

TODAS AS ARTES

.....
REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA
ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 7, N. 3, Set.-Dez. 2024
ISSN 2184-38052

APOIOS PÚBLICOS NA CULTURA

PUBLIC SUPPORT FOR CULTURE

SOUTIEN PUBLIC À LA CULTURE

APOYO PÚBLICO A LA CULTURA

Helena Maria Vasques de Carvalho

Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança, Lisboa, Portugal

RESUMO: Recentemente, dezoito associações culturais e outros agrupamentos sem fins lucrativos avançaram com uma ação em tribunal contra o Ministério da Cultura, por se sentirem lesados nos seus direitos de acesso a financiamento público. A ação deu entrada em Março de 2023, acompanhada de uma providência cautelar, sendo que as “Estruturas lesadas pelo Ministério da Cultura”, como se autodenominam, esperam reverter o resultado final do concurso de apoios sustentados de 2022. Mas qual a importância dos apoios, e porquê o extremar de posições entre o que deveriam ser parceiros numa mesma arena cultural? Com base num trabalho de campo que acompanhou desde o início o desenrolar dos acontecimentos, depoimentos e discussões do grupo; apoiado ainda na investigação académica, este artigo irá analisar, sob o ponto de vista da sustentabilidade das artes, a dependência de fontes de financiamento público, que afetam o seu percurso desde a sua génese.

Palavras-chave: indústrias criativas, artes do espetáculo, apoios públicos às artes.

ABSTRACT: Recently, eighteen cultural associations and other non-profit groups took legal action against the Ministry of Culture because they felt their rights to access public funding had been violated. The action was filed in March 2023, accompanied by a precautionary measure, and those now called “Structures harmed by the MC” hope to reverse the final result of the 2022 sustained support competition. But how important is public support in the creative production? and why the extreme positions between those who should be partners in the same cultural arena? Based on fieldwork that followed closely the development of the group's events, statements and discussions, combined with the analysis of creative paths; supported by academic research, this article will analyse, from the point of view of the sustainability of the arts, the dependence on public funding, which affects its trajectory from the beginning of the creative process.

Keywords: creative industries, performing arts, public support to the arts.

RÉSUMÉ: Dix-huit associations culturelles et autres organisations à but non lucratif ont récemment intenté une action en justice contre le ministère de la culture, estimant que leurs droits d'accès aux financements publics ont été violés. La plainte a été déposée en mars 2023, accompagnée d'une mesure conservatoire, et les «Structures lésées par le Ministère de la Culture», comme elles se nomment elles-mêmes, espèrent inverser le résultat final du concours de soutien durable de 2022. Mais quelle est l'importance du soutien, et pourquoi les positions sont-elles si extrêmes entre ce qui devrait être des partenaires dans la même arène culturelle ? Basé sur un travail de terrain qui a suivi les événements, les témoignages et les discussions du groupe depuis le début, et soutenu par une recherche académique, cet article analysera, du point de vue de la durabilité des arts, la dépendance aux sources de financement public qui a affecté leur parcours depuis leur création.

Mots-clés: industries créatives, arts du spectacle, soutien public aux arts.

RESUMEN: Dieciocho asociaciones culturales y otras organizaciones sin ánimo de lucro han presentado recientemente una demanda contra el Ministerio de Cultura porque consideran que se han vulnerado sus derechos a acceder a financiación pública. La demanda fue presentada en marzo de 2023, acompañada de una medida cautelar, y las «Estructuras perjudicadas por el Ministerio de Cultura», como se autodenominan, esperan revertir el resultado final del concurso de apoyo sostenido de 2022. Pero ¿cuál es la importancia del apoyo y por qué se extreman tanto las posturas entre lo que deberían ser socios en un mismo ámbito cultural? Basándose en un trabajo de campo que ha seguido el desarrollo de los acontecimientos, en testimonios y debates del grupo desde el principio, y apoyándose en investigaciones académicas, este artículo analizará, desde el punto de vista de la sostenibilidad de las artes, la dependencia de las fuentes de financiación pública, que han afectado a su trayectoria desde su génesis.

Palabras clave: industrias creativas, artes del espectáculo, apoyo público a las artes.

1. Introdução

O mundo cultural está no séc. XXI tipificado como produção de bens e serviços nas indústrias criativas, dentro da dinâmica da economia criativa, que é periodicamente referenciada nos relatórios de agências internacionais como exemplo de crescimento económico, desenvolvimento, inovação e emprego. O comércio de bens e serviços culturais atingiu valores superiores a 1.1 triliões de USD em 2019, e gerou globalmente nesse ano mais de 50 milhões de empregos (UNCTAD, 2022). O sector cultural representa neste momento 3,1% do PIB global, empregando mais gente jovem que qualquer outro sector (UNESCO, 2022). A digitalização da cultura tem também subido em termos de receitas, por exemplo na indústria da edição de música (*recorded music industry*) o mercado global de *streaming* representa mais de 60% do total, tendo em 2023 atingido números perto dos 20 biliões de USD, num total de 32,1 biliões de USD em todo o mundo (Götting, 2023). Estes números são atualmente demasiado significativos para permanecerem anónimos, e por isso a agenda internacional inclui o fenómeno da cultura como parte integrante das suas decisões, como por exemplo, quando a considera como o quarto pilar da Agenda 2030 para o desenvolvimento sustentável.

As indústrias criativas aglomeram uma série de profissões e atividades relacionadas com cultura, ou com conteúdos criativos: cinema, televisão, edição, música (*music recording*), novos média, jogos de computador e vídeo, publicidade, artes visuais, arquitetura e design, artes de *performance* e ainda bibliotecas e museus (Pratt, 2007). A lista varia segundo a fonte e abordagem para efeitos estatísticos, o 2009 UNESCO *Framework for Cultural Statistics* (FCS) inclui além destas, fotografia, exposições, monumentos históricos e sítios arqueológicos, património intangível e natural, turismo e desporto, enquanto o LEG-Culture

e depois ESSnet-Culture, diferencia entre domínios e funções relacionadas, numa abordagem que se estabelece posteriormente na EU e se reflete nas Contas Satélites da Cultura, neste momento aplicadas por alguns países europeus (Portugal, Espanha, Estónia, Rep. Checa, Finlândia, Polónia). A reflexão sobre profissões ou atividades a incluir continua em desenvolvimento e atualização (EUIPO, 2019). As diferentes abordagens conceituais sobre as indústrias criativas, seja sob a perspetiva económica, seja sob a perspetiva de *copyrights*, ou outro tipo de análise, levou à construção de diferentes modelos de produção cultural que dão um peso relativamente diferente a distintos sectores, o que por sua vez origina diferentes estimativas de crescimento e consolidação (Throsby, 2007). Embora o conceito de cultura seja relativamente universal, cada país inclui dados de áreas que considera mais pertinentes, que podem variar desde ourivesaria, desenvolvimento de *software*, venda de brinquedos, produção de roupa ou mesmo a indústria do desporto, originando diferenças significativas no resultado de dados económicos.

Throsby estabeleceu a certa altura, baseado em investigação preliminar de outros autores, o modelo de círculos concêntricos das indústrias criativas: uma relação hierárquica entre atividades culturais consoante o seu *input* de conteúdo criativo nos bens e serviços produzidos. Colocou no centro as artes clássicas da performance, literatura e artes visuais como o núcleo da criatividade artística (Throsby, 2008), o que nos interessa nesta apresentação pois as artes do espetáculo fazem agora parte de um todo na economia criativa. Depois de quase um século de oposição entre artes eruditas e cultura de massas, entre o enfoque de Adorno (2001) ou Bourdieu (2016) de oposição entre “arte pela arte” ou cultura de entretenimento, uma união lógica do campo cultural e artístico impunha-se. Throsby ignorou a dinâmica filosófica por detrás dos antagonismos, e analisou o assunto sob o estrito ponto de vista da produção cultural, com maior ou menor incidência em conteúdos e processos criativos. Deixou de lado também a questão da legitimação da arte, pertencente à análise crítica de Bourdieu e que influenciou grandemente a investigação nos anos subsequentes. A análise de Throsby teve como motor uma reorganização do campo de modo a este ser mais perceptível para políticas culturais (*cultural policies*). Nesse sentido, algo da importância das artes mais eruditas, ou clássicas, era reposta no que poderia tornar-se numa total inviabilização da tradição cultural europeia, e anglo-saxónica, em análises meramente económicas. Ia também ao encontro da UNESCO, que define bens e serviços culturais como portadores de valor económico e simbólico (UNESCO, 2005).

Se bem que a análise de Throsby (2010) tenha surgido na consequência do olhar económico sobre a cultura, pela sua clareza influenciou a organização do campo cultural para entidades e agências internacionais como a UNESCO, IFACCA ou IFCDC que imediatamente se apropriaram da classificação adaptando-a segundo as suas diferentes sensibilidades. Assim embora o mapeamento das atividades culturais difira sensivelmente de entidade para entidade, o núcleo das artes eruditas permanece na sua importância como ponto fulcral e criativo de outras artes e atividades acessórias, retomando o seu papel de protegido nas políticas culturais, e passível de apoios públicos.

De lado ficou também o enfoque nas artes como produto do individualismo romântico, agora que se percebe a arte e cultura como manifestação de um processo de colaboração entre diferentes agentes e níveis de atuação, segundo o axioma que ação social é ação coletiva (Becker, 1982). Independentemente de cada atividade se desenvolver internamente como um processo colaborativo, muitas estão interligadas por feixes de cooperação no sentido empírico, pois são pessoas que colaboram entre várias facções e não permanecem estanques no seu próprio domínio (Bennett, 2017): o design e marketing de

uma produção musical, de uma peça de teatro, a moda (*fashion*) que se socorre da música e da fotografia, a escrita criativa que se interliga com o cinema, que por sua vez usa moda, música e artes gráficas, e ainda a programação, gestão, etc. Uma constatação empírica deste facto é a multiplicidade de meios em que agentes criativos trabalham, e a diversidade de tarefas que assumem, o que de alguma forma afeta a classificação das próprias profissões culturais já que tendencialmente os dados estatísticos registam uma só profissão (Hennekam & Bennett, 2017).

Constatamos que as indústrias criativas são, no séc. XXI, uma parte de um ciclo de forças com, por um lado, os agentes que trabalham numa dinâmica de projeto dentro do espírito de formas liberalizadas de produção, tendo sido a cultura um terreno fértil para a ideologia de trabalho independente e criativo proliferar (Boltanski, 2005) com o reverso da medalha de insegurança, precariedade e fragmentação do tecido produtivo (Hesmondhalgh, 2008; Bennett, 2017). Onde precariedade significa a prevalência de flexibilidade nas relações laborais, incluindo subcontratação, *freelancing*, trabalho temporário, e mesmo ilegal no sentido de total ausência de contratos (Pratt, 2007). A par de insegurança laboral e baixa remuneração, existem artistas que recebem *cachets* muito acima da média, algo que também é típico destas profissões onde o portfólio individual, ou a referência de excelente *performance* faz subir a remuneração em espiral. A concentração de remuneração nalgumas unidades, ou indivíduos, significa também a diminuição para todos os outros, num fenómeno referido na investigação como *the winners takes it all* (Menger, 2015).

Nas indústrias criativas há atividades intrinsecamente deficitárias a nível económico, com unidades de produção micro ou unipessoais, e nesse sentido é difícil classificá-las como indústria (Hesmondhalgh, 2018). Baumol referiu o fenómeno de *cost disease* nas artes, especificando que uma obra de música clássica, por exemplo, necessita do mesmo tempo e esforço de preparação que quando foi composto, mas os custos de produção – de salários, materiais, marketing – aumentaram, entretanto, substancialmente e por isso o processo torna-se inviável (Baumol e Bowen, 1966). O trabalho cultural é, na investigação internacional, transversalmente equacionado como precário, instável e mal remunerado (Bennett, 2017). Por outro lado, a concentração de capital em mega multinacionais tem vindo a aumentar, maioritariamente nas plataformas digitais, mas também por corporações empresariais potentes:

A maior parte das indústrias culturais é dominada por um reduzido número de grandes empresas internacionais e, por baixo delas, há muitos milhares de empresas - que são muito pequenas, na verdade microempresas, constituídas por trabalhadores independentes e duas a três pessoas que trabalham em empresas (Pratt, 2004: 9).

A expansão polarizada de mercado tem sido alvo de tentativas de regulação pelo esforço conjunto de governos, pressão de grupos de interesses e representativos como o WIPO, FIA e FIM ou o IFACCA, e apoiados por grupos de milhares de organizações, *networks*, indivíduos. As orientações e restrições são discutidas na arena global, negociadas e pressionadas em vários sentidos, quer em relação a direitos de distribuição, de acordos bilaterais e multilaterais culturais, ou que incluem bens e serviços culturais, num jogo de perdas e ganhos por ambos os lados que se arrasta por largos períodos de tempo. Recentemente tem estado em debate a regulação de conteúdos nas plataformas digitais (WIPO), inteligência artificial, a sustentabilidade da cultura e mercados de trabalho (Mondiacult – UNESCO, 2022), Estatuto do Artista (UNESCO 1980, EU 2023) *Cultural Deal for Europe* (2020), entre outros. As agências internacionais e governos incluem ciclicamente a

cultura e indústrias criativas, ou a economia criativa, em agendas de desenvolvimento, planos de ação que forçosamente orientam políticas culturais locais e transversais, e que são alvo de discussões alargadas em encontros supranacionais. Desde 1991 que a cultura tem sido integrada num sem fim de programas e iniciativas europeias (Martins, 2016) que lhe são periféricas.

Esta dinâmica é seguida de perto pela investigação, com produção científica ancorada em vários tipos de pensamento sob a perspetiva da economia, e poderemos falar de uma abordagem australiana (David Throsby, Dawn Bennett, Terry Flew), anglo-saxónica (Andy Pratt, David Hesmondhalgh, Ruth Towse), europeia (Pierre Menger, Helmut Anheier, Raj Isar, Bruno Frey) só para nomear alguns autores, em que a análise que fazem tem também a ver com precedentes socioculturais, atualidade, diretivas e outros.

Estamos, pois, perante um jogo de forças global em que por um lado se situam os artistas, criadores e trabalhadores da cultura, por outro as plataformas digitais e conglomerados supranacionais (Google, Apple, Facebook, Amazon, Microsoft, Disney, Netflix, Spotify) que absorvem grande parte do rendimento do mercado da cultura, e num ponto de tentativa de regulação da economia, os governos, as organizações representativas e sindicais, e as agências internacionais.

O contexto nacional das artes e cultura tem de ser dimensionado face ao panorama global, pois em termos gerais a tendência de organização de políticas culturais é internacional (Garcia *et al.*, 2018), algumas diretivas de políticas culturais são europeias, os debates decorrem internacionalmente, a pressão para o reequilíbrio económico vem ainda de sectores associativos alargados, e a análise é também elaborada no sector intelectual da investigação internacional, e nacional.

2. Artes do espetáculo

Como já referimos anteriormente, Baumol e Bowen (1966) apontaram a particularidade de insustentabilidade económica das artes do espetáculo, pelo constante aumento de custos de produção aliada a uma produtividade invariável. No teatro e dança o cenário é agravado por se tratar de trupes inteiras, com todo o pessoal e serviços acessórios (cenários, som, guarda-roupa, gestão, etc.). Esta definição tem sido debatida, e há outros fenómenos atuais como os Festivais de música, clássica ou pop, que têm estado em crescimento desde o final do séc. XX invertendo a realidade deficitária, pois têm uma grande vertente de entretenimento aliada ao crescente turismo, contornam restrições laborais locais e mobilizam muito público (Frey, 1996).

Os artistas criam e vendem espetáculos, uma realidade analisada também por Baumol em relação a uma época conturbada em que Beethoven viveu e em que perdeu os seus principais patronos, ou financiadores (Baumol & Baumol, 2002). Podem criar o espetáculo de raiz, ou colocar em cena (música, teatro ou dança) algo já criado; pode ser uma criação a solo ou integrado numa equipe; o espetáculo pode ser à partida uma encomenda de uma instituição cultural, ou pensado de forma a, depois de montado, suprir a demanda de casas de espetáculo, autarquias, pubs e bares, festivais, etc. Estende-se a todo o tipo de atuação ao vivo, e o mesmo acontece nas artes plásticas e na literatura.

Existe, pois, um mercado ativo subjacente às artes, que é intermediado ou de venda direta, sujeito a uma série de variáveis simbólicas (Bourdieu, 1992), mercado esse que vai influenciar diretamente a organização interna do trabalho artístico. Assim, os profissionais das artes que se dedicam a criar e colocar no palco espetáculos trabalham numa tipificação de projetos, que requerem bastante tempo de criação, de aprendizagem (por exemplo de repertório novo), de trabalho colaborativo (ensaios), até conseguirem um produto pronto a ser apresentado a um determinado público; o trabalho é financiado numa fase anterior no caso de financiamento por concurso ou por encomenda, ou é-o depois de apresentado, quer seja um concerto, peça de teatro, espetáculo de dança. A maioria das vezes os profissionais integram produções organizados por algum promotor ou entidade, e nestes casos podem ter contratos de curta duração, ou nem ter contrato. O valor final de compra, e o pagamento individual, tem de ser suficientemente apelativo para aquele profissional ou grupo de agentes se dedicar a dar o seu melhor. A preparação do espetáculo engloba muito trabalho que irá só ser remunerado mais tarde, depois da apresentação, por vezes meses depois, e essa disfunção entre trabalho e período de remuneração gera instabilidade e precariedade. Por exemplo uma entidade artística que paga, em média aos colaboradores pontuais dois anos depois da prestação de serviço. Mesmo em projetos financiados, os valores são atribuídos aos agentes individuais só depois do espetáculo, e acresce a isto a forma não equitativa de distribuição de rendimentos, na maioria dos casos. Temos também conhecimento de pelo menos uma entidade subsidiada que retinha os pagamentos indefinidamente, para desespero dos colaboradores.

A variável de trabalho não remunerado que aparece nas estatísticas (CSC, 2021) terá a ver com esse tempo de preparação que pode ser longo, cansativo, extenuante (Hesmondhalgh, 2008). Num inquérito levado a cabo por Hennekam & Bennett (2017), na Holanda, concluiu-se que uma percentagem de 30% a 40% do tempo de trabalho nas artes, dedicado a ensaios, escrita de propostas ou gestão de entidades e redes, era trabalho não pago; o que se pode por outro lado entender por um tipo de voluntariado necessário à atividade, principalmente em entidades sem fins lucrativos (Anheier, 2005) onde há subjacente um sentido comum de desenvolvimento, com algum sentido de missão e voluntariado.

Em Portugal, a importância relativa do emprego não remunerado, foi superior nas artes do espetáculo em 45,1% em relação a outras atividades culturais (CSC, 2021).

O trabalho por projeto cultural gera uma movimentação entre agentes, uma dinâmica de grupo em que eles se vão integrando em projetos variados, numa conjuntura social onde tem aumentado de forma quase constante o número de artistas (Menger, 2010). Para contrabalançar o que poderá ser uma falta de projetos a integrar, e porque a dinâmica do sector é de preferência por indivíduos que têm projeção, carisma e *expertise* (*the winners takes it all*), e até porque o nível de *expertise* é cada vez mais alto, existe toda uma estratificação de rendimentos associada a este tipo de trabalho: os melhores mantêm-se no ativo de forma permanente e a acumulação de projetos gera a acumulação de rendimentos; os não tão requisitados têm de se socorrer de mais atividades, algumas delas de tipologia mais estável, como é o caso do ensino, ou orquestras, e aí entram também no mercado de trabalho regulado; ou não o conseguindo engrossam a perspectiva de precariedade no sentido de baixos rendimentos, e enveredam ainda por profissões anexas fazendo pontualmente algum trabalho artístico. Da nossa investigação, referimos aqui um ator que integrava muito pontualmente algumas produções de teatro e audiovisual o que não lhe dava rendimento suficiente; entretanto finalizou o mestrado em direito, dedicando-se agora à advocacia a tempo inteiro, sendo especialista em direitos de artistas, embora continue

ocasionalmente no teatro. No entanto, temos vários exemplos de atores e atrizes que têm conseguido fortalecer a sua carreira no teatro e audiovisual com agendas sobrecarregadas. Nomeadamente de um ator que também é músico e tem sempre a agenda cheia de futuros contratos até extensão de dois anos; e ainda uma atriz que depois de um período de falta de trabalho requisitou um agente e tem crescentemente contratos sucessivos. Referimos ainda vários músicos, um dos quais desistiu da atividade docente por completo por ter um excesso de convites para tocar; um outro que está a ponto de desistir de dar aulas pela mesma razão, e ainda um terceiro que desistiu do trabalho sindical pelo excesso de propostas que tem em mãos, etc. Em geral acumulam o máximo de produções, e são excelentes na sua prestação. Em linguagem corrente digamos que dominam o mercado, um mercado que vive da excelência individual; como um produtor uma vez me disse “eu compro palmas”, no sentido de que só agendava grupos ou indivíduos que atraíssem público e êxito. Nesse sentido, a maioria cai fora desta dinâmica.

Os dados oficiais mostram que a remuneração média nas atividades da cultura é superior à remuneração média do conjunto da economia, 1,8% superior em 2018, com alguma dispersão entre atividades com o audiovisual e multimédia a registar a remuneração per capita mais elevada (+35,0% que a média nacional); esta é uma área que emprega agentes das artes de performance, nomeadamente de teatro. As artes de *performance* tiveram uma remuneração acima da média nacional de +11% (CSC, 2018). Temos aqui que apontar que, de qualquer forma, a média estatística não espelha a disparidade existente.

Outra forma de financiamento do trabalho artístico são as bolsas, prémios, e os *copyrights*. As bolsas e prémios premeiam percursos individuais através de fundos públicos ou privados, vindo reforçar a prática da excelência, sendo que os prémios são mais usuais no mundo da literatura; já os *copyrights* premeiam o impacto do trabalho individual no mercado (Towse, 2006). Em Portugal os *copyrights*, e *performers rights*, organizados e disponibilizados pelas cooperativas de direitos de autores GDA e SPA sobre vendas de obras e direitos de transmissão, são uma parte importante do rendimento de artistas – autores, atores, músico e bailarinos – mas os dados de montantes dessa rentabilidade não são públicos.

Os subsídios ou subvenções aos artistas são uma das formas de estimular a criatividade que têm sido propostas como alternativa ao direito de autor. Ambos são vistos como uma forma de ultrapassar as falhas do mercado na produção cultural (Towse, 2006).

3. Apoios públicos nas artes do espetáculo

Este trabalho teve como metodologia o acompanhamento de 17 associações que instruíram um processo contra a DGArtes, com observação participante - presença nas reuniões online, conhecimento da comunicação interna - acompanhado de investigação bibliográfica, prática artística profissional e conversas informais. Em Portugal apesar da remuneração média na cultura ser ligeiramente superior à média nacional, o VAB nas artes do espetáculo foi, em 2018, inferior em -39,2% comparativamente à média nacional, pelo que a diferença é também suportada por investimento público. Os subsídios nas artes do espetáculo foram superiores a todas as outras áreas (Gráfico 1):

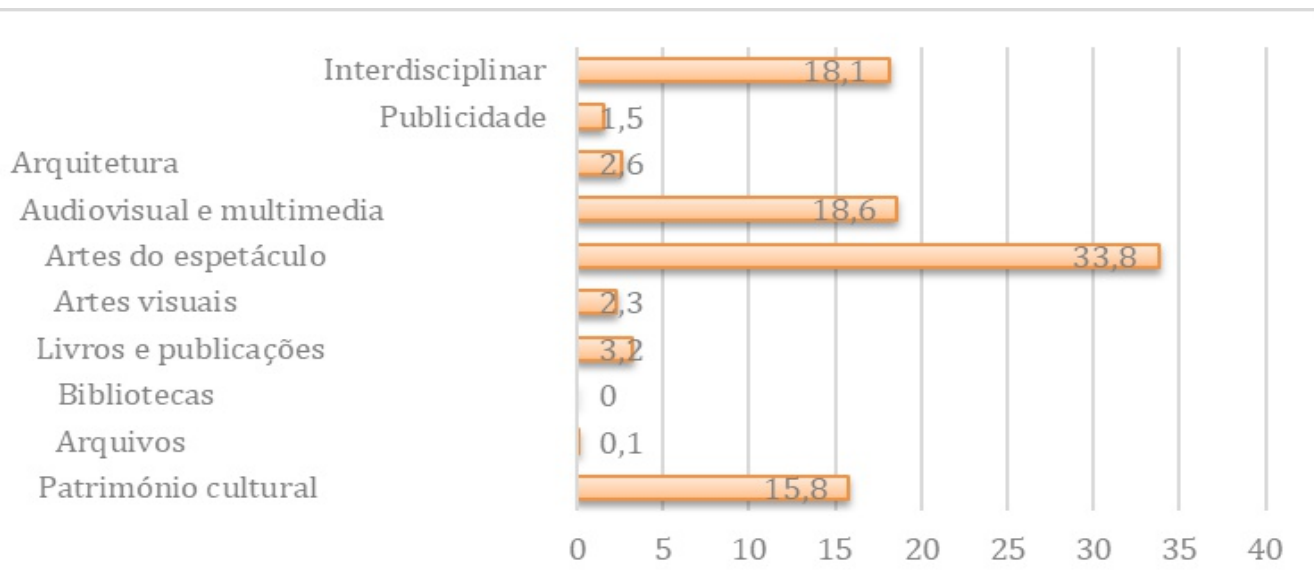


Gráfico 1: Subsídios na Cultura, por domínio. Unidade: milhões de €

Fonte: Conta Satélite da Cultura 2018-20.

O VAB inferior à média nacional configura o que é *market failure* nas artes. O apoio público assegura a sustentabilidade de áreas que não têm saída no mercado, nomeadamente com o suporte à criação contemporânea. Zimmer (1999) descreve como o apoio público às artes na Europa desde a década de 1970 foi instituído como forma de manter o património cultural, apoiar a criação e a desenvolver a democratização de acesso de públicos. Preferencialmente os países europeus alocam fundos do orçamento à manutenção administrativa e cultural de instituições públicas, deixando para último a doação a entidades privadas ou indivíduos sob a forma de bolsas e subsídios (Towse, 2006).

Até 1998 o apoio às artes, em Portugal, aplicava-se por subvenção com o Estado, sem concurso público. A partir desse ano foi estudado um modelo de apoios e respetivo enquadramento legal, os concursos foram implementados algum tempo depois e sofreram sucessivos reajustes ao longo dos anos para uma maior operacionalização e transparência. Neves *et al.*, 2017. Não obstante a importância da discussão da agenda criativa, nacional e internacionalmente, com a reconsideração sobre apoios públicos versus o desenvolvimento de empreendedorismo nas artes e subsequente apoio privado (Quintela, 2018), os apoios públicos estão instituídos e irão perdurar. Portugal foi em 2019 um dos países da Europa que menos gastou com a cultura, 0,6% do orçamento de Estado (Eurostat, 2021); no mesmo ano este sector absorveu 5,0% do orçamento dos municípios, dos quais 4,95% foram alocados a atividades culturais e recreativas.

Em 2018-20, o domínio mais representativo em termos de unidades culturais foi o das artes do espetáculo e serviços associados, 31,1%, do total, com 25 076 unidades de atividade económica (Gráfico 2), e uma realidade poderá estar relacionada com a outra, a representatividade dos subsídios com o número de unidades.

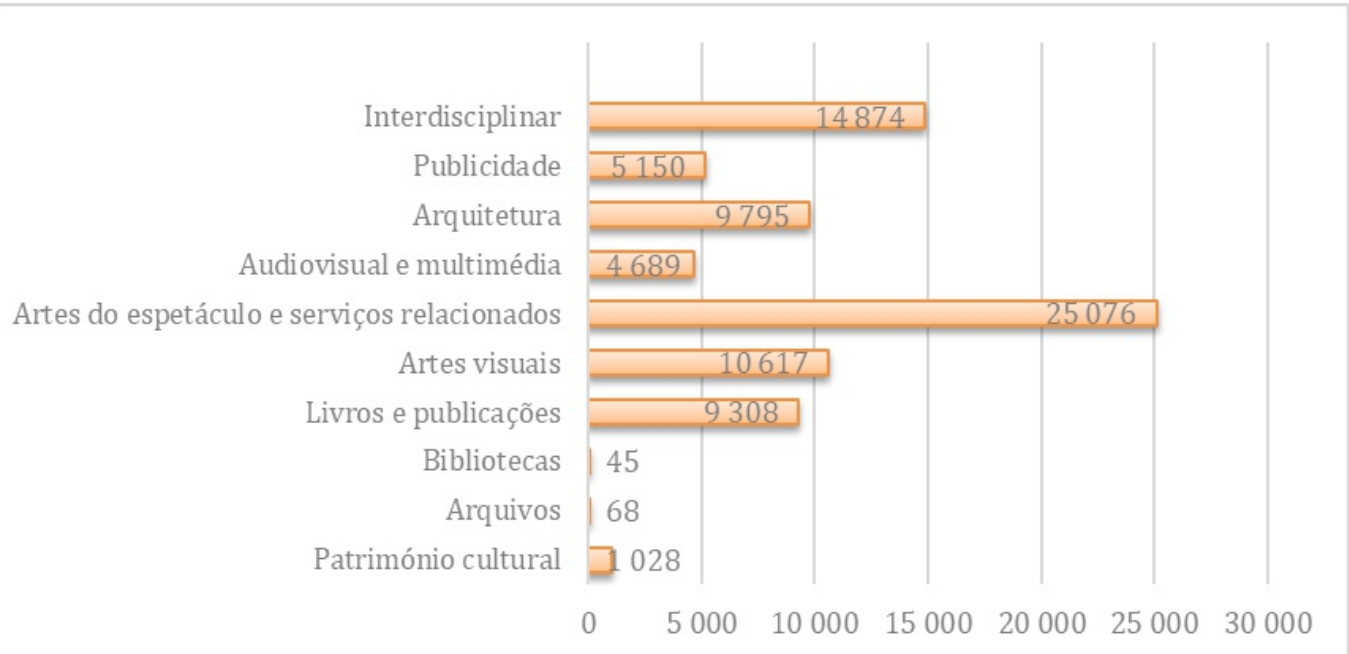


Gráfico 2: Unidades de atividade económica (UAE). Unidade: n.º anual

Fonte: Conta Satélite da Cultura 2018-20.

No universo das artes do espetáculo, 99,8% das UAE são microempresas, com uma média de 1,08 empregados em cada unidade. É o universo na dança, teatro e música, constituído de muito pequenas associações e outras entidades sem fins lucrativos, unipessoais ou com um núcleo reduzido, (Tabela 1), em que a principal atividade económica é a prestação de serviços.

Total pessoal ao serviço	Empresas	Pessoal ao serviço	Gastos com pessoal (m€)	Total negócios (m€)	Vendas (m€)	Prestação serviços (m€)
Total	16 482	17 937	40 517	196 637	5 021	191 616
Menos de 10 (micro)	16 457	17 314	28 838	164 509	4 441	160 068
10 a 49 (pequenas)	24	-	-	-	-	-
50 a 249 (médias)	1	-	-	-	-	-
250 ou mais	0	0	0	0	0	0

Tabela 1: CAE 9001, Atividades das Artes do Espetáculo. Unidade: nº, anual

Fonte: Estatísticas da Cultura 2021.

Em relação à prestação de serviços, no gráfico 3 verifica-se que a produção de serviços culturais, nos quais se inserem as artes do espetáculo, ultrapassa em 420,6 milhões de euros o consumo e exportações. Este valor indica como a cultura não é absorvida pelo público consumidor, embora os dados não estejam discriminados por domínio. Este é um dado interessante para a análise de apoios públicos, que rotativamente apoia uma parte da cultura cada vez mais ligada à criação que não tem saída para as salas de espetáculo, que não se torna pública.

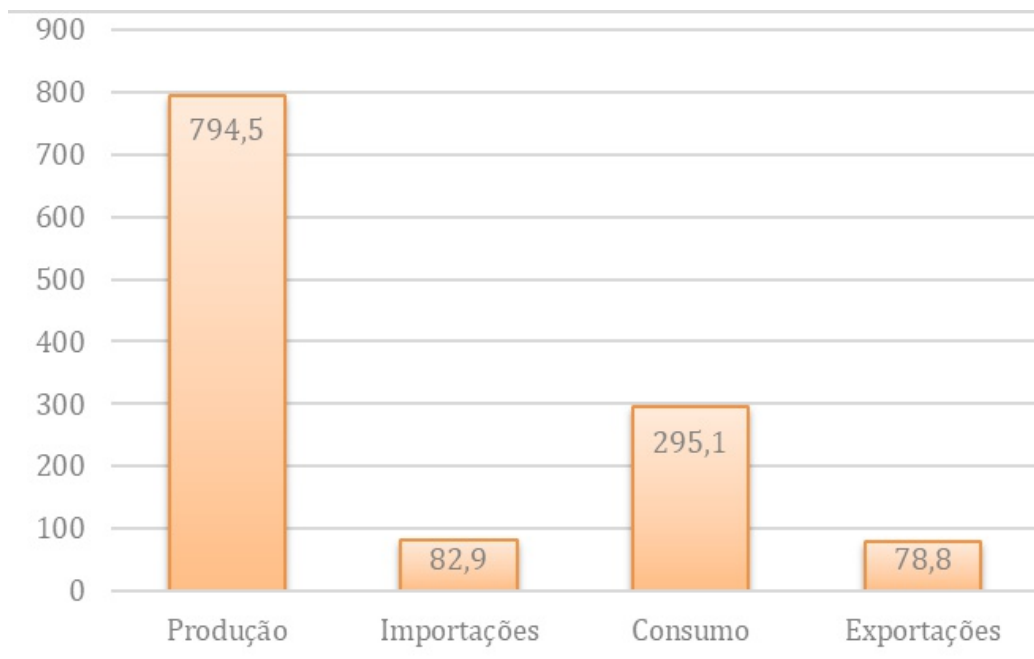


Gráfico 3: Valores de serviços artísticos, criativos e do espetáculo

Fonte: Conta satélite da cultura, 2018-20 / unidade 1.000.000€.

Os apoios sustentados são, em Portugal, uma forma de assegurar a sustentabilidade de produção de entidades sem fins lucrativos, que assim durante dois ou quatro anos conseguem consolidar o seu trabalho, gerir uma agenda estável, organizar contratos com todos os agentes envolvidos e implementar projetos no terreno numa lógica de continuidade; são assegurados pela DGARTES (Direcção-Geral das Artes), organismo responsável pela coordenação e execução das políticas de apoio às artes. O âmbito de apoios vai para além das artes do espetáculo, inclui artes visuais: arquitetura, artes plásticas, design, fotografia e novos média; nas artes performativas inclui o circo, a dança, a música, a ópera e o teatro; e ainda artes de rua e cruzamento disciplinar.

As candidaturas são complexas a nível de organização, pois têm de respeitar inúmeras premissas, considerações transversais, e organização interna otimizada. É aqui que entra uma agenda política de delineação do produto cultural final, incisiva e diretiva, que de uma forma muito empírica constatamos não existir noutros países, nomeadamente em Espanha, Bélgica, Reino Unido, onde as indicações para aceder a concursos públicos são simples, regionais, e requerem só alguma implementação no terreno de projetos viáveis nas áreas escolhidas. No entanto um estudo comparativo situa-se fora do âmbito desta apresentação. O modelo usado em Portugal está mais próximo dos modelos de candidatura de apoios europeus, como o de Europa Criativa.

Podemos ler que “no artigo 3.º do Decreto-Lei n.º 103/2017, de 24 de agosto, na sua redação atual, constituem objetivos específicos de interesse público cultural: a) Contribuir para a diversidade e para a qualidade da oferta artística no território nacional; b) Promover a participação e qualificação das comunidades e dos públicos na cultura em diversos domínios da atividade artística; c) Dinamizar a internacionalização das artes e da cultura portuguesa, através da cooperação com outros países e do fomento da presença de projetos internacionais no território nacional; d) Valorizar a dimensão educativa e de sensibilização para a cultura através de boas práticas de mediação de públicos; e) Incentivar projetos

emergentes e dinamizadores do setor; f) Fomentar a coesão territorial e corrigir assimetrias de acesso à criação e fruição culturais; g) Valorizar a missão das entidades profissionais com atividade continuada; h) Promover a partilha de responsabilidades do Estado, nas dimensões central, regional e local, com os agentes culturais e outras entidades, públicas ou privadas, para incentivar boas práticas de empregabilidade e sustentabilidade, combatendo a precariedade no setor cultural; i) Fomentar a sustentabilidade ambiental e a implementação de boas práticas ecológicas nos domínios artísticos; j) Estimular a transição digital nos domínios artísticos; k) Valorizar a pesquisa e experimentação artísticas como práticas inovadoras de desenvolvimento e de conhecimento; l) Articular as artes com outras áreas setoriais; m) Promover a diversidade e qualificação dos profissionais das artes; n) Promover a diversidade étnica e cultural, a inclusão social, a igualdade de género, a cidadania e a qualidade de vida das populações; o) Promover a acessibilidade física, social e intelectual de todos os profissionais envolvidos nos projetos artísticos e dos respetivos públicos.” (Decreto-lei N.º 134 13 de julho de 2021, DR).

O decreto-lei N.º 134 13 de julho de 2021, determina que o projeto terá de observar “Objetivos artísticos: são objetivos específicos para cada área artística fomentar, valorizar e promover as respetivas culturas nas suas diversas manifestações, as suas interseções e diálogos transversais com outras disciplinas artísticas e áreas do conhecimento e a inclusão de linguagens de interação, mediação e comunicação através do recurso a meios digitais e eletrónicos” (Decreto-lei N.º 134 13 de julho de 2021, DR).

Os domínios, que podem ser de “Criação: i) conceção, execução e apresentação pública de obras; ii) Residências artísticas; iii) Interpretação, nomeadamente na área da música; ou Programação: i) Acolhimento e coproduções; ii) Residências artísticas. Devem incluir circulação nacional, e possivelmente internacionalização, com “i) Desenvolvimento e circulação internacional de obras e projetos; ii) Ações de intercâmbio e acolhimento de promotores em contexto específico; iii) Fomento da integração em redes internacionais; iv) Tradução e edição de obras nacionais para línguas estrangeiras;” (Decreto-lei N.º 134 13 de julho de 2021, DR). E integrar,

Ações estratégicas de mediação, entendendo -se como tal a sensibilização, a captação, a qualificação e o envolvimento de públicos diversificados, que pode integrar: i) Ações em articulação com o ensino formal; ii) Ações de educação não formal; iii) Ações de promoção, proximidade e acessibilidade; iv) Ações que fomentem o diálogo intercultural;

g) Investigação, entendendo -se como tal o processo de construção do conhecimento humano capaz de gerar novas propostas no campo das diversas disciplinas artísticas, nomeadamente o conjunto de atividades desenvolvidas com esse fim; h) Formação, entendendo -se como tal as ações de valorização e qualificação dos profissionais das artes, no território nacional ou internacional.” (Decreto-lei N.º 134 13 de julho de 2021, DR).

Na candidatura

É exigida uma descrição do projeto artístico para o período de financiamento de dois ou quatro anos que evidencie e justifique o apoio a uma atividade continuada e plurianual. O programa de apoio pode contemplar despesas de funcionamento necessárias à prossecução do plano de atividades apresentado, como a qualificação e a contratação de recursos humanos especializados e a afetação de serviços e meios materiais em permanência, até ao limite de 60% do apoio solicitado, sem prejuízo de ser fixado outro limite em aviso de abertura (Decreto-lei N.º 134/13 de julho de 2021, DR).

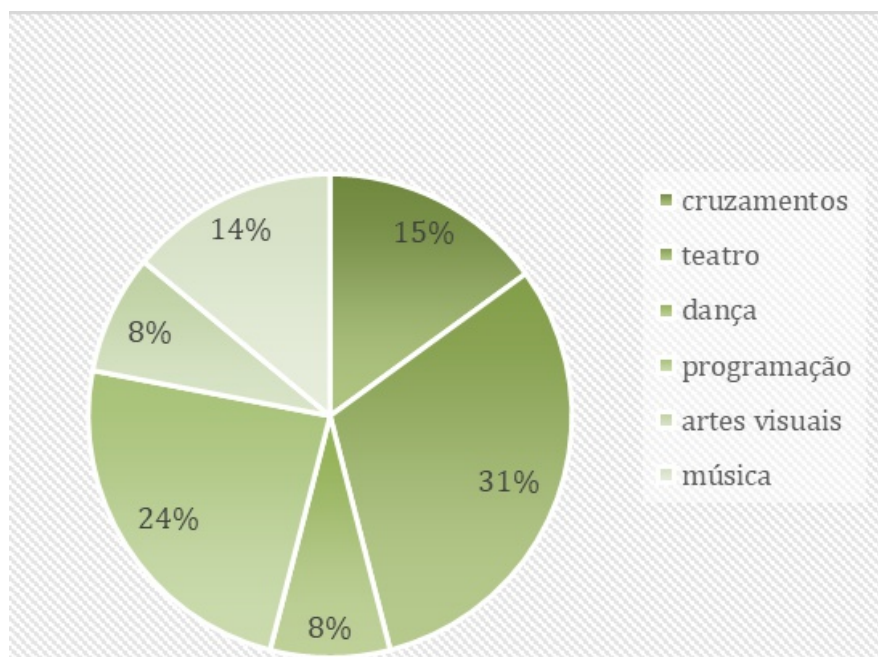


Gráfico 4: Relação de apoios bienais em 2023-24.

Fonte: DGARTES.

Os apoios quadrienais obrigam ainda à detenção de um espaço de apresentações públicas e um apoio bienal prévio. Nos apoios bienais em 2023 foram alocados 20 milhões de euros para dois anos; nos quadrienais 127 milhões de euros para quatro anos numa relação entre as artes que se pode verificar nos gráficos 4 e 5. Das reuniões com as estruturas percebemos que devotam muito tempo a estabelecer parcerias com autarquias, outras entidades, formular o projeto adequado a todas as alíneas, etc., tendo equipas a trabalhar a tempo inteiro na formulação total e preenchimento de candidatura, quando não a entregam a uma agência para a organizar, tendo de fazer o pagamento desse trabalho antes de saber se são apoiados. Resumidamente, as 18 estruturas, das quais quatro de Teatro, sete de Programação (várias áreas), duas de Artes Visuais, três de Ópera e Música, uma de Dança e uma de Cruzamento Disciplinar, concorreram a apoios bienais em 2022, para serem apoiadas em projetos a decorrer em 2023-24. Entre todas, oito eram da AML (área metropolitana de Lisboa), duas do Norte, quatro do Centro e três do Alentejo

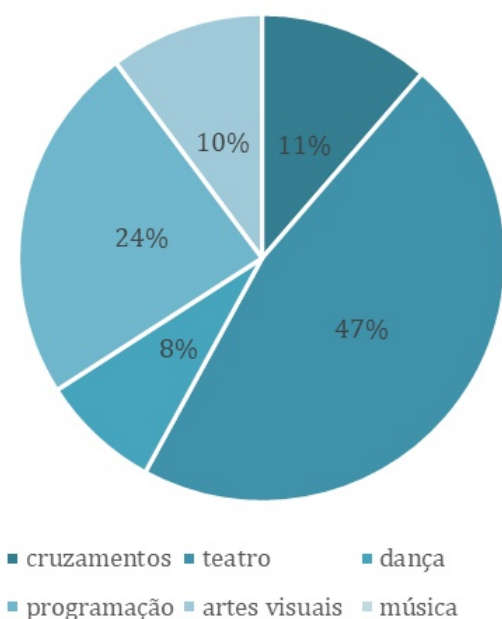


Gráfico 5: Relação de apoios quadrienais para 2023-27.

Fonte: DGARTES.

Os resultados saíram em dezembro de 2022, as suas candidaturas foram aceites, mas não obtiveram financiamento por falta de dotação orçamental final. A meio do processo de avaliação de candidaturas, nos meses de Verão de 2022, tinha havido um reforço financeiro para os apoios quadrienais, mas não para os bienais: esta ação foi considerada ilegal pelo coletivo, e lesiva do funcionamento das estruturas, pois viam goradas as expectativas de ter uma atividade contínua durante dois anos com contratos de trabalho para a equipe, em vez de tentarem obter financiamentos de projeto em projeto, o que lhes configura uma realidade mais frágil e precária.

Apresentaram através de um escritório de advogados, uma ação judicial no Tribunal Administrativo de Lisboa contra o Ministério da Cultura, a 7 de março de 2023, argumentando a violação dos princípios da proporcionalidade e da imparcialidade na distribuição dos apoios. A ação incluiu as 18 estruturas, a par de uma providência cautelar que incluiu só 13 das referidas estruturas. Apesar de tentativas de diálogo com o Ministério da Cultura, os comunicados na imprensa foram-se sucedendo com um reiterar de posições de parte a parte. A providência cautelar foi considerada improcedente pelo Tribunal Administrativo, em setembro de 2023, para desânimo do grupo. Ainda se aguarda o resultado da ação conjunta.

4. Conclusão

Este estudo de caso mereceria mais desenvolvimento, nomeadamente um estudo comparativo de apoios com outros países europeus; real impacto nas estruturas de terem ou não apoio a nível de trabalho e perspetivas; impacto dos apoios no volume de público dos projetos apoiados; dimensão, em cada estrutura, da produção não orientada para o público, etc. No entanto não podemos deixar de apontar aqui a fragilidade de atuação destas estruturas artísticas que de forma a serem contempladas nos apoios públicos

desenham projetos complexos construindo para isso uma teia de ligações autárquicas, institucionais, entre entidades, contactos internacionais, com unidades de investigação e pessoas de reconhecido mérito; com construção de orçamentos, agendamentos possíveis, etc.; para depois todo esse esforço ficar gorado quando não são apoiadas, pois só aproveitam parcialmente a candidatura em futuros projetos; e perdem a possibilidade real de sustentabilidade económica. Esta realidade demonstra uma dependência demasiada do Ministério da Cultura, que impõe um modelo que não tem saída no mercado, por não se reger por princípios de venda e atração de público; e que não sustém as entidades no seu esforço criativo ao longo do tempo enquanto cria ilusões de um apoio que depois não se concretiza. A (des)ilusão criada por um organismo público detentor de financiamento que obriga a um determinismo específico na construção de projetos criativos, e depois falha; que é o único recurso para contratos e trabalho estável; quando o financiamento não é aprovado gera revolta e angústia nas estruturas não apoiadas. Entretanto as 18 entidades têm estado a trabalhar noutras criações, pelo que lutam pela sua sobrevivência e de todos os seus colaboradores artísticos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abbing, H. (2008). *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*. Amsterdam University Press.
- Adorno, T. W. (2001). *The culture industry: Selected essays on mass culture*. Psychology Press.
- Anheier, H (2005) *Nonprofit organizations: theory, management, policy*. SAGE.
- Baumol, H., & Baumol, W. (2002). Maledizione! or the perilous prospects of Beethoven's patrons. *Journal of Cultural Economics*, 26(3), 167-184.
- Baumol, W. J., & Bowen, W. G. (1965). On the performing arts: The anatomy of their economic problems. *The American economic review*, 55(1/2), 495-502.
- Bourdieu, P. (2006). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Média Diffusion.
- Brosio, G. (1994). *Cultural economics and cultural policies*. A. T. Peacock, & I. Rizzo (Eds.). Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Chiapello, E., & Boltanski, L. (2005). *The new spirit of capitalism* (No. hal-00678024).
- Decreto-lei N.º 134 13 de julho de 2021, DR
- DiMaggio, P. (2006). Nonprofit organizations and the intersectoral division of labor in the arts. *The nonprofit sector: A research handbook*, 2, 432-461.
- Fitzgerald, S. W. (2011). *Corporations and Cultural Industries: Time Warner, Bertelsmann, and News Corporation*. Lexington Books.
- Frey, B. S. (1996). Has Baumol's Cost Disease disappeared in the performing arts? *Ricerche Economiche*, 50(2), 173-182.

- Garcia, J. L., Lopes, J. T., Martinho, T. D., Neves, J. S., Gomes, R. T., & Borges, V. (2018). Mapping cultural policy in Portugal: From incentives to crisis. *International Journal of Cultural Policy*, 24(5), 577-593.
- Gill, R., & Pratt, A. (2008). In the social factory? Immaterial labour, precariousness and cultural work. *Theory, culture & society*, 25(7-8), 1-30.
- Götting, C. (2023) *Global revenue of the recorded music industry 1999-2022*, Statista, disponível em <https://www.statista.com/statistics/272305/global-revenue-of-the-music-industry/>
- Hennekam, S., & Bennett, D. (2017). Creative industries work across multiple contexts: common themes and challenges. *Personnel Review*, 46(1), 68-85.
- Hesmondhalgh, D., & Baker, S. (2008). Creative work and emotional labour in the television industry. *Theory, culture & society*, 25(7-8), 97-118.
- Martins, R. N., & Nunes, F. (2016). A sustentabilidade cultural no âmbito das políticas de desenvolvimento... The Overarching Issues of the European Space: Rethinking Socioeconomic and Environmental Problems...Porto: FLUP, pp. 252-263
- Menger, P. M. (2010). Les artistes en quantités. Ce que sociologues et économistes s' apprennent sur le travail et les professions artistiques. *Revue d'économie politique*, 120(1), 205-236.
- Menger, P. M. (2015). The market for creative labour. In *The Oxford handbook of creative industries* (p. 148). Oxford University Press.
- Moghadam, V. M., & Elveren, D. (2008). The making of an international Convention: culture and free trade in a global era. *Review of International Studies*, 34(4), 735-753.
- McGuire, C. (2022). IFLA ResiliArt x Mondiacult 2022: Report on Outcomes and Recommendations.
- Mulcahy, K. V. (1998). Cultural patronage in comparative perspective: Public support for the arts in France, Germany, Norway, and Canada. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 27(4), 247-263.
- Neves, J. S., Azevedo, J., Gomes, R. T., & Lima, M. J. (2017). *Estudo posicionamentos das entidades artísticas no âmbito da revisão do modelo de apoio às artes*. Ed ISCTE.
- Ottone, E. (2021). La cultura como bien común de acceso universal. *Pensamiento iberoamericano*, (11), 146-153.
- Pratt, Andrew (2007). *An economic geography of the cultural industries* [online]. LSE Research Online.
- Pratt, Andrew (2009). *The challenge of governance in the creative and cultural industries*. Lange, B., A. Kalandides, B. Stöber, 271-288.

- Quintela, P., & Ferreira, C. (2018). Indústrias culturais e criativas em Portugal: um balanço crítico de uma nova 'agenda' para as políticas públicas no início deste milénio. *Todas as Artes*, 1(1), 89-111.
- Throsby, D. (2003). Determining the value of cultural goods: How much (or how little) does contingent valuation tell us? *Journal of cultural economics*, 27, 275-285.
- Throsby, D. (2008). The concentric circles model of the cultural industries. *Cultural trends*, 17(3), 147-164.
- Throsby, D. (2010). *Do you really expect to get paid? an economic study of professional artists in Australia*. Australia Council for the Arts.
- Throsby, D., & Zednik, A. (2007). Modelling the cultural industries. *International Journal of Cultural policy*, 14(3), 217-232.
- Towse, R. (2006). Copyright and artists: a view from cultural economics. *Journal of Economic Surveys*, 20(4), 567-585.
- Towse, R. (2020). Dealing with digital: the economic organisation of streamed music. *Media, Culture & Society*, 42(7-8), 1461-1478.

Siglas

EUIPO - European Union Intellectual Property Office

FIA – Fédération Internationale des Acteurs

FIM – Fédération Internationale des Musiciens

IFACCA – International Federation of Arts Councils and Culture Agencies

IFCDC – International Federation of Cultural Diversity Coalitions

UNCTAD – United Nations Conference on Trade and Development

WIPO – World Intellectual Property Organization

WTO - World Trade Organization

Agradecimentos

Gostaria de agradecer à equipe organizadora do Congresso Todas as Artes 2023 pelo convite para participar, nomeadamente à Professora Paula Guerra; uma palavra de agradecimento também à Universidade Nova de Lisboa que proporciona um ambiente estimulante, e onde me é possível lecionar uma unidade (seminário) de doutoramento, “Indústrias criativas no séc. XXI”; e ainda à Comissão da UNESCO por me convidar como observadora para reuniões internacionais.

Helena Maria Vasques de Carvalho.

É professora de música no ensino superior desde 1998, tendo sido professora auxiliar na Universidade de Évora, diretora do Departamento de Música do ISEIT - Instituto PIAGET em Almada, Lisboa, e professora adjunta no Instituto Politécnico da Guarda. É doutorada em Sociologia da Arte pelo Iscte - Instituto Universitário de Lisboa, Portugal. A sua investigação centra-se em questões relacionadas com as artes do espetáculo e os artistas, tais como as condições de trabalho, os direitos de autor ou o desenvolvimento da carreira dos artistas. Email: hvcarvalho@fcsh.unl.pt. ORCID: 0000-0002-6511-7897.

Receção: 04-03-2024

Aprovação: 10-09-2024

Citação:

Vasques de Carvalho, H. (2024). Apoios públicos na cultura. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(3), pp. 64-80. ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n3a4>





TODAS AS ARTES

.....
REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA
ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 7, N. 3, Set.-Dez. 2024
ISSN 2184-38052