil se mobilizou rapidamente e gerou o documento “Política Brasileira de Música – programa e autarquia” (2015). A partir dele veio a resposta

institucional do MinC com a criação do programa “Economia da Música – estratégia para dinamização das cadeias produtivas do setor musical brasileira” (2016),<sup>19</sup> desenvolvido pela Secretaria de Políticas Culturais no âmbito do programa Política Nacional das Artes capitaneado pela Funarte. Mas o processo foi novamente interrompido.

No dia 12 de maio de 2016 o senado aprovou às 6h34 a abertura de processo de *impeachment* contra a presidenta Dilma Rousseff permitindo, assim, que o vice-presidente Michel Temer assumisse interinamente a presidência do país. No mesmo dia, precisamente 5 horas depois da votação do senado, o presidente interino lançou a Medida Provisória n° 726 que extinguiu entre outras pastas o Ministério da Cultura e transformou o Ministério da Educação em Ministério da Educação e Cultura.

A reação imediata foi a ocupação de 27 equipamentos culturais do MinC em todo o Brasil (sedes da Funarte e do Iphan)<sup>20</sup> através da articulação de um grande contingente de cidadãos, movimentos e coletivos. Após meses de pressão e desgaste dos dois lados, o presidente interino voltou atrás. Sintomático que um dos primeiros atos do novo governo tenha sido extinguir o MinC. Como vimos através do pequeno recorte do campo musical, houve uma expansão real, mesmo que por caminhos tortuosos, do direito e do acesso à cultura para uma ampla parcela da população brasileira, entre 2003 e 2016. Pelos números do programa Cultura Viva, por exemplo, o maior e mais notório programa do MinC, é possível enxergar a real grandeza: mais de 8 milhões beneficiados.<sup>21</sup> Difícil não relacionar esse generoso processo de inclusão ao “exército” de cidadãos que se formou nas ocupações.

O poema de Cavafis sugere a imagem de uma civilização que, por ter atingido tamanho grau de maturidade, estagnou-se. O cansaço

.....

19 Sobre o programa de economia da música, ver Brasil (2016) e Ghezzi e Vidigal (2016).

20 Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

21 Estes dados são atribuídos ao Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA). Ver Brasil (2015).

e a descrença geraram, ao que tudo indica, a perda de razão de ser. Recorro novamente a Antonio Candido (1993, p. 158) para decifrar este claro enigma: “Estado maduro demais não sabe como resolver os seus problemas e, obscuramente, com temor misturado de esperança, aspira ao surgimento da pressão externa, que desencadeará o processo de destruição eventual como alternativa para o beco-sem-saída”.

No nosso caso, o Estado nunca chegou a ser maduro e ainda assim os bárbaros parecem ser uma solução.

## REFERÊNCIAS

- BOTELHO, I. *Romance de formação: Funarte e política cultural, 1976-1990*. Rio de Janeiro: Ed. Casa de Rui Barbosa, 2001.
- BRASIL. Decreto-Lei n° 406, de 31 de dezembro de 1968. Estabelece normas gerais de direito financeiro, aplicáveis aos impostos sobre operações relativas à circulação de mercadorias e sobre serviços de qualquer natureza, e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Poder Executivo, Brasília, DF, 31 dez. 1968. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Decreto-Lei/Del0406.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/Del0406.htm)>. Acesso em: 2 fev. 2017.
- BRASIL. Ministério da Cultura. *Desenvolvimento do programa economia da música: estratégia para dinamização de cadeias produtivas do setor musical brasileiro: relatório síntese*. Brasília, DF, 2016.
- BRASIL. Ministério da Cultura. *Informe Feira Música Brasil 2009*. Brasília, DF, 2010.
- BRASIL. Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural. *Cultura viva*. In: *[Portal do] Ministério da Cultura*. Brasília, DF, 2015. Acesso à Informação, Programas e Ações. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/cultura-viva1>>. Acesso em: 2 out. 2017.
- CANDIDO, A. Quatro esperas. In: CANDIDO, A. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 153-200.
- CONSELHO NACIONAL DE POLÍTICA CULTURAL (Brasil) – CNPC. *Câmara e colegiado setorial de música: relatório de atividades 2005-2010*. Brasília, DF, 2010.

FERREIRA, J. Lançamento do processo de construção da Política Nacional das Artes. In: [Portal do] Ministério da Cultura. Brasília, DF, 2015. O Ministério, Discursos. Disponível em: <[http://www.cultura.gov.br/discursos/-/asset\\_publisher/DmSRakOYtQfY/content/lancamento-do-processo-de-construcao-da-politica-nacional-das-artes/10883](http://www.cultura.gov.br/discursos/-/asset_publisher/DmSRakOYtQfY/content/lancamento-do-processo-de-construcao-da-politica-nacional-das-artes/10883)>. Acesso em: 2 out. 2017.

GALLETTA, T. *Cena musical paulistana dos anos 2010*: a “música brasileira” depois da internet. São Paulo: Anablume, 2016.

GAP Pró-Música. Carta aberta a todos os candidatos à presidência da república nas eleições de 2014. Facebook, [s.l.], 31 ago. 2014. Disponível em: <<https://www.facebook.com/GapProMusica.br/posts/740411949357902><https://www.facebook.com/GapProMusica.br/posts/740411949357902>>. Acesso em: 2 out. 2017.

GARCIA, W. Diário de um detento: uma interpretação. In: NESTROVSKI, A. (Org.). *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

GHEZZI, D. R.; VIDIGAL, G. P. Programa de economia da música: histórico e perspectivas. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 9, n. 2, p. 459-485, jun./dez. 2016.

GIL, G.; PORTA, P. Economia da cultura. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 fev. 2008. Primeiro Caderno, Opinião, p. A3.

HOBSBAWM, E. O presente como história. In: HOBSBAWM, E. *Sobre história*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 243-255.

KISCHINHEVSKY, M.; HERSCHMANN, M. A reconfiguração da indústria da música. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, Brasília, DF, v. 14, n. 1, jan./abr. 2011.

MORELLI, R. C. L. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. 2. ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009.

NUSSBAUMER, G. M. Cultura e políticas para as artes. In: RUBIM, A. A. C.; ROCHA, R. (Org.). *Políticas culturais*. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 89-111.

OCHOA GAUTIER, A. M. *Entre los deseos y los derechos: un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2003.

- PORTO Musical. Recife, 2017. Disponível em: <<http://www.portomusical.com.br/>>. Acesso em: 2 out. 2017.
- PROJETO Pixinguinha 2006. Brasília, DF: Funarte, 2006.
- PROJETO Pixinguinha: 30 anos promovendo a música brasileira. Rio de Janeiro: Funarte, 2008.
- REDE MÚSICA BRASIL. *Fórum Virtual Rede Música Brasil*. [S.l.], 25 nov. 2009a. Disponível em: <<http://culturadigital.br/redemusicabr/2009/11/25/forum-virtual-rede-musica-brasil/>>. Acesso em: 2 nov. 2017.
- REDE MÚSICA BRASIL. *Funarte – CeMus*. [S.l.], 25 nov. 2009b. Disponível em: <<http://culturadigital.br/redemusicabr/nucleo-de-musica/>>. Acesso em: 2 nov. 2017.
- RUBIM, A. A. C. Panorama das políticas culturais no mundo. In: RUBIM, A. A. C.; ROCHA, R. (Org.). *Políticas culturais*. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 13-77.
- SILVA, M. A. M. da. Literatura e compromisso: de outubro de 2013 a junho de 2016. *Nexo*, São Paulo, 23 jul. 2016. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/ensaio/2016/Literatura-e-Compromisso-de-outubro-de-2013-a-junho-de-2016>>. Acesso em: 2 out. 2017.
- TEPERMAN, R. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015.
- UNESCO. *Creative economy report 2013: widening local development pathways*. New York: United Nations Development Programme, 2013.
- VICENTE, E. *Da vitrola ao ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2015.