



As tradições do mecenato europeu nos campos das artes cênicas, da música e de radiotelevisão¹

Sérgio Miceli²

-
- 1 Texto publicado originalmente no livro *Política cultural comparada* (1985), de Sérgio Miceli e Maria Alice Gouveia.
 - 2 Professor titular do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo (USP). E-mail: zaem@usp.br.

RESUMO

A despeito das diferenças substanciais no tocante ao volume de verbas destinadas à área artística e cultural, ao perfil organizacional das agências públicas incumbidas da alocação e gestão desses fundos, ao peso diferencial da iniciativa privada e às orientações doutrinárias e prioridades práticas em termos de política cultural, a maioria dos governos europeus instituiu no pós-guerra um aparato administrativo na área cultural, destinando-lhe um montante apreciável de recursos. Este trabalho compara o investimento de países europeus nos campos das artes cênicas, da música e de radiotelevisão.

Palavras-chave: Política cultural comparada. Mecenasato cultural. Europa.

ABSTRACT

In spite of substantial differences in the amount of funds allocated to the artistic and cultural area, the organizational profile of public agencies responsible for the allocation and management of these funds, the differential weight of private initiative and the doctrinal orientations and practical priorities in terms of cultural policy, most European governments instituted an administrative apparatus in the post-war period in the cultural area, earmarking an appreciable amount of resources. This work compares the investment of European countries in the fields of performing arts, music and radio-television.

Keywords: Comparative cultural policy. Cultural patronage. Europe.

As definições alternativas do que se entende por *política cultural* em diferentes países, mesmo entre aqueles que apresentam níveis idênticos e homogêneos em termos de desenvolvimento econômico, social, político e cultural, derivam, é claro, da história particular dessas sociedades, cujo saldo de lutas sociais está na raiz de uma presença mais ou menos abrangente do poder público como instância decisiva nos processos de regulação e intervenção no campo da produção cultural. A França e os Estados Unidos constituem, por assim dizer, os tipos ideais extremos de uma perspectiva comparada, ou seja, o contraste entre uma política cultural marcada sobretudo pelo vulto da presença governamental e um apoio institucional que depende muito mais das orientações e decisões de “contribuintes” privados (fundações, corporações ou particulares) do que de recursos públicos. Como veremos adiante, a maior descentralização relativa aos processos decisórios quanto à alocação de recursos, no caso norte-americano, se comparada à portentosa concentração de pessoal, atribuições e verbas de que dispõe o Ministério da Cultura Francês, tem muito pouco a ver com a vitória de uma ideologia liberal ou estadista no setor das artes. A despeito das diferenças substanciais no tocante ao volume de verbas destinadas à área artística e cultural, ao perfil organizacional

das agências públicas incumbidas da alocação e gestão desses fundos, ao peso diferencial da iniciativa privada e às orientações doutrinárias e prioridades práticas em termos de política cultural, a maioria dos governos europeus instituiu no pós-guerra um aparato administrativo na área cultural, destinando-lhe um montante apreciável de recursos.

Como se sabe, a história das práticas artísticas nas sociedades europeias remonta às épocas de hegemonia do mecenato exercido pelos altos dignitários eclesiásticos, pelas aristocracias, pelas cortes dos príncipes e monarcas absolutistas e, mais recentemente, pelas frações abastadas e cultas da burguesia financeira, industrial e comercial. As Óperas de Paris e Viena, a Comédie Française, o Museu do Louvre, os teatros La Scala de Milão e São Carlos de Nápoles e inúmeras outras instituições culturais de grande prestígio na Europa se consolidaram nos séculos XVIII e XIX, fase de apogeu dos grandes impérios.

O processo tardio de unificação de países como a Alemanha e a Itália, a intensificação dos processos de industrialização e urbanização, as reformas urbanas de Paris e Viena na virada do século, o progressivo desmonte das monarquias antes ou logo após a Segunda Grande Guerra e outras tantas mudanças políticas de peso não chegaram, propriamente, a afetar a continuidade operacional dessas instituições. Ao longo do período de reconstrução das economias europeias mais afetadas pela destruição da guerra, quando alguns desses países adotaram inclusive regimes republicanos de governo, a maior parte das antigas instituições “reais” passaram às mãos do Estado. Naqueles países em que a atividade cultural se mostrava indissociável da imagem prevaiente de identidade nacional, as reformas empreendidas nos estatutos e nas práticas dessas instituições de “excelência artística cultural” apenas alteraram o rótulo da chancela, tendo perdido o qualificativo “real” para assumirem a designação “nacional” ou “estatal”.

Diversas ordens de razões sociais e políticas contribuíram para o atual estado da atividade cultural no continente europeu. A manutenção das instituições consolidadas de grande prestígio cultural, quase todas sediadas nas capitais, traduzia a intenção política manifesta de preservar a tutela do poder público sobre o legado de cada “cultura nacional”, mantendo-se o Estado não apenas como principal fonte de apoio e financiamento às artes, mas também como empresário nos domínios legítimos da produção cultural.

Sem sombra de dúvida, pode-se afirmar que, na maioria dos países europeus, o Estado assumiu essa posição de “patrão” (alguns preferem o eufemismo “patrono”) direto das artes e dos artistas, se bem que em medida extremamente desigual. Outros governos preferiram restringir a presença pública na área cultural ao encargo de subvencionar as companhias de ópera, teatro declamado, balé, as orquestras, em suma, aquelas instituições e produtores considerados capazes de exibir os padrões de excelência cultural nos gêneros consagrados que essas sociedades identificam e reconhecem como a encarnação mesma do que seja cultura com maiúscula. No entanto, verifica-se que a continuidade do mecenato governamental, nas dimensões consideráveis em que subsistiu em inúmeros países europeus, prendeu-se à crescente impossibilidade de as chamadas artes cênicas e a música instrumental erudita gerarem receitas de bilheteria suficientes para cobrir seus gastos operacionais.

Durante o prolongado reinado de Francisco José I (1848–1916), o centro da capital austríaca foi beneficiado por amplo remanejamento, culminando com a construção da famosa avenida circular, chamada “O Anel”, margeada por jardins onde foram edificados alguns palácios públicos destinados às artes cênicas. Esses “templos da arte” materializavam a intenção política imperial de converter a própria capital numa obra de arte. A Ópera (1869) e o Teatro Burguês (1888), os museus de arte e história natural, a nova universidade, o parlamento de estilo “grego”, a Academia de

Belas-artes, entre outros, sobreviveram à desintegração do império austro-húngaro e ao fim do domínio habsburgo, passando à responsabilidade do governo republicano (1918), cuja jurisdição minuará a uma pequena nação com sete milhões de habitantes.

As artes continuavam merecendo o tratamento de serviços públicos e o Ministério da Educação passava a gerir as antigas instituições reais. No segundo pós-guerra, a direção do programa de atividades artísticas foi entregue a uma coalizão representativa dos dois principais partidos (o clerical e o social-democrata), o primeiro solidamente ancorado nas áreas rurais e o segundo nas cidades. A rede de organizações culturais passou a implementar as orientações de política cultural fixadas por um Senado da Arte, colegiado que congrega especialistas dos diversos gêneros de produção cultural, com atribuições executivas mais amplas do que o nosso CFC. O orçamento federal mantém as duas companhias oficiais de teatro e as duas companhias de ópera e opereta, cobrindo os déficits que não logram gerar por meio da renda auferida com espetáculos. Desde o fim da guerra até hoje, o montante de subsídios oficiais concedido a essas quatro companhias aumentou regularmente a ponto de corresponder atualmente a 70% do total da subvenção federal à atividade artística. As companhias de ópera, por sua vez, são brindadas com a parte do leão em termos do total de subsídios repassados aos teatros, ficando com algo em torno de 55%. Os teatros da capital austríaca recebiam, assim, um volume de subsídios maior inclusive do que o montante de recursos governamentais atribuídos ao Scala de Milão e à Ópera de Paris. Convém frisar que os orçamentos das companhias austríacas oficiais são elaborados pelas próprias organizações, submetidos à apreciação do Ministro da Educação, discutidos e votados no Parlamento. E, ao que tudo indica, o *lobby* integrado pelos funcionários e artistas desses teatros, secundado pelo apoio de outros segmentos cultos (professores e cientistas), consegue fazer passar no Parlamento o volume considerável de subvenções costumeiramente solicitado. Diante de quaisquer indícios

de resistência parlamentar à concessão das verbas solicitadas, as manifestações públicas logo vencem o impasse. Da renda total apropriada pelos teatros federais, um terço é coberto pela bilheteria e por outras fontes (por exemplo as taxas cobradas pela transmissão de espetáculo no rádio e televisão) e o restante corresponde à subvenção governamental. Quase todas as oito províncias da república federal austríaca mantêm, nas respectivas capitais, orquestras e companhias de teatro subsidiadas pelos governos provinciais e municipais.

O caso austríaco é uma introdução bastante instrutiva do que se passa em diversos outros países europeus. No campo da criação cultural, o carro-chefe da política oficial implementada pelos governos centrais consiste na subvenção concedida às orquestras e às companhias de teatro, de ópera e de dança incumbidas de encenar as peças consagradas do repertório clássico e contemporâneo, obedecendo aos cânones reconhecidos da excelência cultural. Como veremos adiante no caso francês, tal reparte se mantém, embora os percentuais na repartição das subvenções não guardem nenhuma relação com as práticas de consumo cultural dos segmentos da população. O exemplo austríaco permite ainda entrever outros componentes do campo de forças sociais em meio ao qual tomam feição as políticas culturais europeias. Afora o peso de toda uma herança de práticas culturais associadas ao estilo de vida aristocrático e burguês, que hoje pesam no orçamento público de maneira desproporcional à contribuição que oferecem ao lazer da maioria da população, a manutenção dessas formas arcaicas de produção cultural conta com dois trunfos políticos nada desprezíveis. Além do *lobby* integrado pelos grupos profissionais diretamente dependentes da preservação desses gêneros da produção cultural (artistas, cantores, instrumentistas etc.), cuja rede de sustentação social e política se estende às diversas frações cultas da classe dirigente, mesmo os segmentos que não consomem regularmente os bens “nobres” (ópera, balé, música de câmara etc.) parecem reconhecer a legitimidade cultural

dessas práticas a ponto de lhes conceder um respaldo inclusive eleitoral quando consultados. Um indicador inequívoco desse padrão de atuação dos não-consumidores dos gêneros “nobres” é o fato de que a fixação tanto de diretrizes como do montante de recursos a serem alocados às atividades culturais pelos poderes públicos não constitui, via de regra, um tópico candente e polêmico da agência política nesses países.

A primeira organização nacional italiana no campo das artes foi criada durante o regime fascista. A chamada Opera Nazionale Dopolavore (OND) (“trabalho nacional para o tempo de lazer”) constituía um programa de ação cultural de amplo espectro, empenhado na promoção de espetáculos dos mais diversos gêneros culturais (ópera, teatro, dança, música erudita e popular) por todo o território. O saudosismo patrioteiro era a tônica de sua orientação doutrinária, buscando-se reviver costumes e tradições folclóricas, a prática de antigos instrumentos, a organização de coros escolares e adultos, a restauração das bandas municipais. Além disso, orquestras de cordas, grupos teatrais profissionais e as mais prestigiosas companhias de ópera eram contratados para darem espetáculos gratuitos. A OND fundou uma companhia de ópera ambulante, o Carro di Tespi Lirico, utilizado como espaço de propaganda das palavras de ordem do regime fascista. No pós-guerra, o governo republicano converteu-se no principal patrono das artes, tendo sua atuação modelada pelas diretrizes contidas na legislação de 1946, que assegurava suporte financeiro oficial, em bases estáveis, a diversas instituições culturais. As subvenções governamentais contemplaram mais de uma dezena de companhias de ópera, algumas orquestras e elencos de teatro declamado. Merecendo na prática o tratamento de assunto de “segurança nacional”, a ópera absorveu a parcela majoritária do apoio institucional e financeiro disponível. As principais companhias estatais de ópera passaram a desfrutar de um *status* privilegiado de autonomia organizacional e artística, fazendo jus à designação de “entes autônomos” (“enti autonomi”)

líricos. O La Scala de Milão foi o primeiro teatro lírico a desfrutar dessa situação privilegiada quando, em 1921, o maestro Toscanini aceitou a direção do teatro sob a condição de que o governo fizesse aprovar uma legislação especial de apoio.

O governo municipal doou o terreno e o prédio à companhia de ópera ali atuante e procurou liquidar o déficit operacional não coberto pelas rendas de bilheteria por meio da transferência de 2% dos impostos arrecadados sobre quaisquer ingressos de teatro vendidos na província lombarda. A administração do teatro e da companhia passou às mãos de uma comissão de oito membros, presidida por um representante do conselho municipal. Logo em seguida, um sistema idêntico de arrecadação tributária em favor de outras companhias líricas prestigiosas foi implantado em Roma e Florença, chegando a 13 o número de “entes autônomos” nos campos lírico e orquestral. Em quase todos os casos, o governo municipal teve papel destacado mediante a concessão de uma generosa dotação financeira, cabendo o restante dos recursos à câmara local de comércio, a alguns bancos e entidades patronais. Desde o início da operação desse sistema de subvenções, desenvolveu-se uma competição acirrada entre as cidades e as respectivas companhias em torno da apropriação de fatias crescentes da dotação alocada pelo governo central. Na década de 1960, um esquema semelhante de subvenções foi montado em favor do Piccolo Teatro de Milão e mais duas dezenas de companhias de teatro declamado (os chamados “teatri stabili”), também vinculados à administração das cidades-sedes sob supervisão do Diretor Geral de Espetáculos.

Este relato sucinto de algumas experiências italianas no pós-guerra evidencia os limites aos projetos centralizadores de política cultural num país marcado pela concorrência entre centros culturais regionais, cujas reivindicações autonomistas se reforçaram ainda mais diante da experiência fascista. De outro lado, verifica-se que o grau relativo de descentralização alcançado em cada país e, por conseguinte, o montante da contribuição institucional e financeira dos

poderes regional e local, bem como das disposições filantrópicas da iniciativa privada, depende muito menos do êxito de programas de descentralização definidos e implementados pelas agências do governo central do que de efetivas condições sociais e políticas no âmbito local. O fato de a ópera constituir o gênero por excelência em que se reconhece a cultura nacional italiana moldada na época do *Risorgimento*, dispondo, por isso mesmo, de um público muito mais amplo e que não se cinge às frações sofisticadas das elites dirigentes como sucede em outros países de antiga tradição lírica, converteu o gênero num importante móvel da luta pela primazia cultural entre os diversos centros regionais ao invés de reduzi-lo ao *status* de um instrumento ostentatório do poder do Estado. Não há, pois, como dissociar a história das lutas sociais e políticas em cada país do estado atual das forças que, no limite, dão feição, conteúdo e significação à política cultural.

O caso alemão é bastante ilustrativo nesse sentido, podendo-se considerá-lo o exemplo-limite de uma política cultural descentralizada, em certa medida por razões semelhantes àquelas determinantes no caso italiano. Qualquer observador estrangeiro se impressiona com a incrível proximidade entre os centros culturais alemães. Mesmo algumas pequeninas cidades dispõem de um teatro municipal em condições de oferecer espetáculos regulares em quaisquer gêneros musicais ou cênicos (drama, ópera, opereta, balé), subsidiando sua própria orquestra e dispondo de um elenco estável de atores, cantores, dançarinos, coristas e instrumentistas. O número de companhias líricas alemães supera o total existente no conjunto dos demais países europeus. Trata-se de um sistema público fundado no incentivo à preservação de centros artísticos municipais.

As raízes dessa situação podem ser buscadas no período medieval, quando os bispados e as cortes dos príncipes se firmaram como os principais e mais generosos patronos das artes. Mais tarde, a manutenção dos subsídios se viabilizou por meio do mecenato exercido por

banqueiros e ricos comerciantes (o caso dos Fugger, entre outros), que estimularam a expansão de organizações musicais profissionais operando em moldes semelhantes às demais corporações de ofícios (alfaiates, pedreiros etc.). Desde o século XVI, os mestres-cantores e outras corporações musicais eram o centro das festividades municipais e dos concursos para seleção de novos membros, suscitados a exhibir publicamente o completo domínio dos compêndios musicais e dos cânones poéticos. As atividades musicais dessas corporações levaram à formação de grupos líricos de cantores, de bandas e de outros conjuntos instrumentais. As bandas, por exemplo, eram requisitadas a se apresentarem tanto nas solenidades oficiais da municipalidade quanto nos enterros e casamentos de cidadãos proeminentes. Mais tarde, as universidades alemãs vieram se juntar à igreja, às cortes e às municipalidades como um quarto patrono das artes, incluindo a música e o teatro no currículo das humanidades. As atividades musicais nas universidades floresceram em torno do *collegium musicum*, cujos espetáculos eram oferecidos nos auditórios estudantis, antecessores dos concertos modernos. Apesar das profundas transformações operadas no cenário político da Alemanha durante o século XIX, a Prússia absorveu progressivamente os territórios do sul e noroeste. No entanto, a distribuição territorial dos centros culturais não sofreu grandes alterações, permanecendo sob controle dos soberanos e príncipes locais, das províncias e das cidades.

Em virtude da relevante contribuição simbólica da literatura dramática nacionalista para as disposições favoráveis do público em relação às metas e palavras de ordem da unificação, as mesmas peças e óperas eram encenadas nos teatros subsidiados das cortes em diversas capitais dos “estados”. Nesse processo, os teatros se converteram em frentes avançadas de propaganda dos sentimentos patrióticos. Os festivais musicais também deram sua parcela de contribuição a corais cujos repertórios de cantatas, baladas

e canções nacionalistas requeriam a participação de conjuntos vocais majestosos.

O império alemão, unificado em 1870-1871, congregava 26 estados e assim permaneceu até fins da Primeira Grande Guerra — quatro reinos, seis grão-ducados, cinco ducados, sete principados, três cidades-estados e a Alsácia-Lorena, o “prêmio” pela vitória sobre a França. Até mesmo os principados menores adotavam uma atitude favorável às artes, dispondo quase sempre de um espaço cênico adaptável aos diversos gêneros. As políticas centralizadoras da dinastia vitoriosa dos Hohenzollern não procuraram interferir nas tradições teatrais dos diversos “estados” agora unificados, tendo inclusive definido um programa de obras para construção de novos teatros, que logrou o resultado impressionante de 55 novos prédios destinados às artes cênicas, “presenteados ao povo pelo soberano”. A administração desses teatros estava quase sempre em mãos da aristocracia, os principais mentores sendo muitas vezes especialistas em negócios e finanças, pertencentes aos grupos privilegiados de grandes proprietários de terras (os *junkers*), que geriam esse novo espaço cultural da mesma maneira com que tocavam suas propriedades ou com que faziam a guerra. Essa modalidade de patrocínio e gestão não descuroou da realização de temporadas com obras clássicas destinadas ao grande público a preços reduzidos. O colapso do império alemão com a derrota sofrida na Primeira Guerra também não chegou a afetar a continuidade das organizações artísticas até então sujeitas à chancela monárquica. Os teatros das cortes se tornaram teatros estatais, os membros da aristocracia tendo perdido seus postos de superintendente em favor de artistas de renome nomeados pelo governo republicano. O repertório desses teatros e companhias oficiais passou a incluir obras consideradas “liberais” e “progressistas”, ideologicamente muito mais à esquerda do que até então fora o costume (o *Wozzeck* de Alban Berg, por exemplo, estreado em 1925). A República de Weimar inaugurou um estilo

politicamente ousado na área cultural, acentuando-se a competição artística entre os diversos centros culturais alemães.

O regime nazista, por sua vez, buscou impor uma rígida centralização em termos de poder cultural, quebrando o espaço de autonomia dos estados no domínio artístico e convertendo as instituições culturais da República de Weimar em meros instrumentos de propaganda. As companhias de ópera, os teatros municipais e as organizações de concertos passaram à jurisdição do Ministro da Propaganda, forçados a obedecer aos ditames da legislação racial, demitindo todos os artistas “não-arianos” (sobretudo judeus e comunistas). Em 1933, a recém-instalada Câmara de Cultura começou a exercer, por meio de seus sete departamentos, um severo controle sobre as artes plásticas, música, teatro, literatura, imprensa, rádio e cinema.

Com a derrota em 1945 e a conseqüente partição do território alemão, a Alemanha Ocidental implantou um sistema federativo de governo que devolveu aos estados e municipalidades suas antigas atribuições enquanto patronos e financiadores das artes, eximindo o governo central de qualquer papel de relevo no campo da produção cultural. A “opção” alemã em favor de uma política de descentralização a diferencia marcadamente daqueles países europeus que, numa ordem decrescente, a França, a Inglaterra, a Suécia, a Áustria e, até mesmo, a Holanda e a Bélgica, preservaram atribuições políticas importantes na área cultural sob responsabilidade dos respectivos governos centrais. Na Alemanha, aliás, as únicas agências federais na área cultural foram instituídas para lidar com pendências derivadas da partição, como a Conferência dos Ministros Culturais dos Estados. O governo federal também considerou ser seu dever preservar eventos de prestígio como os festivais de Bayreuth e Bad Hersfeld ou então subsidiar algumas iniciativas modestas. Afora tais dotações quase simbólicas segundo parâmetros europeus, nas quais o papel do governo é muito mais oferecer sua chancela para facilitar o levantamento de subsídios, o poder

central decidiu atribuir recursos à preservação e reconstrução de santuários culturais e monumentos nacionais. Foi considerável o esforço alemão de reconstrução das instituições e espaços culturais no pós-guerra, tendo-se edificado em cidades grandes e pequenas uma quantidade apreciável de novos teatros, casas de ópera, salas de concerto, estações de rádio e televisão. Na década de 1960, dos 148 teatros na Alemanha Ocidental, 118 eram completamente subsidiados, 20 deles pelo governo central, 18 pelos estados, 80 pelas municipalidades e 30 por fundos privados. A Alemanha e a Áustria são os países-líderes em termos de audiência para as artes cênicas, boa parcela do público estando organizada em clubes que respondem, em última análise, pela taxa elevada de ocupação dos teatros e salas de espetáculo.

Desta maneira, o centro de gravidade do envolvimento da autoridade pública na área cultural alemã hoje são os 11 estados (*laender*) da República Federal, cujo colegiado é a conferência dos respectivos Ministros da Cultura que, não por acaso, produziu e veiculou o primeiro documento de política pública cultural alemã. Entre 1962 e 1971, a proporção da despesa total com atividades culturais assumida pelas municipalidades permaneceu constante, em torno de 2,1%. Muito embora 50% e 30% dos gastos culturais das municipalidades e dos estados, respectivamente, tenham sido consumidos com as artes cênicas e a música, uma análise mais detida da expansão dos gastos com cultura pelas municipalidades entre 1962 e 1972 indica uma tendência distinta, qual seja a de os museus e centros de educação de adultos se apropriarem de uma parcela crescente dos recursos na área cultural.

Outra modalidade de intervenção governamental na área cultural, muito mais próxima dos modelos relativamente descentralizados da Itália e Alemanha do que do caso francês, é aquela característica dos países que, ao longo de toda sua história, sempre estiveram a braços com profundas clivagens étnicas, linguísticas e religiosas. A Bélgica, a Holanda e a Suíça, por exemplo, se veem instadas

a proceder à alocação de recursos para atividades culturais em função do atendimento de clientela diferenciadas da população. A rigor, o problema da concentração ou dispersão relativas das subvenções oficiais entre os diversos níveis da atividade governamental é justamente uma das dimensões que melhor espelha o saldo das lutas sociais e a história dos sistemas políticos nos diferentes países. Em termos quase caricatos, poder-se-ia dizer que tal problema se manifesta, via de regra, sob as roupagens do dilema clássico com que se defronta qualquer política cultural pública, a saber, a oposição centralização *versus* descentralização.

Quanto mais unificada uma sociedade dos pontos de vista linguístico, religioso, político e cultural, tanto mais candentes os debates e mais prementes as iniciativas com vistas à criação de instrumentos e programas de ação cultural destinados a atenuar ou minorar os efeitos perversos da concentração dos serviços culturais de prestígio na capital ou nos principais polos culturais (Paris, Londres, Viena, ou então, em nível menos acentuado, Milão, Frankfurt, Amsterdam etc.). Inversamente, quanto mais intensos e atuantes os indicadores de cisão e até mesmo de “guerra” cultural num dado país, tanto mais “eufemizados” os expedientes de que se valem o governo central para ampliar suas atribuições e esferas de influência.

Na verdade, aqueles países que se caracterizam por uma efetiva repartição dos dispêndios oficiais com as artes entre os três níveis básicos da atividade – governos central/federal, estadual/provincial, municipal/local – constituem, a rigor, um agregado de regiões, etnias ou grupos religiosos que adotam línguas e orientações confessionais e culturais distintas. É o caso de países bilíngues como a Bélgica, trilingues como a Suíça, ou então, de nações fortemente marcadas por clivagens religiosas, como a Holanda, virtualmente rachada entre o norte protestante e o sul católico.

As diferenças mais relevantes em termos de política cultural, quando se compara a França à Inglaterra ou então a França à Áustria e à Itália, têm a ver com o grau de ingerência do poder

político sobre as agências incumbidas de gerir os recursos alocados em favor das atividades culturais. Enquanto, na França, a produção cultural oficial se integra ao programa administrativo das forças políticas à testa do executivo – podendo variar as diretrizes doutrinárias, a hierarquia de prioridades para distribuição das verbas, o montante de recursos e o próprio grau de centralização com que a política cultural é implantada –, na Áustria e na Itália constata-se uma tendência de outorgar, ou pelo menos de conceder às instituições culturais subvencionadas, um *status* legal de maior autonomia em face das demandas pontuais do poder político. Na Inglaterra, as pressões políticas mais prementes se fazem sentir no momento da repartição de recursos mas não no que diz respeito às escolhas das obras a serem encenadas. A reforma da política cultural francesa, em 1959, culminando com a criação do Ministério da Cultura, se faz acompanhar por uma revisão do repertório da Comédie Française e por mudanças importantes nos procedimentos de gestão daquela companhia oficial. Em resumo, pode-se dizer que as instituições culturais francesas, mesmo as mais prestigiosas e consagradas, dispõem de autonomia financeira, mas carecem de independência artística.

Outra variável de peso na definição das políticas públicas no campo das artes deriva do grau de dispersão e concentração relativa dos diversos níveis da atividade governamental. Enquanto alguns países – a exemplo da França – sujeitam as decisões em matéria de política cultural a um padrão de centralização extremada, deixando margem restrita à participação regional das províncias e municipalidades, em países como a Áustria e a Itália a contribuição das instâncias locais de poder parece proporcional à importância relativa de alguns centros regionais de produção cultural.

Os teatros das capitais das províncias austríacas (Salzburg, Graz, Linz, Innsbruck etc.) são mantidos às custas de um esquema tripartite de subvenções, cabendo uma parcela considerável de ônus financeiro aos governos provinciais e às administrações municipais

onde estão sediadas as companhias. A contribuição financeira dos governos provincial e municipal pode inclusive ser bem maior, em determinados anos, do que a parcela de recursos concedida pelo governo central. No caso francês, mesmo os projetos mais bem-sucedidos em termos de uma relativa descentralização das atividades artísticas e culturais, como nos casos dos centros dramáticos ou das “casas de cultura”, constituem via de regra uma iniciativa do próprio poder central. A experiência dos “centros dramáticos” fundados no início da década de 1950 em cinco pontos estratégicos do território francês – Leste/Strasbourg, Centro/Saint-Etienne, Sudoeste/Toulouse, Oeste/Rennes e Sudeste/Aix-en-Provence – assinala um balanço exatamente inverso àquele registrado pelas companhias provinciais austríacas em termos de contribuições, respectivamente, dos poderes central e municipal. Vale dizer, nas temporadas de início dos anos 1960, por exemplo, a parcela de responsabilidade financeira do governo central era oito ou nove vezes maior do que o montante concedido pela municipalidade, chegando, no caso de Strasbourg, a ser 15 vezes maior que a verba bancada pela administração municipal. As companhias líricas italianas sediadas em cidades como Florença, Bolonha, Gênova etc. também recebem uma parcela significativa de subvenções dos respectivos conselhos municipais e provinciais, além de dotações apreciáveis que lhes concedem as câmaras locais do comércio, os bancos privados e certos sindicatos e entidades patronais (mormente em Milão e Florença). Uma situação idêntica ocorre na Itália com as companhias provinciais de teatro declamado, os chamados “teatros estáveis” sediados nas capitais regionais, todos eles forçosamente vinculados à administração municipal por imposição legal.

Evidentemente, o peso relativo da contribuição provincial e municipal não se explica apenas em função do grau de ingerência política do governo central sobre as diversas modalidades e gêneros de produção cultural subsidiada. A raiz histórica da situação prevalente em cada um desses países prende-se ao grau de autonomia

política e cultural alcançado por alguns centros regionais naqueles países que só lograram tardiamente sua unificação política, como nos casos italiano e alemão, ou então, em países a braços com uma acirrada concorrência étnico-linguística-religiosa, como nos casos holandês e belga já referidos.

O perfil atual da política cultural francesa remonta à implantação da Reunião dos Teatros Líricos Nacionais (1939), que congrega a ópera e a ópera cômica, estendendo às artes líricas um padrão de centralização idêntico àquele instituído em relação à gestão dos museus (Museu do Louvre e Museu de Arte Moderna – Museus Nacionais Reunidos) e das bibliotecas nacionais.

Entre 1960 e 1973, os gastos do Ministério da Cultura cresceram três vezes em francos com valor constante e cinco vezes em moeda corrigida, passando de 53 milhões de dólares em 1960 a aproximadamente 138 milhões em 1969, a 153 milhões em 1971, chegando a 194 milhões em 1972, a 247 milhões em 1973 e a 307 milhões de dólares em 1974, tendo havido um aumento de 75% nesses dois últimos anos. Assim, na primeira metade da década de 1970, o orçamento do Ministério da Cultura correspondia a 5% do orçamento nacional total.

Um dos indicadores eloquentes da relevância política de que se reveste a atividade cultural subsidiada na França, quer no plano interno quer como instrumento de política externa, é o fato de praticamente todos os setores da administração pública destinarem uma parcela de seus recursos orçamentários para subsidiar alguma modalidade de ação cultural. Muito antes de terem sido criados os mecanismos institucionais capazes de moldar uma crescente unificação das decisões em matéria cultural, culminando com a montagem do Ministério da Cultura em 1959, um sem-número de instituições (companhias de teatro e ópera, museus etc.) culturais e seus respectivos quadros de pessoal administrativo, técnico e artístico já constituíam “ramos estáveis do serviço público”, apropriando-se de uma parcela significativa do orçamento governamental neste setor

de atividades. Essa antiga vinculação institucional tornou as mais prestigiosas agências culturais francesas quase completamente dependentes das decisões do poder público, restringindo-se, por outro lado, à margem de autonomia, na medida em que a maioria dessas instituições encontra-se sediada em Paris. Assim, o governo francês responde pela manutenção e sobrevivência de um grupo importante de instituições tidas como os “carros-chefes” da definição oficial de “cultura nacional”.

Embora o Ministério da Cultura francês detenha o controle sobre 43,7% dos recursos destinados pela administração central à área cultural, os Ministérios da Educação, das Universidades, da Juventude e Esportes e das Relações Exteriores detêm, em conjunto, 42,3% dos recursos canalizados para atividades culturais, os 14% restantes repartidos por outros setores da administração. Alguns desses ministérios mantêm sob sua responsabilidade alguns programas e iniciativas de peso. O Ministério da Juventude e Esportes subsidia as “casas de jovens e da cultura” e mantém um escritório de promoção das artes e tradições populares e das identidades regionais. O Ministério da Educação, por sua vez, gerencia um serviço de bibliotecas e administra até hoje a Biblioteca Nacional apesar de essa ter passado à jurisdição do Ministério da Cultura. O Ministério da Agricultura desenvolve programas culturais nos estabelecimentos de ensino agrícola e subvenciona uma frente de ação cultural no meio rural. O Ministério das Relações Exteriores é responsável pelas múltiplas iniciativas e projetos de ação cultural no estrangeiro. Diversos ministérios (Defesa, Correios, Educação, Finanças etc.) financiam museus em suas respectivas áreas de interesse, enquanto apenas o Ministério da Educação gasta 3,5 vezes mais do que o da Cultura com o ensino das artes plásticas e a formação de docentes para educação artística.

Este perfil político-administrativo de reparte de recursos e atribuições não deve, entretanto, obscurecer as linhas de força que presidem à elaboração do orçamento e à distribuição dos fundos

entre as instituições, os gêneros de produção artística e os principais grupos profissionais e empresariais de interesse no campo da produção cultural. O conjunto das despesas indicadas acima representa apenas dois terços do montante fornecido pelo poder público; o terço restante cabendo aos *departamentos* (que alocam 1,2% de seu orçamento) e às *comunas* (que canalizam 5% de seu orçamento para atividades culturais nas cidades com mais de 100 mil habitantes). Já em 1965, o apoio financeiro público em seu conjunto, ou seja, governo central mais departamentos e comunas, representava um quinto nas despesas com a atividade cultural, cabendo o restante à iniciativa privada. No caso dos monumentos históricos, por exemplo, o subsídio estatal cobre 50% dos gastos com manutenção e restauração dos “monumentos classificados” e 40% dos gastos em relação aos “monumentos inscritos”, tendo-se criado na década de 1970 um sistema de “concessões” pelo *Crédit Hotelier* avalizado pela *Caisse Nationale des Monuments Historiques*.

Na verdade, as modalidades de incentivo governamental à produção cultural não se reduzem ao financiamento direto ou ao repasse de recursos. Na área de teatro comercial, por exemplo, o Estado aprovou uma legislação concedendo reduções fiscais a que não têm direito os empresários de espetáculos de variedades e de eventos esportivos. Aquelas companhias de teatro cuja sobrevivência é considerada indispensável à preservação do prestígio nacional atingido no setor podem inclusive obter subvenções para cobrir eventuais déficits por meio de um Fundo de Apoio cujo comitê decisório é dirigido por profissionais da área. Modalidades idênticas de apoio também ocorrem no campo da atividade cinematográfica, no qual o Centro Nacional de Cinematografia Francesa administra o sistema de subsídios e busca organizar a indústria em bases econômicas viáveis. As salas de exibição tidas como “experimentais ou de arte” se beneficiam, nos últimos anos, com isenções fiscais importantes que contribuíram para aumentar a venda de ingressos em 73% em valores reais, a despeito do estreitamento

mundial do mercado em virtude da feroz competição movida pela televisão. A audiência dessas “salas experimentais” constitui hoje 12% de toda a frequência ao cinema, a mais elevada no gênero em termos de comparação com outros países. Acerca do nível da produção cinematográfica propriamente dita, o apoio público ocorre quer por meio de um adiantamento sobre as rendas de bilheteria, concedido por recomendação de um comitê misto de burocratas e profissionais da área a ser devolvido se houver lucro, quer com recursos concedidos diretamente aos produtores para serem reinvestidos em outras produções. Existem ainda linhas de financiamento destinadas a apoiar a produção e distribuição de curtas-metragens e de filmes para o público infantil. Enfim, a política protecionista neste setor de atividade se completa com a limitação do número de filmes a serem exibidos na televisão e com a participação financeira direta do sistema público de rádiotelevisão como coprodutor de filmes.

A Comissão de Negócios Culturais constitui a instância máxima para a formulação de uma política pública na área cultural francesa, estando subdividida em grupos setoriais (teatro, cinema etc.) integrados por especialistas, técnicos e funcionários, acadêmicos, parlamentares, representantes de movimentos sociais e culturais etc. Não obstante, o poder de pressão dos grupos de interesse nos diversos gêneros da produção artística e cultural é bastante desigual, como se pode verificar por meio de um confronto entre os montantes de recursos com que têm sido brindados, contribuindo para cristalizar a consequência social perversa segundo a qual a pirâmide de distribuição dos financiamentos é quase exatamente inversa à pirâmide de distribuição das práticas de consumo cultural. Até 1973, a ópera de Paris absorveu 75% dos recursos governamentais canalizados para a música; em 1975, essa proporção baixou ligeiramente, tendo havido a produção de 140 encenações de ópera assistidas por 200 mil pessoas, podendo-se afirmar que o governo paga entre 30 e 40 francos para cada desembolso de 15 francos

do espectador. No período 1966–1974, o orçamento do Ministério da Cultura para a música erudita, o balé e a ópera passou de 51,3 milhões a 162,3 milhões de francos, subvencionando 23 orquestras sinfônicas e de câmara por meio da “contratação” de concertos em auditórios públicos, centros culturais e educacionais. O alvo a longo prazo dessa política consiste em criar uma orquestra sinfônica permanente em cada uma das 21 regiões administrativas, tendo sido estabelecidas até agora 12 orquestras mediante convênios envolvendo o ministério e as municipalidades. Essa parcela do orçamento público contempla ainda duas companhias nacionais de balé associadas à Ópera de Paris e cinco companhias regionais situadas em centros urbanos de grande porte, além de subsídios destinados a 12 companhias menores, 13 coros e 82 festivais de música. Do montante de 140 milhões de francos distribuídos a quinhentos teatros em 1975, a parte do leão beneficiou as cinco companhias de teatro nacionais (quatro delas sediadas em Paris) que realizaram, no ano anterior, 1.630 espetáculos assistidos por aproximadamente 800 mil espectadores, contemplando-as com 56 milhões de francos, parcela que corresponde a 40% do orçamento dessas companhias. Outros 32 milhões de francos foram concedidos pelo governo central a 19 centros nacionais de arte dramática que realizaram 3.900 espetáculos, atingindo um público aproximado de 1.360.000 pessoas. Afora as subvenções distribuídas aos teatros municipais, outros 14 milhões de francos foram transferidos, a título de auxílio, a companhias de teatro profissionais particulares de cinquenta teatros parisienses privados, cuja audiência registrou uma queda de 3,6 milhões em 1964 para 3 milhões de espectadores em 1971. O governo central instituiu incentivos fiscais e um Fundo Redistributivo com uma taxa cobrada sobre os ingressos, sendo que o montante arrecadado recebe uma contrapartida idêntica por parte do Ministério da Cultura. Além de uma contribuição adicional da municipalidade de Paris, todo esse arranjo de incentivos operam de tal modo que os teatros com déficits acabam sendo aliviados às

custas daqueles que apresentam superávit. Outras medidas de apoio incluem, por exemplo, a operação de um fundo especial destinado a encorajar a encenação de peças originais de autores franceses, sendo que 10% dos recursos disponíveis são entregues aos próprios escritores.

O caso inglês se coloca numa posição intermediária entre as tendências centralizadoras da França e os esquemas tripartites de financiamento (a saber, governo central, províncias e municipalidades) vigentes na Itália e na Áustria. Apesar da inegável hegemonia artística de Londres e da antiguidade de algumas instituições culturais de prestígio, o esquema de patrocínio público às artes na Inglaterra resultou de alguns experimentos com a programação “descentralizada” de espetáculos cênicos e orquestrais durante os tempos de guerra. No período entreguerras, as diretrizes dominantes em termos de política cultural derivaram da atuação de organizações privadas como a Carnegie United Kingdom Trust, entre outras. Desde o início da Segunda Guerra, com vistas a enfrentar a ameaça de suspensão dos espetáculos de teatro e música, um grupo de mecenas particulares decidiu constituir o Comitê de Encorajamento à Música e às Artes (Cema), com dotação inicial do Pilgrim Trust. Outro movimento, Art for the People, apoiado pelo Carnegie United Kingdom Trust e por outros contribuintes privados, buscou organizar exposições itinerantes de artes plásticas, buscando ampliar o público tradicional de museus junto a comunidades distantes dos principais centros urbanos. O Cema procurou desde logo prestar apoio financeiro às instituições culturais nos campos do teatro e da música para que pudessem dar continuidade às suas atividades apesar dos embaraços criados pela guerra, contratando músicos e cantores dispostos a realizar excursões pelo interior do país, ou então, a darem concertos para os trabalhadores nas fábricas e nas forças armadas. No primeiro ano de atividades, o Cema empresou 400 concertos por mês e, aos poucos, foi auxiliando na formação de novas companhias de teatro, incentivando

ainda o teatro amador e chegando ao resultado impressionante de apoiar, simultaneamente, o trabalho de 16 companhias de teatro ambulante e dos três elencos em que se dividira o Old Vic.

A aristocracia inglesa protegia os grandes retratistas e comprava antigas obras-primas, mas passava sua vida em lugares e espaços privados (castelos, residências, clubes etc.), longe das salas de espetáculo. Este estilo de vida não acontecia nessa escala no restante da Europa. Destarte, as obras culturais cuja produção exigia uma organização mais pública do que privada (as artes cênicas, em especial) acabavam ocupando um espaço reduzido. As doutrinas da economia de mercado foram estendidas às artes, fazendo florescer companhias privadas de teatro e garantindo uma renda aos pintores por meio de uma clientela privada. A força dessa tradição deve ter-se enraizado a tal ponto que até hoje procura-se justificar a concessão de subvenções importantes aos teatros nacionais e à Ópera em virtude dos benefícios que tais gêneros poderiam propiciar à indústria do turismo.

De início, apenas os museus eram subvencionados na Inglaterra por serem considerados instituições dotadas de uma missão pedagógica ou científica. Ou seja, a organização dos grandes museus nacionais (British Museum e National Gallery, por exemplo) marcava os limites da ação do Estado no domínio das artes. Diversamente da Alemanha, onde a língua e a literatura foram fatores poderosos de unificação, elementos culturais desse tipo nunca foram determinantes da identidade nacional inglesa; da mesma forma, a cultura na Inglaterra não faz parte de sua “missão civilizatória” no mundo tal como parece suceder na França, onde a política cultural pública constitui um item decisivo da própria política nacional. Sintomaticamente, até mesmo a obra clássica de Dorian – estudo comparativo sobre a história do mecenato público europeu em relação à arte dramática e que mostra que essa tradição sobreviveu às mais profundas transformações econômicas, sociais e políticas

– abre o capítulo dedicado à Inglaterra, fazendo um retrospecto apenas de 1940 para cá.

Segundo a tradição protestante liberal, cada um é juiz do que lhe convém tanto em matéria de religião e política quanto no que se refere à arte e cultura, não havendo, portanto, qualquer razão substantiva para se pensar que as atividades culturais e o acesso a elas devam ser impulsionados em “cima” quer pelos políticos, quer por especialistas, quer por uma elite cultural.

Dada a inexistência de indicadores quantitativos quanto ao percentual de dispêndios com a atividade cultural por parte dos demais “contribuintes” institucionais (fundações privadas, municipalidades etc.), fica difícil avaliar a “centralidade” relativa do Arts Council no caso inglês. E tal situação se torna ainda mais difícil de deslindar quando se constata que a maior parte dos relatos e análises disponíveis sobre essa agência foi em geral produzida por dirigentes ou técnicos de primeiro escalão do próprio Arts Council. Por outro lado, pode-se perceber algumas atitudes capazes de evidenciar o “desinteresse” e mesmo o empenho do pessoal à testa dessa agência de brevar quaisquer possibilidades de se criar outros órgãos da administração pública direta que também estejam incumbidos de apoiar atividades artísticas e culturais.

A principal diferença entre a França e a Inglaterra em termos de política cultural diz respeito ao vulto orçamentário da contribuição pública à cultura, quer em termos de volume de recursos, quer em termos de dimensionamento dos respectivos aparatos administrativos e do grau de centralização das próprias instâncias oficiais encarregadas de regular e subsidiar a vida cultural. Enquanto o Ministério da Cultura francês dispõe de subsecretarias internas atuantes nas mais diversas áreas (museus, monumentos históricos, arquivos, teatros, cinemas etc.), o Arts Council empenha mais da metade de seus recursos na proteção e subsídio às companhias oficiais de teatro, ópera, balé e música, cabendo a outras repartições a gestão dos museus e atividades congêneres.

As fontes disponíveis sobre o Arts Council procuram, via de regra, sublinhar sua política liberal, tentando demonstrar de que maneira as instituições culturais, elas mesmas independentes do Estado, são financiadas por intermédio de uma instituição igualmente independente e, quase sempre, dando a entender que a política de subsídio adotada não exerce qualquer constrangimento sobre o conteúdo artístico ou estético das obras subvencionadas. Um dos critérios importantes para alocação de verbas são as regras provenientes dos espectadores pagantes, tornando assim o nível de audiência um critério tão relevante quanto a qualidade dos serviços artísticos prestados ou a pretensa relevância artística da obra subsidiada. Esse sistema de concessão por meio de projetos individuais não encoraja, em princípio pelo menos, o monopólio do financiamento por parte de nenhuma organização de produção cultural.

Como na Inglaterra a cultura não é vista como patrimônio nacional nem o Estado como seu tutor, as justificativas para subsidiar as artes adotam quase sempre álibis pedagógicos, morais e espirituais. Nesse sentido, o apoio às artes pelo Estado não teria nada de político nem foram atitudes políticas que moldaram a política cultural britânica, embora por vezes se invoque o prestígio nacional e a promoção do turismo como razões de peso para a concessão de amplas subvenções às companhias de ópera e balé, o que, por sua vez, determina o montante de créditos globais a serem alocados ao Arts Council pelo governo.

O argumento defendido pelos que controlam e gerem os recursos do Arts Council pode ser resumido pelo seguinte: subsidiar companhias de teatro não tem nada de político, constituindo na verdade uma opção pelo que há de “melhor” (“the best for the most”) e não um privilegiamento das formas refinadas do lazer e da cultura burguesa. Os grupos e intelectuais de esquerda reagem a essa justificativa fazendo pressão para ampliar a parcela destinada às formas de arte popular, denunciando a postura ilustrada de uma elite que pretende saber o que é bom e que ainda desfruta de legitimidade

para impor como seu o objetivo de “democratizar” o acesso dos outros grupos sociais aos bens culturais consagrados.

Entre 1945 e 1965, a totalidade dos recursos concedidos ao Arts Council, aos museus, à aquisição de obras de arte etc. era nitidamente inferior às despesas culturais em outros países europeus. Tal situação começou a se alterar em 1965 com a nomeação de um ministro incumbido dos negócios artísticos, ao mesmo tempo que se ampliava o apoio dos partidos e parlamentos ao incremento das subvenções às artes. Nessa mesma época, começou a funcionar um serviço da administração central encarregado dos negócios culturais, transferindo-se o financiamento das artes do Ministério das Finanças para o da Educação e da Ciência. Até então, o Ministério das Finanças subvencionava o Conselho e alguns museus nacionais (geridos, por sua vez, por conselhos de administração autônomos). Constatava-se inclusive uma dispersão relativa na gestão dos museus, alguns geridos pelo Ministério da Educação, os da Escócia e do País de Gales por seus respectivos ministérios regionais, enquanto as autoridades locais no comando da administração dos museus da província estavam sob tutela do Ministério da Habitação e da Administração Local (hoje Ministério do Ambiente). Essas responsabilidades foram progressivamente transferidas ao Ministério da Educação, reunidas no Serviço dos Negócios Artísticos e das bibliotecas públicas geridas pelas autoridades locais. De qualquer maneira, a nomeação de um secretário de Estado encarregado dos Negócios Artísticos junto com o Ministério da Educação foi muito mais importante do que essa reorganização administrativa.

Em 1979, foi criado um ministério independente, deslocando-se os serviços artísticos do Ministério da Educação; já em 1981, em consequência de desavenças políticas, a primeira-ministra Margaret Thatcher reintegrou tais serviços no Ministério da Educação, sendo que diversas atividades culturais continuaram sob jurisdição de outros ministérios. O British Council, por exemplo, que representa a cultura britânica no exterior, continua dependendo do Ministério

das Relações Exteriores. Os monumentos históricos, por sua vez, encontram-se sob jurisdição do Ministério do Meio Ambiente, que também administra prédios de propriedade governamental. As organizações envolvidas com as artes também podem obter subvenções do Escritório de Turismo britânico, financiado pelo Ministério do Comércio. E finalmente, no âmbito do programa de criação de empregos, a Comissão dos Serviços de Emprego, organismo com grau razoável de autonomia e mantido pelo Ministério do Emprego, dispõe de competência para criar empregos temporários nas organizações artísticas. Em suma, não existe, pois, um equivalente britânico do chamado “estabelecimento público” francês (como o Museu do Louvre, o Teatro Nacional Popular ou a Comédia Francesa), um organismo sob tutela do Estado cuja esfera de autonomia é limitada, ao mesmo tempo, pelos constrangimentos jurídicos e pela tradição administrativa em que se insere. Na Inglaterra, mesmo organizações praticamente dependentes do Arts Council como os grandes teatros nacionais e a Ópera não são consideradas “instituições públicas” na acepção francesa. E, ao que tudo indica, o Arts Council foi vitorioso na luta pela condução da política cultural contra uma direção ministerial autônoma.

O Arts Council não é propriamente uma repartição governamental, pois sua organização interna não procura se ajustar aos moldes em que opera o setor público inglês e seu pessoal não se compõe de funcionários. Em termos estritamente formais, os poderes do governo estão limitados à atribuição do orçamento anual e à nomeação dos membros do Conselho propriamente dito. As atribuições do parlamento se restringem à votação do orçamento anual, sempre aprovado sem quaisquer alterações, o que não costuma acontecer em outros países europeus. O orçamento não está calcado na estimativa que o próprio Conselho faz de suas necessidades e muito menos numa determinada política cultural, sendo fixado basicamente em consequência da política financeira do governo (mais ou menos generosa ou restritiva). O ministro e seus funcionários

graduados não intervêm no processo de atribuição de subvenções pelo Conselho a organismos individuais, assim como o próprio Conselho é plenamente soberano para decidir sobre seu pessoal e sobre os salários que lhes concede. Como se sabe, as companhias nacionais de teatro, balé e ópera são as áreas subsidiadas com as cotas mais elevadas e não poderiam sobreviver sem essa dotação substancial de recursos, enquanto as orquestras e as companhias de teatro das províncias são aquinhoadas com cotas mais modestas. Em todos os países que operam como empregadores ou patrões diretos das “artes ao vivo” (*performing arts*) sustentando as atividades regulares de companhias oficiais, tal orientação acaba se refletindo na distribuição dos recursos e subsídios. Na França, por exemplo, a maior parcela do orçamento federal é destinada às chamadas “artes ao vivo”, cabendo 13% à música, 10% ao teatro, 4% às casas de cultura, 1% ao cinema e 5% às atividades culturais e espetáculos nas áreas rurais, ou seja, quase 1/3 do orçamento do Ministério da Cultura. Com exceção das poucas companhias teatrais em funcionamento no mercado parisiense (são aproximadamente cinquenta companhias que, como já vimos, também dependem de subsídios e taxas especiais recolhidos pela venda de ingressos), o grosso da atividade teatral está em mãos de equipes profissionais subsidiadas, a saber, os quatro teatros nacionais sediados em Paris (Ópera, Comédia Francesa, Odeon etc.), o elenco fixado em Strasbourg e mais os 26 centros dramáticos nacionais. Na Inglaterra, as companhias nacionais também retêm uma parcela significativa da dotação oficial repassada pelo Arts Council, ou seja, 27% em 1980/1981 e 26% em 1981/1982, percentuais ainda mais elevados se incluirmos as dotações complementares que essas instituições recebem diretamente do Escritório de Artes e Bibliotecas. A renda do National Theatre hoje se encontra repartida entre os 58,8% de subsídios (diretos ou concedidos via Arts Council), os 41,2% de bilheteria e os 16,4% provenientes de publicações e eventos especiais. A Royal Opera House deriva 52%

de sua renda total de subvenções oficiais, 39% da bilheteria, 5% de excursões no interior e 4% de doações privadas. Mesmo nos Países Baixos, onde os responsáveis pela condução da política cultural favoreceram iniciativas destoantes dos gêneros artísticos tradicionais, é bastante significativa a contribuição oficial de que dispõem as companhias de teatro, de ópera e as orquestras: 16 orquestras profissionais, 13 conjuntos de música de câmara, dez conjuntos de jazz, três companhias de dança, três companhias de ópera e 28 companhias de teatro declamado são amplamente subsidiados pelo governo central, havendo ainda 150 teatros e auditórios de concerto que recebem doações anuais dos governos locais. O governo central paga 50% dos salários dos instrumentistas das orquestras profissionais, as demais despesas sendo por conta das autoridades provinciais e municipais. As três maiores companhias de dança recebem subvenções tanto do governo central quanto dos locais e o mesmo ocorre com as 28 companhias de teatro cuja parcela majoritária de subsídios, da ordem de 70%, é garantida pelas províncias e municipalidades, os restantes 30% cabendo ao governo central.

O fato de inúmeros países desenvolvidos terem assumido encargos empresariais no domínio da música e das artes cênicas, bancando a parte do leão das despesas com a ópera, o teatro, a dança e as orquestras merece alguma qualificação. Em primeiro lugar, em muitos desses países, a manutenção desses conjuntos de artistas profissionais traduz a valorização política de uma definição social do trabalho artístico que remonta à era de hegemonia do mecenato aristocrático, eclesiástico e monárquico-absolutista, que imprimiu uma feição profissional àquelas atividades e gêneros que ainda hoje constituem o acervo expressivo da experiência social dos grupos que exerciam o mecenato. Assim, a decisão de subvencionar tais gêneros e atividades em escala desproporcional ao tamanho de seu público atual — como se sabe, a pirâmide dos gastos governamentais com a cultura é exatamente inversa à pirâmide das despesas de consumo cultural nesses mesmos países — exprime a convicção

política de preservar um museu ao vivo da produção cultural de épocas passadas e grupos sociais desaparecidos ou em extinção e cuja contribuição à estrutura social é muito menor hoje do que em conjunturas passadas.

Ademais, essa orientação marcadamente “patrimonial” ou “preservacionista” no domínio das chamadas “artes ao vivo” consolida uma tendência bastante difundida de “partição” do sistema mais amplo de produção cultural, de um lado o conjunto de atividades incluídas sob a designação abrangente de “indústria cultural” (mídias eletrônicas/rádio, televisão, vídeo, mídias impressas/jornais, revistas, livros etc.) e, de outro lado, o conjunto de gêneros associados às artes tradicionais “ao vivo” (ópera, teatro, dança, música clássica etc.), cuja tecnologia e níveis de produtividade não acompanharam o desenvolvimento das forças produtivas em outros setores da economia. Mesmo naqueles países (França, Áustria, Alemanha, Inglaterra, Itália) em que os meios de comunicação como o rádio e a televisão se encontram sob controle público e governamental, os direitos de acesso ao consumo de mensagens aí veiculadas toma a feição de tributos e taxas em parte repassados adiante no esforço de subvenção das “artes ao vivo”.

Contudo, cumpre sublinhar que essa política cultural fortemente “previdenciária” em relação às “artes ao vivo” encontra apoio efetivo junto a segmentos numericamente importantes da população. A despeito de uma parcela significativa dos consumidores não frequentar as salas de espetáculo onde são encenadas ou executadas as obras curtidas pelas elites, costuma-se, via de regra, respaldar as iniciativas governamentais destinadas a ampliar o montante de recursos canalizados para tais finalidades. Essa maioria não-consumidora das “artes ao vivo” tende a votar maciçamente em favor da ampliação das taxas cobradas pelo acesso às estações da “indústria cultural” em mãos do governo ou, pelo menos, parece se mostrar favorável ao esquema prevalecente de alocação de recursos.

Tais disposições culturais e políticas explicam, em última análise, o elevado grau de legitimidade cultural de que desfrutam as “artes ao vivo” que sobrevivem às custas de subsídios oficiais e expressam a força de convicção e inculcação com que opera o sistema de ensino em sociedades dotadas de um mercado unificado de bens culturais. Enfim, tal situação reflete ainda uma definição socialmente excludente de quais grupos, atores ou agências sociais podem ter a pretensão de serem criadores ou produtores culturais de corpo inteiro numa sociedade de classes.

As modalidades de controle público de veículos como o rádio e a televisão confirmam as feições peculiares da política cultural nos países europeus que vimos discutindo. Na Áustria, França, Inglaterra, Alemanha e Itália, as estações de rádio e televisão são consideradas serviços públicos e, por esta razão, seu funcionamento se enquadra em dispositivos idênticos aos das demais atividades governamentais. A fixação do orçamento, a constituição de um corpo estável de funcionários, artistas e administradores profissionais, o perfil e a margem de autoridade de que desfrutam os órgãos e instâncias de programação, supervisão e direção, as orientações doutrinárias da programação e, sobretudo, os critérios políticos capazes de influenciar e moldar a programação, em suma, praticamente tudo que afeta a operação, o teor da produção veiculada e o alcance desses veículos, encontra-se na dependência das diretrizes e dos poderes governamentais.

Na Áustria, por exemplo, o rádio e a televisão são administrados e produzidos por uma companhia governamental cujo conselho diretor se compõe de uma representação partidária proporcional ao seu peso parlamentar, através de um sistema de codireção entregue aos indicados pelos partidos majoritários. O empenho em firmar uma codireção prende-se à intenção de coibir ingerências estapafúrdias de setores e lideranças partidárias na definição dos rumos e conteúdos da programação. A companhia estatal de rádio e televisão encontra-se sob jurisdição do Ministério da Educação,

enquanto o Departamento de Correios arrecada as taxas mensais junto aos possuidores de aparelhos de rádio e televisão, que são os assinantes cativos desses serviços. O tempo de programação na rádio é distribuído entre os 52% concedidos à estação sediada na capital (Viena), os 24% atribuídos às estações de Graz e Linz (12% cada uma) e o restante às outras quatro estações das demais capitais provinciais, sempre em função do tamanho do respectivo contingente demográfico.

Diversamente do que sucede em outros sistemas públicos de rádio e televisão europeus, os canais de programação desses veículos austríacos procuram satisfazer às demandas dos diversos tipos de audiência conforme sua “qualificação” escolar e cultural. Embora um dos canais ofereça uma programação exclusivamente regional, as chamadas “artes ao vivo” e os programas “avançados” esteticamente (ou pode-se dizer de vanguarda) são transmitidos em todos os três canais em operação. Não obstante, rádio e televisão podem ser considerados veículos de difusão das atividades culturais “nobres” subsidiadas pelo Estado: encenações originais das companhias estatais de teatro, concertos da Filarmônica, eventos especiais dos festivais de Salzburgo e Viena, eis alguns dos “grandes momentos” da programação austríaca na “indústria cultural”. Com exceção do canal de âmbito regional, os demais estão autorizados a veicular anúncios comerciais em certos horários, mas parcimoniosamente. A Rádio e Televisão Italiana (RAI) desfruta de um *status* legal semelhante às principais companhias de ópera e teatro declamado em funcionamento no país. Trata-se de um *ente autônomo*, quer dizer, de uma companhia estatal dirigida por gestores nomeados pela coalizão parlamentar majoritária, outros indicados pelos próprios funcionários da rede, afora alguns especialistas nas diversas áreas de produção cultural. A programação se distribui em três canais, um deles de feição marcadamente “popular”, um segundo buscando eventos “nobres” e “populares” e um terceiro fortemente orientado para a transmissão de espetáculos nos chamados gêneros

“sérios” das “artes ao vivo”. No correr dos anos 1960, os programas informativos e noticiários cobriam 25%, 13% e 14%, as transmissões especiais de ‘grandes eventos culturais’ correspondiam a 18%, 19% e 26%, nos três canais respectivamente. Os espetáculos ao vivo de música erudita (concertos e mais três óperas por semana na década de 1960) ficam a cargo das quatro orquestras sinfônicas de tempo integral, inteiramente subsidiadas pela estatal italiana da ‘indústria cultural’, sediadas, respectivamente, em Roma, Milão, Turim e Nápoles, três delas possuindo coros permanentes e corpos estáveis de cantores com direitos idênticos àqueles de que desfrutam os instrumentistas (contratados por um ano, com férias asseguradas). A televisão italiana funciona em moldes semelhantes à rádio, dispondo de dois canais, um deles caracterizadamente cultural dedicado aos gêneros nobres das “artes ao vivo” e ambos devotando uma parcela razoável da programação ao entretenimento popular. Também na Itália, os proprietários de aparelhos de rádio e televisão são obrigados a pagar taxas anuais, sendo que 3/4 dessa arrecadação são apropriados pela RAI e o restante pelo governo, estando o trabalho de arrecadação em mãos dos correios. A veiculação de comerciais também só é permitida em limitadas faixas de horário. O governo francês administra três estações de rádio e televisão, a primeira delas oferecendo “entretenimento popular”, a segunda especializada em noticiários e a terceira concentrando os programas “nobres” culturais e científicos (corais, concertos sinfônicos, óperas). Música erudita, teatro declamado e dramatizações de temas literários constituem o grosso da programação artística no canal “nobre”, sendo todas essas atividades da RTF (*Radiodiffusion Télévision Française*) completamente subsidiadas pelo Estado. O Ministério das Finanças arrecada as taxas junto aos assinantes e repassa os recursos à companhia estatal, que monopoliza as concessões no campo eletrônico da indústria cultural. A exemplo do que acontece na Itália, Suíça, Áustria e Alemanha, a RTF também opera como uma importante agência de mecenato

artístico, mantendo sob contrato anual quatro orquestras em Paris e seis nas províncias. Esses conjuntos orquestrais não apenas oferecem audições em ambos os veículos financiadores, mas também estendem suas atividades normais às salas de concertos. A RTF subsidia ainda um coro permanente de cem vozes sediado em Paris e um quarteto de cordas, fazendo encomendas regulares de novas partituras originais aos compositores franceses.

A rádio alemã também se firmou como um dos grandes mecenas das artes, sendo a música erudita a atividade e o gênero mais favorecido. Tendo consolidado uma política compensatória de programação após a derrota nazista, a rádio alemã buscou divulgar os gêneros relegados pela propaganda nazista. Numa conjuntura marcada pela virtual destruição do país pelos bombardeios, com grande parte dos teatros, salas de concerto e auditórios arrasados, a propaganda radiofônica investiu pesadamente na transmissão de adaptações do teatro clássico e de vanguarda, bem como em todos os gêneros e épocas da música erudita, inclusive música litúrgica das principais denominações. As estações de rádio de grande porte empregam suas próprias orquestras e coros, mantendo os maestros sob contrato prolongado. Diversamente do que ocorreu com o rádio e a televisão na Áustria, na França e na Itália, a reorganização das redes de rádio na Alemanha Ocidental acompanhou a subdivisão do país em quatro zonas de ocupação, por determinação da administração aliada. As redes foram montadas buscando-se agrupar regiões e cidades sem obedecer as linhas das fronteiras provinciais. Desde a década de 1960, as principais redes foram legalmente definidas como “instituições de direito público”, todas elas vinculadas a uma cooperativa e dispendo de administradores que se encontram permanentemente em circulação pelas congêneres. A renda apropriada por cada estação é proporcional à quantidade de assinantes residentes numa extensão do território. As taxas pagas pelos ouvintes constituem a principal fonte de renda das redes, sendo assegurada às estações menores uma contribuição

que lhes é repassada pelas suas concorrentes mais fortes. A televisão alemã opera em bases semelhantes, sendo que as estações também são consideradas “instituições de direito público”, com administração rotativa anual entre os membros participantes. A veiculação limitada de comerciais está condicionada à proibição de que os anunciantes possam exercer qualquer influência sobre o conteúdo dos programas.

REFERÊNCIAS

- AMERICAN ASSOCIATION OF FUND-RAISING COUNSEL. *Giving USA – 1983: annual report*. New York, 1983.
- COUNCIL FOR INTERNATIONAL URBAN LIAISON. *Public spending for the Arts*. NEA/National Endowment Grant 12-5750-003, 1981.
- DORIAN, Frederick. *Commitment to culture, art patronage in Europe and its significance for America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1964.
- FRANÇA. Ministère de la Culture et de la Communication. *Des chiffres pour la culture*. Paris: La Documentation Française, 1980.
- FRANÇA. Ministère du Plan et de l'Aménagement du Territoire. *L'impératif culturel: rapport du groupe de travail long termeculture*. Paris: La Documentation Française, 1982.
- GOURNAY, Bernard. Un Ministère pour la culture: l'expérience française. *Revue Française d'Administration Publique*, Strasbourg, n. 22, p. 51-64, abr./jun. 1982.
- HOLLEAUX, André. La politique culturelle française. *Revue Française d'Administration Publique*, Strasbourg, n. 22, p. 7-50, abr./jun. 1982.
- INTER NATIONES. *Vida cultural en la Republica Federal de Alemtia*. Bonn: Inter Naciones: 1981.
- LE FINANCEMENT de la vie culturelle. *Cultures*, v. 3, n. 3, 1980.
- NASON, John. *Trustees and the future of foundations*. New York: Council of Foundations, 1977.
- NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS. *National expenditures on the arts: ten countries and the United States*. Congressional Liaison Office, mar. 1981.

NETZER, Dick. *The subsidized muse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.

RIDLEY, Frederick. Les arts en Grande-Bretagne: un financement sans mainmise l'État. *Revue Française d'Administration Publique*, Strasbourg, n. 22, p. 71-98, abr./jun. 1982.

THE WALTERS ART GALLERY AND THE JOHN HOPKINS UNIVERSITY CENTER FOR METROPOLITAN PLANNING AND RESEARCH. Research in the arts. In: CONFERENCE ON POLICY RELATED STUDIES OF THE NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS, 1977, Baltimore. *Proceedings* [...]. Baltimore: The Walters Art Gallery; John Hopkins University Center, 1977