

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
ESCOLA DE ADMINISTRAÇÃO E NEGÓCIOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ADMINISTRAÇÃO
CURSO DE MESTRADO**

ADRIANO PEREIRA DE CASTRO PACHECO

**A ECONOMIA CRIATIVA E OS PONTOS DE CULTURA: UMA AGENDA DE
COOPERAÇÃO PARA O DESENVOLVIMENTO LOCAL**

**CAMPO GRANDE/MS
MAIO/2016**

ADRIANO PEREIRA DE CASTRO PACHECO

**A ECONOMIA CRIATIVA E OS PONTOS DE CULTURA: UMA AGENDA DE
COOPERAÇÃO PARA O DESENVOLVIMENTO LOCAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação *stricto sensu* em Administração, curso de Mestrado, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Administração.

Orientador: Dr. Elcio Gustavo Benini

**CAMPO GRANDE/MS
MAIO/2016**

MAIO/2016
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA E CATALOGAÇÃO

PACHECO, Adriano Pereira de Castro. **A ECONOMIA CRIATIVA E OS PONTOS DE CULTURA: UMA AGENDA DE COOPERAÇÃO PARA O DESENVOLVIMENTO LOCAL**. Campo Grande: Escola de Administração e Negócios, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2016, Dissertação de Mestrado.

É concedida a Universidade Federal de Mato Grosso do Sul permissão para reproduzir cópias desta dissertação de mestrado e para emprestar ou vender tais cópias somente para propósitos acadêmicos e científicos. O autor reserva-se a outros direitos de publicação e nenhuma parte desta dissertação de mestrado pode ser reproduzida sem a autorização por escrito do autor.

ADRIANO PEREIRA DE CASTRO PACHECO

**A ECONOMIA CRIATIVA E OS PONTOS DE CULTURA: UMA AGENDA DE
COOPERAÇÃO PARA O DESENVOLVIMENTO LOCAL**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Administração, da
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como requisito parcial à obtenção do
título de Mestre.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof.º Dr. Elcio Gustavo Benini – membro interno
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Prof. Dr. Milton Augusto Mariani – membro interno
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Profa. Dra. Claudia Sousa Leitão – membro externo
Universidade Estadual do Ceará

Prof. Dr. Leandro Sauer - suplente
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Campo Grande, 25 de maio de 2016

Dedico este trabalho a quem se relevou
precioso nos momentos mais oportunos
dessa trajetória. Sua amizade
é um amor que nunca morre: virou poesia.
Lucio Henrique Ferreira Orsi
(in memoriam)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família que direta ou indiretamente contribuiu em minha caminhada acadêmica.

Em especial, agradeço à incansável e constrangedora generosidade do meu orientador, Elcio Benini, que por vezes me concedeu a liberdade de criar e (re)criar.

Agradeço à contribuição especial dos professores Milton Augusto Mariani e Leandro Sauer.

À professora Claudia Leitão, por ter encarado o desafio de liderar uma agenda precursora de pactuação da Economia Criativa brasileira e, sobretudo, pela contribuição particular neste trabalho.

À amiga e superintendente de Economia Criativa da SECTEI, Claudia Medeiros, por compartilhar sonhos e desafios.

Aos Pontos de Cultura Sapicuí Pantaneiro e Moinho Cultural Sul-Americano.

Às colaboradoras deste trabalho: Mônica Macedo e Lídia Leite.

Aos amigos de sempre: Thiago Flores, João Weiss, Wenner Franco, Mariana Cafuri, Jhonatan Muller, Mara, Rafa, Breno Arruda, Jordão Freitas, Omar Freitas, Yury Thales, Andrea Freire, Tanilma Martins e Priscila Menezes.

À Deus, por tudo.

“Devemos, portanto, começar a indagar as relações que existem entre a cultura como sistema de valores e o processo de desenvolvimento das forças produtivas, entre a lógica dos fins, que rege a cultura, e a dos meios, razão instrumental inerente à acumulação” (FURTADO, 1984. p. 31).

RESUMO

O presente trabalho, elaborado no âmbito do Programa de Mestrado em Administração, apresenta a Economia Criativa (EC) – conceito ajustado ao delicado equilíbrio entre imperativos econômicos e o patrimônio de uma nação – em uma perspectiva estratégica para o desenvolvimento local. Em que pese o caráter transdisciplinar da EC, este trabalho lança-se de modo a integrar o espaço teórico-institucional, ainda em debate, que transita entre a adequada formulação e implementação de instrumentos que possam estimulá-la, como políticas públicas de Estado; e, também ao reconhecimento de tendências e características que conformam a EC brasileira, a partir de experiências de base comunitária. Fato é que diante das possibilidades apresentadas pela nova economia, a Criativa, torna-se fundamental o entendimento do processo de transição pelo qual passa a economia mundial, a partir da observação dos fundamentos teóricos e dos motivadores globais que compõem sua estrutura, à exemplo das Indústrias Criativas e sua trajetória. Na tentativa de se identificar em qual medida a EC pode contribuir para o desenvolvimento local inclusivo e equânime nas dimensões social, cultural e econômica, este trabalho lançou mão dos métodos de análise de discurso e de conteúdo, tendo como principal objeto de análise os Pontos de Cultura, especificamente, o Sapicuí Pantaneiro e o Moinho Cultural Sul-Americano, presentes na mesorregião Pantanais-sul-matogrossenses. Os resultados mostram que os Pontos de Cultura podem figurar potenciais polos produtivos da EC - e que, observadas algumas variáveis de interação com o sistema produtivo tradicional -, podem integrar novos circuitos econômicos baseados em produtos e serviços que têm na dimensão simbólica seu determinante de valor.

Palavras-chaves: Economia Criativa, Indústria Criativa, Pontos de Cultura, Desenvolvimento Local.

ABSTRACT

This study, prepared under the Administration Master's Program, presents the Creative Economy (CE) - concept adjusted to the delicate balance between economic imperatives and the heritage of a nation - in a strategic perspective to local development. Despite the transdisciplinary nature of the CE, this study intends to integrate the theoretical and institutional space that still is under discussion, which moves between the proper formulation and implementation of tools that can stimulate it as public policies and the recognition of tendencies and characteristics that shape the Brazilian CE, from community-based experiences. The fact is that with the possibilities presented by the new economy, the Creative one, it is essential to the understanding of the transition process experienced by the world economy, from the observation of the theoretical foundations and global motivators that compose its structure, having as example the Creative industry and its trajectory. In an attempt to identify to what extent the CE can contribute to inclusive and equitable local development in the social, cultural and economic dimensions, this study made use of discourse and content analysis methods, having as the main object of analysis the Culture points, specifically the Sapicuíá Pantaneiro and Moinho Cultural Sul - Americano, present in Mato Grosso do Sul's Pantanal mesoregion. The results show that the Culture Points may include potential production centers of the CE and subjected to some interaction variables with the traditional production system can integrate new economic circuits based on products and services that have the symbolic dimension as its value determinant.

Keywords: Creative Economy, Creative Industries, Culture Points, Local Development.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Conceitos similares	38
Quadro 2	Definições de Indústria Criativas	40

LISTA DE FIGURA

Figura 1	Modelo dos cinco Cs	25
Figura 2	A Economia Criativa e a dinâmica de funcionamento de seus elos	74
Figura 3	Mandala IHP	129

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Estrutura de domínios de estatísticas culturais da Unesco	63
Tabela 2	Escopo dos setores criativos – Ministério da Cultura 2011	75

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AD – Análise do Discurso

DCMC – Departamento de Cultura, Mídia e Esporte.

EC – Economia Criativa.

ES – Economia Solidária.

IHP – Instituto Homem Pantaneiro.

MINC – Ministério da Cultura

MOINHO – Projeto Moinho Cultural Sul-Americano.

OCDE – Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico.

OMPI – Organização mundial da Propriedade Intelectual de direitos autorais.

ONU – Organizações das Nações Unidas

PNUD – Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento

SAPICUÁ – Projeto Sapicuá Pantaneiro.

SEC – Secretaria da Economia Criativa.

TIC – Tecnologia da Informação e Comunicação.

UNCTAD – Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento.

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. A ECONOMIA CRIATIVA – Notas preliminares	17
2. DA INDÚSTRIA CULTURAL À ECONOMIA CRIATIVA	20
2.1 O Frenesi da Criatividade	21
2.2 A Indústria Cultural e a Economia da Cultura	27
2.3 A Indústria Criativa e Economia Criativa.....	34
2.4 A Cooperação entre Economia Criativa, Inovação, Sustentabilidade e Diversidade Cultural.....	46
3. POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A ECONOMIA CRIATIVA – DISCURSOS DA UNCTAD, UNESCO E MINC	54
3.1 O poder do discurso e seus efeitos de sentido na formulação de Políticas Públicas para a Economia Criativa mundial	55
3.2 O constructo metodológico da Análise do Discurso	60
3.3 O Discurso da UNESCO – Um framework para estatísticas culturais	63
3.4 O Discurso da Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento – Unctad.....	67
3.5 O Discurso do Ministério da Cultura: O Plano da Secretaria de Economia Criativa – agenda para um Brasil Criativo.....	71
3.6 Notas sobre os discursos das políticas em EC: desafios, contradições e perspectivas	77
4. O CULTURA VIVA, O PONTO DE CULTURA E A ECONOMIA SOLIDÁRIA	82
4.1 A Política Nacional de Cultura Viva	82
4.2 O Ponto de Cultura	87
4.2.1 Panorama do Programa Cultura Viva em Mato Grosso do Sul: breve contextualização da Rede MS Ponto-a-Ponto	90
4.3 A Economia Solidária: sinergias e contradições no âmbito do Cultura Viva	93
5. A CONTRIBUIÇÃO DE CELSO FURTADO – O PRENÚNCIO DE UM “NOVO DESENVOLVIMENTO”	99
6. POR UMA ECONOMIA CRIATIVA DE BASE COMUNITÁRIA	111
6.1 O Projeto Sapicuá Pantaneiro: identidade e simbologia no Pantanal.....	112
6.1.1 O Ponto de Cultura Sapicuá Pantaneiro	121
6.2 Ponto de Cultura Moinho Cultural: desenvolvimento sociocultural e econômico na fronteira Brasil-Bolívia.....	128
6.2.1 A Cooperativa Vila Moinho	132
6.2.2 O Instituto Moinho Cultural Sul-Americano	136
6.2.3 Ponto de Cultura Moinho Cultural	137
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	150
ANEXOS	164

INTRODUÇÃO

A criatividade humana, hoje orientada de forma obsessiva para a inovação técnica a serviços da acumulação econômica e do poder militar, seria reorientada para a busca do bem-estar coletivo, concebido este como a realização das potencialidades dos indivíduos e das comunidades vivendo solidariamente.
O Capitalismo Global. Celso Furtado

Por todo o mundo, a Economia Criativa (EC) vem promovendo intenso debate teórico-conceitual em uma complexa plataforma de discursos e políticas, aparentemente convergentes, sobre sua compreensão e estabelecimento como estratégia de desenvolvimento econômico.

Para a ciência da administração o interesse intrínseco do objeto transcende questões relacionadas à homegeinização das formas culturais, antes, amplia-o para a possibilidade de geração de novos *insights* que compreendem: a capilarização das indústrias criativas em pequenas e médias empresas; a criação de estruturas e processos organizacionais facilitadores da atividade criativa; a formação de novos arranjos organizacionais produtivos; as ambivalências criativas e simbólicas; e o apoio na (re)qualificação do papel estatal no desenvolvimento da EC (BENDASOLLI *et al.*, 2009).

Em caráter introdutório, o termo Economia Criativa compreende setores cuja origem da geração de valor econômico está na criatividade, no conhecimento e no talento individual e coletivo que possuem potencial para criação de riqueza e empregos através da geração e exploração de ativos criativos, à exemplo da propriedade intelectual e direitos autorais (HOWKINS, 2013; REIS, 2008; CAVES, 2000; HARTLEY, 2005; UNCTAD, 2010).

No contexto Brasil, o conceito de EC teve seu estabelecimento como objeto de estudo intensificado a partir dos anos 2000 e tem sido compreendida como conjunto de atividades econômicas que dependem do conteúdo simbólico – nele incluído a criatividade como fator mais expressivo para a produção de bens e serviços, guardando estreita relação com aspectos econômicos, culturais e sociais que interagem com a tecnologia e propriedade intelectual (OLIVEIRA *et al.*, 2013).

Todavia, as possibilidades de avanço na construção de um conceito que melhor represente a realidade do país, acompanhado de medidas de incentivo e de fortalecimento de iniciativas presentes na EC brasileira, por vezes, esbarram no processo de reconhecimento efetivo de suas potencialidades e desdobramentos, bem como na ausência de estudos e informações que a consolidem como aquela capaz de promover desenvolvimento econômico, social e cultural equitativo, inclusivo e sustentável.

No Brasil, essa possibilidade de avanço teve seu reconhecimento vislumbrado a partir da implementação do Plano da Secretaria de Economia Criativa¹, do Ministério da Cultura, que por meio da conjugação de ações e diretrizes estratégicas, buscou fomentar políticas de desenvolvimento para o setor, apoiadas em vetores micro e macroeconômicos, dentre eles: Territórios Criativos, Marcos Legais, Fomento à Empreendimentos Criativos, Fomento à criação de Redes e Coletivos com competências no campo da Economia Criativa entre outros.

Inobstante as diferentes justificativas levadas à efeito por todos aqueles que se lançam ao entendimento da EC, alguns motivadores globais acabaram por ganhar destaque, à despeito do intenso processo catalisador da globalização e respectiva acentuação de desigualdades sociais (SANTOS, 2000; SANTOS, 2006); as remanescências da Terceira Revolução Industrial (BOURDIEU, 1989); do capitalismo pós-industrial (FURTADO, 1998; MIGUEZ, 2009); o advento de novas mídias e tecnologias (REIS, 2008; CASTELLS, 1999), dentro outros.

A gênese desse novo processo, direcionador fundamental deste trabalho, incita-nos a compreender as tendências e contornos de uma EC representativa para o Brasil e que promova efetivamente mecanismos de desenvolvimento local, não apenas econômico, mas cultural e social; a partir do elemento nuclear da EC: o ativo criativo em sua dimensão simbólica.

Assim, cidades criativas, classe criativa, economia criativa e indústrias criativas refletem esse momento em que há a difusão da crença na importância da inovação como motor essencial do desenvolvimento social e econômico, diretamente relacionada com a satisfação das sociedades, grupos e indivíduos nessa emergente economia global baseada no conhecimento (BOTELHO, 2011, p. 87).

De modo a conferir materialidade às pressuposições aqui lançadas, este trabalho traz, então, uma breve introdução que reúne algumas das principais

¹ Disponível em: http://culturadigital.br/brasilcriativo/files/2014/06/livro_web2edicao.pdf. Importa, contudo, adiantar que o Plano supramencionado receberá especial atenção nos próximos capítulos.

informações lançadas em diferentes espaços teórico-institucionais, de modo que possa servir como ponto de partida para a totalidade das discussões realizadas ao longo do texto. Adicionalmente, ao assumi-las como notas introdutórias da EC, compete, ainda, ao trabalho apresentar eventuais disparidades e contradições que, eventualmente, estejam engendradas no universo discursivo da EC.

No segundo capítulo, é traçada uma discussão teórico-conceitual da trajetória percorrida desde a Indústria Cultural, cunhada pela Escola de *Frankfurt*, cujo conceito foi posteriormente ampliado para o de Indústria Criativa, até o estabelecimento do que hoje se denomina conceituar EC. Detalhadamente, traz um arcabouço teórico que compreende a dimensão complexa da criatividade (MORIN, 2011) e seu reconhecimento enquanto fenômeno gerador de valor econômico; e, ainda, as interações entre a EC e os pilares estratégicos da Inovação, Sustentabilidade e Diversidade Cultural.

O capítulo terceiro, trata de responder a questão do papel do Estado no esforço de desenvolvimento da EC, em diferentes espaços institucionais. Para esse objetivo específico, lançou-se mão do dispositivo teórico-analítico da escola francesa, a Análise do Discurso (AD), de modo a compreender os diferentes efeitos de sentido que os discursos produzidos nos relatórios da Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento - UNCTAD, Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - UNESCO e Secretaria da Economia Criativa produzem enquanto instrumentos para formulação de políticas públicas em EC.

Sob o prisma da estrutura funcional do Programa Cultura Viva, do Ministério da Cultura, revelada na atuação do seu eixo estruturante: os Pontos de Cultura, estabelece-se o quarto capítulo. Em especial, identificou-se a necessidade de, anterior à apresentação detalhada do objeto pesquisado, discutir alguns pressupostos da política cultural que o originou. Especificamente, identificar em quais aspectos tratou de incentivar um cenário favorável ao desenvolvimento da EC, considerando impulsionar ações de base comunitária. Cumpri informar ainda, que o objetivo principal da pesquisa revela-se, também, no constructo aqui apresentado de modo a identificar a existência dos possíveis relacionamentos de cooperação entre EC e a Economia Solidária, na promoção do desenvolvimento local.

De forma complementar, o capítulo quinto traz a ilustre contribuição do economista Celso Furtado no esforço de apresentação de um modelo de

desenvolvimento econômico que se relacione com a cultura e com as forças criativas. A teoria furtadiana colocou em marcha características importantes para o desenvolvimento de uma EC que seja, efetivamente, representativa da realidade brasileira, com olhar equânime para as bases, para as comunidades.

Por sua vez, o sexto capítulo descreve, em teor contributivo, os resultados preliminares da pesquisa, realizada no Ponto de Cultura Sapicuá Pantaneiro e Moinho Cultural Sul-Americano, utilizando-se da análise de conteúdo (BARDIN, 2011). A rigor, buscou-se caracterizar na totalidade das ações desenvolvidas pelos Pontos de Cultura eventuais tendências que conformam o modelo de EC desenvolvido nessas comunidades e, ainda, a existência de características simbióticas com a região do Pantanal – manancial da dimensão simbólica.

Enfim, as considerações finais tratou de lançar algumas notas de caráter conclusivo no tocante aos objetivos supramencionados. Especificamente, tratou de relacionar os setores criativos fomentados no interior das atividades dos Pontos de Cultura; a organização do processo de trabalho; os mecanismos de gestão das organizações pesquisadas e os pontos de convergência e de contradição que envolvem a complexa relação da EC com as demais economias de transição - como a solidária e colaborativa – e demais ativos do circuito econômico tradicional.

1. A ECONOMIA CRIATIVA – Notas preliminares

A Economia Criativa (EC) desponta no cenário das conhecidas economias de transição por ser intensiva em um recurso intangível e abundante: a criatividade (BENDASSOLI *et. al.*, 2000). Entender, assim, o desenvolvimento desta economia a partir das indústrias e setores que a compõe tornou-se uma agenda global inevitável, sobretudo na última década. Esse esforço de compreensão tem sido compartilhado, em especial, no interior dos cinco organismos do sistema da Organização das Nações Unidas (ONU): o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI) e Organização Internacional do Trabalho (OIT), além de UNESCO e UNCTAD –, que orbitam conjuntamente no arcabouço teórico transdisciplinar para implementação de políticas em EC, cujos relatórios também são postos em discussão no presente trabalho.

No ano de 2010, por exemplo, a UNCTAD lançou juntamente com a Unidade Especial para Cooperação Sul do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) o segundo relatório sobre EC, em um esforço de cooperação mútua para a compreensão e organização sistêmica do panorama dos países desenvolvidos e suas categorizações para o desenvolvimento da Indústria e EC.

As designações propaladas no interior do relatório da UNCTAD, embora pautadas em dados agregados, impressionam pela estrutura e riqueza de contribuições que apontam direcionamentos visando o entendimento de uma economia estratégica intensiva e abundante em criatividade, capaz de deslocar a relação binomial demanda-oferta, bem como a lógica de consumo dada tão-somente pela utilidade - características de uma economia intensiva em capital -, para uma dinâmica de consumo cujo valor é gerado a partir de um ativo criativo.

Paralelamente, a UNESCO indexou ao entendimento da Indústria e EC um conteúdo rico em elementos mais voltados à simbologia, diversidade cultural e desenvolvimento social – enquanto que o da UNCTAD propunha forte dependência da propriedade intelectual e direitos autorais.

Toda essa movimentação internacional, por sua vez, provocou os demais países que mantém relações com o sistema ONU, como o Brasil, à iniciar um processo de discussão acerca do desenvolvimento econômico a ser vislumbrado a partir do estabelecimento de mecanismos de apoio à EC. E, na confluência das contribuições supra introduzidas, o Brasil funda em 2011 a primeira tentativa de pactuação da EC: o Plano da Secretaria da Economia Criativa (SEC).

Vale dizer, ainda, que outros esforços de institucionalização da EC também foram realizados no contexto Brasil – à exemplo do Termo de Referência de atuação do Sistema Sebrae na EC e também o Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil, do sistema da Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (FIRJAN²).

Estima-se que a Economia Criativa formal, em dados agregados, represente algo em torno de 2.84% (FIRJAN,2014) do Produto Interno Bruto (PIB) brasileiro, correspondente a R\$ 104,37 bilhões segundo dados do IBGE (2013), e aproximadamente 2% da mão de obra e 2,5% da massa salarial formal (OLIVEIRA *et al*, 2013). Comparativamente, os setores com atuação em Economia Criativa têm

² Disponível em: < <http://publicacoes.firjan.org.br/economiacriativa/mapeamento2014/>>

demonstrado grande dinamismo econômico cuja participação no PIB supera alguns subsetores tradicionais de atividade econômica como a indústria extrativa (R\$78,77 bilhões) e a produção e distribuição de eletricidade, gás, água, esgoto e limpeza urbana (R\$ 103,24 bilhões), ainda segundo o sistema FIRJAN (2014).

O sistema FIRJAN reposiciona o Brasil a frente de países como a Itália, Espanha, Holanda, Noruega e Dinamarca, a partir de dados agregados da Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento - UNCTAD (2010), em razão do PIB gerado por empresas do núcleo criativo brasileiro, conferindo-lhe posição de destaque no cenário mundial da Economia Criativa. Além disso, os trabalhadores em Economia Criativa tendem a ganhar mais e possuem nível de formação escolar acima da média (FLORIDA, 2011). Ademais, os produtos e serviços que decorrem das Indústrias Criativas possuem elasticidade-renda elevada (UNCTAD, 2010), ou seja, tendem a sofrer impacto menor quando comparado as demais indústrias, frente à crises internacionais

A EC promove a diversificação econômica, de receitas, de comércio e inovação, e pode se relacionar, de forma simbiótica, com as novas tecnologias: notadamente as tecnologias de informação e comunicação. Dessa forma, iniciativas baseadas na abordagem de EC podem promover a revitalização de áreas urbanas degradadas, ou mesmo o desenvolvimento de áreas rurais com herança de patrimônio cultural. (OLIVEIRA *et al*, 2013).

Em relação ao mercado de trabalho e seus aspectos sociais e econômicos, tem sido documentado na literatura que as ocupações criativas tendem a pagar melhores salários e têm sido associadas a empregos de melhor qualidade, com níveis de satisfação acima das ocupações de rotina, por conta do compromisso e senso de envolvimento cultural e criativo. Além disso, sabe-se que iniciativas culturais de base que promovem a inclusão social podem ser potencializadas a partir da abordagem da EC e que o desenvolvimento de certas Indústrias Criativas pode reduzir disparidades de gênero, uma vez que muitas mulheres trabalham na produção de artesanato, moda e áreas afins (OLIVEIRA *et al*, 2013).

O cenário estrutural sob o qual a EC desponta é composto por uma diversidade de setores de alto valor simbólico e econômico, quais sejam: Patrimônio Cultural e Natural, Museu, Artesanato, Culturas Populares, Culturas Indígenas, Culturas Afro-brasileiras, Artes Visuais, Arte Digital, Dança, Música, Circo, Teatro, Audiovisual (incluindo jogos eletrônicos), Livro, Publicações e Mídias Impressas,

Leitura e Literatura, Moda, Design, Arquitetura e Urbanismo, Gastronomia Regional e Turismo Cultural.

As expressões indústrias criativas e economia criativa são novas. Ainda que ambos os termos possam ser alcançados pelo expressivo debate que as várias disciplinas científicas travam à volta do que é chamado de “terceira revolução industrial” e, por extensão, estejam conectados com a variada gama de denominações que tentam capturar o paradigma de produção da sociedade contemporânea - sociedade pós-industrial, pós-fordista, do conhecimento, da informação ou do aprendizado – o certo é que, querendo significar um setor da economia ou almejando tornar-se um campo específico do conhecimento, não deixam de constituir-se em uma novidade bastante recente. Na linguagem da academia, pode ser dito, então, que indústrias criativas e economia criativa configuram um campo de conhecimento pré-paradigmático, ainda que em rota ascendente e ritmo crescente de constituição (MIGUEZ, 2009, p. 96-97).

Fato é que existe um reconhecimento de que os engendramentos estruturais do quadro socioeconômico mundial deram vasão para a introdução de novos modelos de negócio, processos e uma arquitetura que percebe na convergência de novas tecnologias, a globalização e a insatisfação com o cenário econômico mundial em espaço amplo para o surgimento de:

[...] uma abordagem holística e multidisciplinar, lidando com a interface entre a economia, cultura e tecnologia, centrada na predominância de produtos e serviços com conteúdo criativo, valor cultural e objetivos de mercado, resultante de uma mudança gradual de paradigma (DUISENBERG apud REIS, 2008, p.24).

Logo, de posse das notas introdutórias supracitadas à despeito da EC, os capítulos seguintes tratam de endossar ou, ainda, desconstruir eventuais disparidades do universo discursivo da economia da criatividade propaladas, como visto, em diferentes espaços teórico-institucionais.

2. DA INDÚSTRIA CULTURAL À ECONOMIA CRIATIVA

Economia criativa é um conceito novo, ajustado ao delicado equilíbrio entre imperativos econômicos e o patrimônio de uma nação; capta as mudanças radicais advindas da revolução digital e dirige seu foco para outro modo de capitalização da criatividade e do conhecimento.

Economia Criativa. Mariana G. Madeira

Compreender o estágio atual da Economia Criativa no Brasil e no mundo requer, antes de tudo, o entendimento de sua trajetória - da Indústria Cultural à

Criativa. Para isso, o presente capítulo traça um panorama teórico-conceitual da trajetória da EC no mundo até o seu atual estabelecimento. No prólogo dessa discussão: o *frenesi* da criatividade.

2.1 O Frenesi da Criatividade

Criatividade é um tema amplamente discutido, desde a filosofia clássica. O repertório aqui exposto, por sua vez, explora as tratativas paradigmáticas e epistemológicas que o quadro conceitual da criatividade propagou. Sua compreensão, embora não introduza objetivo principal deste trabalho, torna-se importante em razão de conferir sentido à economia dos bens simbólicos e criativos.

Embasamo-nos, preliminarmente, na compreensão do fenômeno da criatividade – complexo e transdisciplinar – visto como uma tensão em encontrar o fundamento último para o sentido de existir (DITTRICH, 2010; MORIN, 2011). Fenômeno, também, ausente de reflexões ontológicas e metodológicas que o sustentem (TORRE, 2005), o que amplia, assim, as possibilidades de debate para o seu estabelecimento. A esse despeito, Domingues (1997) observa que assistimos a uma nova ciência, que permite à criatividade humana viver traços fundamentais da natureza e de suas leis:

Essa ciência está regida pelos traços da complexidade e pela multiplicidade de comportamentos dos sistemas que não se fundamentam mais sobre velhas categorias filosóficas e modelos gregos do esgotável, do equilíbrio das certezas, mas pela instabilidade, evolução, flutuação (DOMINGUES, 1997, p.45).

Compendiando o teor da discussão, a criatividade é comparada ao fenômeno capaz de conectar dimensões humana e divina por intermédio de um ato criador (DOMINGUES, 1997); ao processo complexo e subjetivo da condição humana, revelado na produção de algo “novo e valioso” (MITJÁNS, 1997): integração entre processo, pessoa, condições e produtos.

Ainda na superação dos desafios teóricos da compreensão da criatividade, Edgar Morin (2011), em sua teoria da complexidade, lembra que a criatividade foi reconhecida como fenômeno antropológico de base. Para ele, “é preciso reconhecer fenômenos, como liberdade ou criatividade, inexplicáveis fora do quadro complexo que é o único a permitir sua presença (MORIN, 2011, p.36). Seu pensamento

complexo aspira ao conhecimento multidimensional, em dimensões dialógicas, que contribuem para o entendimento da criatividade enquanto fenômeno multifacetado.

Ribeiro e Moraes (2014), em um esforço de elaboração de um constructo sobre a criatividade e sua dimensão transdisciplinar, demonstraram por meio de acoplamentos de sentidos e de congruências compreendidas pela criatividade as três dimensões do fenômeno:

[...] a própria criatividade como abertura de caminhos que decorre de sua versatilidade e divergência de pensamento; o encontro com a complexidade, que, por meio de sua dinâmica espiralada, provoca o movimento dialógico de abertura das múltiplas possibilidades; e o olhar transdisciplinar, que nessa relação trinitária age como a lanterna na trilha que nos leva a olhar para onde os outros olharam e ver o que não viram (RIBEIRO e MORAES, 2014, p. 87).

De tal sorte, as autoras definem a criatividade como um “fenômeno humano de natureza complexa que se manifesta como emergência, a partir de processos autoeco-organizadores [...], resultando na transformação do sistema, na autotransformação e na criação de uma nova ordem” (RIBEIRO e MORAES, 2014, p. 91). E sustentam:

A criatividade é concebida em sua multidimensionalidade, transformadora do ser e do meio, associada aos valores humanos, processo integrador de sentimento e pensamento, de ideias e realizações, materializadas em produtos dinâmicos e vitais. Os conceitos são trabalhados no sentido de desenvolver uma visão integral do ato criativo e de estimular-nos para outras dimensões do processo de criação e do meio que o propicia. Constitui-se de uma conjunção de sentidos que se opõe à mera aplicação de técnicas, treinamento, sequência rígida e linear de etapas (RIBEIRO e MORAES, 2014, p. 134)

Essa articulação, cujas propriedades traduzem a condição da emergência como fator inerente à manifestação da criatividade é ilustrada sob a perspectiva complexa: “[...] a complexidade é um tecido (*complexus*: o que é tecido junto) de constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas: ela coloca o paradoxo do uno e do múltiplo” (MORIN, 2011, p.13). O mesmo autor propõe, ainda, que a compreensão do mundo e de seus fenômenos dê-se por meio de processo complexificado: “o conhecimento do todo necessita também do conhecimento das partes, isto é fundamental e muito difícil. [...] Assim, a reforma do conhecimento é um processo coletivo que necessita da cooperação do todo.” (MORIN, 2000, pg. 34).

A criatividade, fundada em várias dimensões do fenômeno e baseada na concepção individual, pode ser modificada quando nasce da articulação entre

diferentes tipos: científica, cultural e econômica. Fato de interesse é o grau de novidade apresentado nas conexões estabelecidas pelo conceito de criatividade, principal ativo do nascimento de novas ideias, que podem – ainda – gerar riqueza por meio de novas relações de transformação (OLIVEIRA *et al*, p. 10).

Ainda que, mais profundamente apresentado nos próximos capítulos, vale trazer o entendimento do economista brasileiro Celso Furtado acerca da criatividade e suas relações entre dependência, desenvolvimento, subdesenvolvimento e acumulação. Em seu vasto arcabouço teórico sobre a temática, Furtado diz que “a criatividade como liberdade corresponde a um ato de afirmação pessoal que vincula moralmente quem cria à sua obra” (FURTADO, 1978, p. 165) e sustenta:

Quaisquer que sejam as antinomias que se apresentem entre as visões da história que emergem em uma sociedade, o processo de mudança social que chamamos de desenvolvimento adquire certa nitidez quando o relacionamos com a ideia de criatividade” (FURTADO, 1978, p. 81).

As narrativas mais contemporâneas, considerando a emergência a EC, aduzem que a criatividade - conquanto possa ser mencionada nas perspectivas artística, científica, econômica e tecnológica (FAYGA, 1993) - desponta como aquela que traz em seu bojo a capacidade de projeção de valor econômico a partir de determinado nível de abstração, de ideias. Um dos conceitos mais recentes desse repertório foi estabelecido por Hui e outros pesquisadores do Centro para Pesquisa de Política Cultural da Universidade de Hong Kong, definida “como o processo pelo qual as ideias são geradas, conectadas e transformadas em coisas que são valorizadas” (OLIVEIRA *et al*, p. 10). Dessa forma, é possível inferir que o trabalho que envolve criatividade lança mão das possibilidades de geração de riqueza a partir de ideias transformadas.

O esforço interpretativo acerca do fenômeno da criatividade - como recurso abundante - capaz de gerar emprego, trabalho e riqueza tornou-se, ainda, estratégico na busca pelo melhor cenário à sua manifestação e difusão. No plano internacional, o relatório da Unctad (2010, p.3) apresenta definições de 3 (três) formas de criatividade, que se interconectam, elencando-as como:

- a criatividade artística envolve a imaginação e a capacidade de gerar ideias originais e novas maneiras de interpretar o mundo, expressas em texto, som e imagem;

- a criatividade científica envolve curiosidade e disposição para experimentar e fazer novas conexões ao solucionar problemas;
- a criatividade econômica é um processo dinâmico que leva à inovação em tecnologia, práticas de negócio, marketing etc., sendo intensamente relacionada à aquisição de vantagem competitiva na economia.

Todas elas envolvem criatividade tecnológica em maior ou menor extensão (OLIVEIRA *et al*, 2013, p.10). Fato é, que indiferentemente da forma com que a criatividade é interpretada, é consensual sua aceitação como elemento fundamental na constituição, assim, de uma nova dinâmica de produção e difusão de bens e serviços que sejam dela introjetados.

Em seu trabalho, John Howkins (2013), postula criatividade como algo que é original. Ou seja, tanto pode ser aquilo que surge do nada ou como algo retrabalhado, melhorado. Sustenta ainda que o tipo de criatividade que leva à geração de produtos criativos – fortemente relevada em sociedades industriais ocidentais – é aquele associado ao inédito, à inovação e aos direitos de propriedade intelectual.

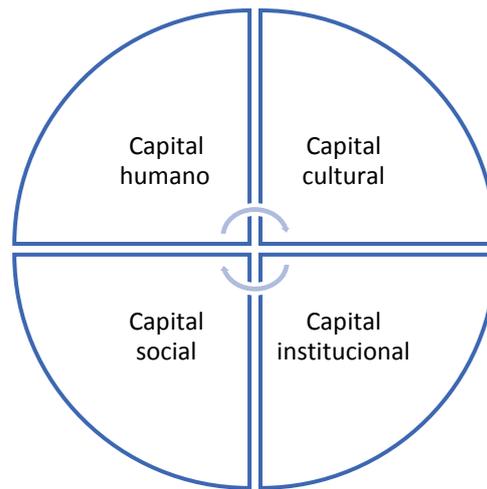
Em sua contribuição, Howkins (2013) apresenta 6 (seis) características da criatividade:

- Criatividade enquanto elemento básico da vida – responsável por dar vida àquilo que seria repetitivo e rotineiro;
- Criatividade enquanto talento universal – estudos clínicos tendem a reforçar o universalismo genético da criatividade nos seres humanos;
- Criatividade enquanto divertimento – resultados altamente significativos quando entendida na perspectiva do “brincar”;
- Criatividade enquanto senso de competição – pessoas criativas podem ser extremamente competitivas;
- Criatividade enquanto traço de personalidade – pessoas criativas não descartam possibilidades;
- Criatividade enquanto surpresa – não é preordenada, segue poucas regras e foge de categorizações.

Ainda considerando as conexões entre os tipos de criatividade e a forma com que combinam para criação de valor é pertinente a apresentação do estudo

realizado pelo Centro de Pesquisa de Políticas Culturais, da Universidade de Hong Kong, liderado pelo professor Desmond Hui, em que um modelo de mensuração dos efeitos econômicos decorrentes da criatividade e suas conexões com os demais capitais, apelidado de modelo 5 Cs, é proposto:

Figura 1 – Modelo dos cinco Cs



Fonte: Adaptado de UNCTAD (2010)

Integrante do trabalho “Um Estudo sobre Criatividade” (2005), o modelo apresenta a interação de quatro capitais que, quando conectados e transformados, são capazes de produzir coisas que são valorizadas, um quinto capital: o criativo (OLIVEIRA *et al*, 2013, p. 10).

O capital social “é o conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos duráveis de interconhecimento” (BOURDIEU, 1998, p.67). O volume desse capital (econômico, cultural ou simbólico) está ligado a extensão dessa rede. O capital cultural, por sua vez, pode existir sob três formas:

[...] no estado incorporado, ou seja, sob forma de disposições duráveis do organismo; no estado objetivado, sob a forma de bens culturais – quadros, livros, dicionários, instrumentos, máquinas, que constituem indícios ou a realização de teorias ou de críticas dessas teorias, de problemáticas, etc.; e, enfim, no estado institucionalizado (BOURDIEU, 1998, p.74).

O capital institucional ou estrutural, de natureza organizativo-tecnológica, à exemplo do conhecimento, *know-how*, habilidades, experiências, processos de

trabalho, cultura corporativa, propriedade intelectual (BONTIS, 1999; ORTIGARA *et al*, 2009). E o humano, referente as habilidades específicas e individuais que integram o capital intelectual (BARNIR, 2012).

Ainda no campo dos estudos mais contemporâneos, a análise da perspectiva ocupacional observada no conceito de classes criativas de Richard Florida, em sua contribuição “A Ascensão da Classe Criativa”, mostra que a criatividade é, por vezes, encarada como algo místico (FLORIDA, 2011). Para o autor, criatividade não é inteligência, antes, envolve a capacidade de síntese, responsável – inclusive - em nos distinguir economicamente das demais espécie:

“A criatividade é multidimensional e se apresenta de diversas formas que se potencializam. [...] a criatividade tecnológica e econômica é fomentada pela criatividade cultural e interage com ela” (FLORIDA, 2011, p. 5). O mesmo autor introduz o conceito de *ethos* criativo, onde “*Éthos* é espírito ou natureza fundamental de uma cultura. É o nosso compromisso com a criatividade em suas múltiplas facetas” (FLORIDA, 2011, p.21). Complementarmente, a criatividade individual pode incorporar-se, ainda, a um processo criativo coletivo (CASTELLS,1999).

De modo a prover uma delimitação mais adequada à realidade brasileira e, conseqüentemente alinhada ao trabalho em curso, Mariana Madeira (2014) faz uma contribuição assertiva e pertinente ao dizer que a criatividade do brasileiro corresponde, também, à sua “flexibilidade, sua capacidade de improvisação e habilidade, sua matriz humana aberta às misturas e ao efetivo – transformada em competência, bens e serviços voltados para a dinâmica que o momento exige” (MADEIRA, 2014, p. 10). Em tom propositivo, (re)pena a viabilidade do “aproveitamento da criatividade e do conhecimento, valores escassos e de grande demanda nas sociedades contemporâneas” (MADEIRA, 2014, p. 10).

A literatura, para então prosseguirmos, parece caminhar em um consenso acerca do valor agregado acrescido pela noção de criatividade, sobretudo, na formulação de um modelo social e regional da produção, no qual os capitais, o conhecimento, a criatividade e a cultura exercem o papel central (KÖSTER e SANCHIS, 2012). “A noção de criatividade passou a ser identificada com o campo cultural, já que sua unicidade está no fato de dar igual legitimidade aos processos culturais tangível e intangível” (RAMANATHAN *apud* REIS, 2008, p.30).

2.2 A Indústria Cultural e a Economia da Cultura

Na passagem da modernidade-contemporaneidade, o comparecimento das discussões em torno do surgimento de uma economia à luz dos bens simbólicos projetou novas análises sobre a mercantilização da cultura, uma vez que esses bens já não restavam protegidos do sistema capitalista³, cujo domínio deu-se não apenas sobre a circulação, mas, também, sobre a produção da própria cultura (RUBIM, 2007).

Notabilizou-se o surgimento do debate acerca da Indústria Cultural posterior à análise evolutiva feita por Walter Benjamin, em 1935. Este já prenunciava que o “surgimento e desenvolvimento das indústrias culturais (livro, música e filme) faria surgir uma nova lógica que consiste fundamentalmente na aplicação de processos industriais aos protótipos da criação artística e cultural” (TOLILA, 2007, p.34). Ou seja: prototipação, mimetização e a reprodução estética dos bens culturais dariam o mote de toda a crítica à economia dos bens simbólicos nos anos que se seguiriam.

Essa abordagem feita pelo alemão Benjamin foi objeto de estudo, sob o prisma ideológico e filosófico, dos teóricos Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno e Max Horkheimer, cujos resultados são fundamentais para o entendimento relacionado aos meios culturais de criação (os artistas) e as políticas públicas que envolvam as indústrias culturais (TOLILA, 2007, p.34).

Sem prejuízo dos demais esforços de discussão não contemplados até aqui, torna-se fundamental partirmos da introdução dos debates seminais elididos do interior da Escola de *Frankfurt*, apresentados inicialmente em “A Dialética do Esclarecimento” - a mãe de toda a teoria crítica da comunicação - responsável em cunhar o termo Indústria Cultural (BOLAÑO, 2010, p.35).

³ Por ora, o capitalismo será assumido como aquele com dinâmica e funcionamento próprios visando lucro máximo. Nas palavras de Wood (2001): O capitalismo é um sistema em que os bens e serviços, inclusive as necessidades mais básicas da vida, são produzidos para fins de troca lucrativa; em que até a capacidade humana de trabalho é uma mercadoria à venda no mercado; e em que, como todos os agentes econômicos dependem do mercado, os requisitos da competição e da maximização do lucro são as regras fundamentais da vida. Por causa dessas regras, ele é um sistema singularmente voltado para o desenvolvimento das forças produtivas e o aumento da produtividade do trabalho através de recursos técnicos. Acima de tudo, é um sistema em que o grosso do trabalho da sociedade é feito por trabalhadores sem posses, obrigados a vender sua mão-de-obra por um salário, a fim de obter acesso aos meios de subsistência. No processo de atender às necessidades e desejos da sociedade, os trabalhadores também geram lucros para os que compram sua força de trabalho. Na verdade, a produção de bens e serviços está subordinada à produção do capital e do lucro capitalista. O objetivo básico do sistema capitalista, em outras palavras, é a produção e a auto-expansão do capital [por meio da exploração massiva dos trabalhadores (p. 12)].

Esse trajeto requer que entendamos que a cultura só existe efetivamente sob a forma de símbolos, de um conjunto de significantes/significados, com função política bem definida (BOURDIEU, 1987). O legado de Bourdieu no esforço de síntese de compreensão da economia dos bens simbólicos toma como crítica a:

[...] história das transformações da função do sistema de produção de bens simbólicos e da própria estrutura destes bens, transformações correlatas à constituição progressiva de um campo intelectual e artístico, ou seja, à autonomização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos (BOURDIEU, 1987, p.99).

O recorte de análise de Bourdieu corresponde a um conjunto de mecanismos de reprodução diferentes – cuja combinação definem o modo de produção e cuja estrutura social contribui para a consolidação do capital em disputa: o cultural (BOURDIEU, 1996), bem como o funcionamento do campo de trabalho dos especialistas da produção simbólica e seus posicionamentos ideológicos, políticos e sociais: o capital simbólico, que por sua vez, deriva de um poder simbólico (BOURDIEU, 1989).

A lógica do processo de autonomização por ele exposta revela as bases do desenvolvimento de uma indústria que toma como parâmetros os mesmos processos de diferenciação de produtos, estimulados pela publicidade, favorecendo a produção em série, cujo princípio reside na diversificação dos públicos. “Estes constituem realidades com dupla face – mercadorias e significações – cujo valor propriamente cultural e cujo valor mercantil subsistem relativamente independentes” (BOURDIEU, 1987, p. 102).

A crítica do autor avança, ainda, ao descrever o sofisticado esquema sob o qual se desenvolveu uma verdadeira Indústria Cultural. O esquema dessa indústria obedece à lei da concorrência, “para a conquista do maior mercado possível” (BOURDIEU, 1987, p. 105). Ademais, os campos de produção cultural ocupam uma posição dominada no campo do poder (BOURDIEU, 1989). Para ele, o sistema da Indústria Cultural:

[...] cuja submissão a uma demanda externa se caracteriza, no próprio interior do campo de produção, pela posição subordinada dos produtores culturais em relação aos detentores dos instrumentos de produção e difusão – obedece, fundamentalmente, aos imperativos da concorrência pela conquista do mercado, ao passo que a estrutura de seu produto decorre das condições econômicas e sociais de sua produção (BOURDIEU, 1987, p. 136).

Sobre os motivadores que sustentam o desenvolvimento da Indústria Cultural, Bourdieu observa como princípios comuns a divisão do trabalho e a constituição de esferas separadas de atividades, além da organização racional dos meios técnicos adequados a cada função. Em outros termos, a existência de um sistema onde o capital cultural se (re)produz e distribui-se entre as classes que o detêm, à serviço do mercado.

Edgar Morin (1997) também pontuou características da Indústria Cultural, sobretudo, em função da divisão do trabalho – como espectro geral da racionalização -; da dialética padronização-individação; da alienação do operário industrial e, ainda, apresentou um paradoxo:

A Indústria Cultural deve, pois, superar constantemente uma contradição fundamental entre suas estruturas burocratizadas-padronizadas e a originalidade (individualidade e novidade) do produto que ela deve fornecer. Seu próprio funcionamento se operará a partir desses dois pares antitéticos: burocracia-invenção, padrão-individualidade” (MORIN, 1997, p.25)

Conflituosa e tensionada, a relação binomial apresentada por Morin revela, sobretudo, a fragilidade da Indústria Cultural em prover seus consumidores - que sempre reclamam pelo novo - e, ao mesmo tempo, pelo o que é individualizado, estilizado. A isto, chamou de modelo burocrático-industrial do processo de criação, limitado em suas bases, na Indústria Cultural.

Retomando, Adorno e Horkheimer, em a “Dialética do Esclarecimento”, debatem a cultura de massa (re)significada pela Indústria Cultural, fortemente associada ao entretenimento, mencionando o cinema, o rádio, a literatura e o teatro – tradicionalmente o grupo de belas artes - como setores destaques no ato da produção cultural, cujo centro da discussão reside no paradigma “identidade do universal e do particular”, da cultura de alto nível *versus* popular (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Para vislumbrar esse entendimento, os autores postulam que:

Os interessados inclinam-se a dar uma explicação tecnológica da Indústria Cultural. O fato de que milhões de pessoas participam dessa indústria imporia métodos de reprodução que, por sua vez, tornam inevitável a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, pag. 100).

Não obstante serem apresentadas de forma antagônicas a cultura e a indústria eram debatidas, no período pós-guerra, sob o viés do trabalho e do

conteúdo estilístico presentes na produção, fortemente associadas às metas do liberalismo:

Não somente suas categorias e conteúdos são provenientes da esfera liberal, tanto do naturalismo domesticado quanto da opereta e da revista: as modernas companhias culturais são o lugar econômico onde ainda sobrevive, juntamente com os correspondentes tipos de empresários, uma parte da esfera de circulação já em desagregação (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, pag. 108).

Ainda por Indústria Cultural, Theodor Adorno qualificou a sujeição da cultura à produção industrial, tornando o indivíduo, objeto na relação de consumo. Referiu-se, ainda, a um mundo administrado pelos meios de produção e o consumo supérfluo necessários à retroalimentação da economia (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). A Indústria Cultural revela nuances características do processo histórico que introduziu o monopólio capitalista, anterior a Segunda Guerra Mundial. Por fim, a manipulação da condição intelectual; a domesticação das sociedades e o comprometimento da indústria com o *status quo* do sistema econômico - que operava à época - encerram os elementos principais do cenário de análise de mercantilização da cultura na perspectiva *frankfurtiana*.

De posse dos estudos acerca da Indústria Cultural e sua estrutura engendrada pelo mercado tradicional em suas práticas de consumo tem-se a interpretação de que “o que torna um grupo de empresas uma Indústria Cultural é que seus produtos competem no campo simbólico e não em algum tipo de característica material” (BENDASOLLI *et al.* 2009, p.8).

Os estudos críticos mais contemporâneos, conforme Bendasolli *et al* (2009) postulam que o entendimento das Indústrias Culturais perpassa a relação “substância e estilo”, assim:

A importância crítica do estilo para a competitividade nas Indústrias Culturais torna o conceito de particular interesse [...]. Por estilo entendemos o aspecto ideal do produto ou serviço que é “consumido” pelo comprador no processo de criação de uma imagem (BENDASOLLI *et al.* 2009, p.16).

A crítica à produção comercial da cultura de massa tem o alicerce na motivação ligada ao lucro, desnudada nas formas culturais. Ou seja, um estudo complexo sobre as formas capitalistas de produção às expensas da tradicional “arte pela arte”. Esse entendimento deu origem as razões pelas quais um produto é valorizado por seus compradores, preterindo suas características de utilidade em razão de seu significado (BENDASOLLI *et al*, 2009). Diante disso, as organizações

com atuação nessa indústria – intensivas em símbolos – criam e disseminam textos interpretativos que tornam o produto significativo, o que determina a dinâmica de consumo na indústria.

Assim, os bens culturais - vistos sob a produção mercadológica da época - eram também classificados como produtos destinados à troca e ao consumo, difusão e fruição. Tal esforço de esclarecimento sobre a dinâmica de funcionamento da Indústria Cultural abre espaço para a apresentação dos ramos de produção e concentração, apresentados por Tolila (2007) em 5 fases:

Fase 1: o início do processo, a fase de criação, de concepção do protótipo. Aparece como uma etapa preliminar durante a qual um autor elabora um projeto original sem mobilizar imediatamente recursos financeiros consideráveis. É a redação de um romance, por exemplo, a composição de uma música, o cenário de um filme, e, hoje, fala-se até do código-fonte de um software. Essa primeira fase é o feito dos autores, dos compositores e dos que interpretam suas obras; é de sua importância que decorre a especificidade das indústrias culturais com as características que descrevemos anteriormente.

Fase 2: a fase de edição e produção. De um ponto de vista econômico, trata-se da fase-chave das indústrias culturais. Ela consiste em assegurar a coordenação da fase “inicial” com o conjunto das fases seguintes para fazer a criação de um artista alcançar um status de “bem cultural” oferecido (e, se possível, vendido) num mercado. Essa fase é também aquela em que o risco é máximo no processo porque “ela necessita de fortes investimentos financeiros comparáveis aos das indústrias tradicionais. Os atores econômicos são empresas cujo porte e integração são muito variáveis: encontram-se aqui os “grandes especialistas” e grupos muito grandes que possuem toda a gama de produtos culturais assim como “casas” independentes.

Fase 3: a fase de fabricação. Ela corresponde à materialização de uma ideia criadora num produto “físico” passível de reprodução em três grandes séries (impressão de um livro, prensagem e acondicionamento de um CD musical, de um DVD, serviços técnicos para o cinema). Essas atividades de fabricação, duplicação industrial, reprodução, são, na maioria das vezes, atividades subcontratadas administradas pelo editor-produtor da fase 2. A fase de fabricação sofreu um forte impacto, desde o início dos anos 1980, das inovações tecnológicas (tecnologias digitais, especialmente) e disso resultou uma forte corrida para a produtividade, fenômenos crescentes de concorrência e fortes baixas de preços.

Fase 4: a fase da distribuição (também chamada “difusão”) em que o produto é colocado à disposição das redes de vendas. As atividades de distribuição-difusão variam de acordo com os grandes ramos das indústrias culturais: assegurar a promoção de um catálogo de obras e as relações comerciais junto aos “vendedores” assim como toda a gestão dos fluxos físicos e financeiros com esses últimos (logística, cobranças, etc.), no ramo do “livro”; encarregar-se além de tudo isso

dos custos de comunicação e de publicidade no ramo “musical”; ser, além disso, um verdadeiro agente da organização financeira do cinema (na França, por exemplo) pelo sistema de adiantamento da receita gerada pelos filmes, de cuja distribuição se encarrega, no ramo da tela grande.

Fase 5: a fase da comercialização pública. Em relação aos setores culturais, encontram-se aqui múltiplas estruturas: tanto “varejistas” (livrarias e lojas de discos, mas estas últimas em grande parte desapareceram), megalojas especializadas em produtos culturais [...]; acham-se aqui também as empresas exibidoras de cinema (TOLILA, 2007, p.39).

Em resumo, todo o valor artístico de um bem de natureza simbólica (cultural) acabava por integrar um sistema de produção correlato ao do capitalismo onde os imperativos do mercado capitalista operam em busca do maior lucro possível. Ou seja, a Indústria Cultural tratou de organizar a produção dos bens simbólicos em um arrojado setor industrial.

Para prosseguir, é pertinente mencionar que foi a partir da formação das Indústrias Culturais que nasceu o termo Economia da Cultura, sem prejuízo das demais interpretações sobre seus surgimento. Para além de um entendimento sistêmico e transversal, os primeiros trabalhos sobre Economia da Cultura, em especial os de W. Baumol e W. Bowen (1966) buscavam entender as relações:

[...] sobre o espetáculo ao vivo (a famosa “lei de Baumol”), haviam estabelecido a impossibilidade de obter ganhos de produtividade em todas as atividades fundadas no corpo e na presença do artista, não só pela impossibilidade da reprodução ao infinito do espetáculo (desgaste objetivo dos artistas, fadiga humana), mas também da falta de rentabilidade de certos gastos em séries excessivamente curtas (cenários, salários de estrelas, por exemplo) e da impossibilidade de praticar uma política de preços cada vez mais altos (TOLILA, 2007, p.34).

Inúmeros motivos impulsionaram o entendimento do trabalho do artista na dimensão econômica, sobretudo, diante das restrições orçamentárias e “num contexto de restrições de intervenções públicas” (TOLILA, 2007, p.28). A partir disso, os trabalhos no campo em questão se multiplicaram em diferentes vetores, com enfoque microeconômicos, cuja continuidade permitiu traçar características particulares aos bens e serviços culturais.

Os bens culturais constituem o eixo sobre o qual se apoia a Indústria Cultural. Como aponta Saravia (2012, p.95), os bens culturais são, do ponto de vista da Indústria Cultural, “os produtos do processo de criação artística”, assim como os suportes necessários para sua difusão. E prossegue o autor relatando que “bem

cultural não é somente um objeto manufaturado, mas também a expressão do artista materializada pela técnica [...] e eventualmente reproduzida pelo suporte de difusão”, e que estabelece “uma relação de comunicação entre o criador e o consumidor” (SARAVIA, 2012, p.95). Para o autor, a perspectiva do consumo (do bem cultural) põe fim à sua lógica utilitarista, ao passo em que amplia sua subjetividade por incorporar dimensões simbólicas, de significados. Para Saravia (2012)

Cada bem cultural tem um valor de uso específico, ligado à personalidade de seu criador. O papel do industrial é transformar um valor de uso único e aleatório em valor de troca múltiplo e efetivo (Flichy 1991). Em outras palavras, para que o bem cultural acione a Indústria Cultural é *míster* que ele seja suscetível de difusão maciça. Transformar-se-á, assim, em produto cultural ou, como outros autores preferem, em mercadoria cultural. A partir do mesmo raciocínio, Busson e Evrard (1987) definem o produto cultural como a interseção de um modo de expressão artística e de um modo de difusão particular (SARAVIA, 2012, p. 95).

Constantemente confundida em sua menção com o conceito de Economia Criativa – apresentado a seguir – a Economia da Cultura tem foco de estudo considerando que o “surgimento e desenvolvimento das indústrias culturais (livro, música e filme) faz surgir uma nova lógica que consiste fundamentalmente na aplicação dos processos industriais aos protótipos da criação artística e cultural” (TOLILA, 2007, p.34).

A Economia da Cultura é, também, apresentada como aquela que convergiu em razão do capitalismo global, onde bens e serviços tornaram estéticos demais e a cultura e o lazer como que *commodities*:

A Economia Cultural compreende todos os setores do capitalismo moderno que suprem a demanda do consumidor por diversão, ornamentação, autoafirmação, exibição social e assim por diante. Esses setores compreendem várias indústrias de artesanato, moda, mídia, entretenimento e serviços com produtos como joalheria, perfume, vestuário, filmes, música gravada ou serviços turísticos (SCOTT, 1999, p.807).

O relatório da Conferência das Nações Unidas para o Comércio o Desenvolvimento – Unctad (2010) apresenta o conceito de Economia da Cultura ou, ainda, Economia Cultural como sendo a “a aplicação de análise econômica a todas as artes criativas e cênicas e às indústrias patrimoniais e culturais, sejam de capital aberto ou fechado” (UNCTAD, 2010, p.5).

Dessa forma, a análise se assenta sob a organização econômica do setor cultural e com o comportamento dos produtores e consumidores. Por ora, a

Economia da Cultura pode ser vista como “pedra angular” dos avanços alcançados até o momento nas formas de mensuração da cultura em termos econômicos, sob a qual se fundamenta e se desenvolvem as estruturas da Economia Criativa. Assim, entender as formas de interação para a obtenção do lucro vertido na atividade cultural e reveladas pela dinâmica de funcionamento da Indústria Cultural é, com efeito, essencial para o prolongamento do debate em curso.

2.3 A Indústria Criativa e a Economia Criativa

A miscelânea de atributos que se somam à compreensão do universo da Economia Criativa desperta no campo da pesquisa um interesse não-trivial rumo à plena formação de seu conceito, ou ainda, o mais ideal para o presente estudo. Todavia, independentemente do recorte teórico-conceitual aqui adotado é primordial entender que: do mesmo modo que o surgimento e organização de uma verdadeira Indústria Cultural originaram os estudos sobre a Economia da Cultura; os debates sobre a Economia Criativa emergem, semelhantemente, a partir da constituição de suas indústrias, intensivas em criatividade.

Contudo, várias outras tentativas de conceituação têm sido lançadas ao redor do mundo, o que de certa forma demonstra o interesse e o despertar de diversos países para as possibilidades apresentadas pela nova economia. Esse interesse teve a primeira manifestação decorrente da apresentação do termo Indústrias Criativas, em 1994, na Austrália, inspirado no projeto *Creative Nation*⁴ – um esforço de (re)qualificação do papel do Estado no desenvolvimento cultural do país - que incorporou setores tecnológicos - e o trabalho criativo neles despendidos - ao *rol* das Indústrias Criativas, dada a sua contribuição para a economia do país (REIS, 2008).

Outro momento fundador, deu-se no período do governo Tony Blair, que criou o Ministério da Indústria Criativa fundamentado por economistas liberais da cultura que subordinaram a criatividade, a inovação e os direitos de propriedade intelectual

⁴ A Austrália foi o primeiro país a empregar, em 1994, o conceito de criatividade para qualificar um projeto nacional. O documento intitulado *Creative Nation* notabilizou-se por enfatizar a contribuição do trabalho criativo para a economia australiana e o impacto das novas tecnologias para o desenvolvimento da produção cultural. Poucos anos depois, o Reino Unido estabeleceu o marco legitimador da economia criativa ao publicar um estudo das vantagens competitivas da economia britânica, que se transformou em uma das prioridades do Governo trabalhista do então Primeiro-Ministro Tony Blair

às demandas do mercado, avolumando os “negócios culturais” do Reino Unido (LOPES; SANTOS, 2011). Assim, o discurso fundador da EC, a partir de suas indústrias parece transitar no interior da literatura inglesa e australiana, desde meados dos anos 1990.

Tomando como parâmetro a constituição das economias intensivas em criatividade, parece consensual na literatura a interpretação do tema em questão a partir da contribuição teórico-conceitual de Howkins (2013), que cunhou o conceito “Economia Criativa” em decorrência das Indústria Criativas, agrupando-as em 15 setores, que percorrem desde as artes até campos da ciência e tecnologia. Para Howkins (2013) “a criatividade não é uma coisa nova e nem a economia o é, mas o que é nova é a natureza e a extensão da relação entre elas e a forma como combinam para criar extraordinário valor e riqueza” (HOWKINS, 2013, p.22). Sob essa estrutura se assenta muito dos demais conceitos propalados no estudo da EC.

John Hartley *apud* Reis (2008), em *Creative Industries*, adjetivou o conceito a partir da incorporação das Tecnologias da Informação, em uma intersecção de cultura e tecnologias:

[...] a ideia de Indústria Criativas busca descrever a convergência conceitual e prática das artes criativas (talento individual) com indústrias culturais (escala de massa), no contexto das novas tecnologias de mídia (TICs) em uma nova economia do conhecimento, para o uso dos novos consumidores-cidadãos interativo (HARTLEY *apud* REIS, 2008, pag. 21).

A visão de Hartley, conquanto ampla na percepção dos setores de núcleo criativo, foi acompanhada de vários outros postuladores do debate em EC expandindo a abrangência de seu significado aos direitos autorais, marcas e patentes (HARTLEY, 2005; DUISENBERG *apud* REIS, 2008), cujas contribuições são pacificadas por Davis *apud* Reis (2008) ao defender que - embora uma abordagem regional possa ser útil - a estratégia de desenvolvimento de cada país precisa levar em conta seus atributos e circunstâncias singulares.

Por sua vez, o francês Xavier Greffe (2013), ao debater a existência de distritos culturais, apresenta seu entendimento acerca das Indústrias Criativas como aquelas que “irão ampliar o conteúdo do distrito das Indústrias Culturais, inserindo atividades como publicidade, arquitetura, moda, artesanato de arte, design de componentes eletrônicos etc” (GREFFE, 2013, p.317).

Embora compartilhem de um mesmo arcabouço teórico, a Indústria Cultural e a Criativa diferem-se amplamente no momento em que suas economias são colocadas em discussão. A economia da cultura, resultante da Indústria Cultural é falha em dimensão econômica, uma vez que os postulados da economia clássica à relegavam ao ser valor simbólico - superior ao de mercado -, uma desconexão entre o valor cultural e o econômico do produto. Por sua vez, a EC, numa perspectiva schumpeteriana⁵ – por exemplo, tem seu reconhecimento no processo de mudanças e evoluções econômicas, constituindo a base de muitos estudos contemporâneos.

A profusão de interpretações conceituais acerca da Economia Criativa torna-se proeminente ao se considerar aspectos intangíveis da geração de valor, evidenciados também na economia do conhecimento⁶; ao incorporar direitos de propriedade intelectual; formas de expressões coletivas e populares; moda, atividades de entretenimento entre outras que, podem ainda, explicar dimensões funcionais de combate às desigualdades sociais e de incentivo à criação de redes e fluxos econômicos criativos inclusivos (CASTELLS, 2000; FLORIDA, 2011; HARTLEY, 2005).

Finalmente, em uma tentativa de organizar o entendimento da EC, o segundo relatório da Unctad, lançado em 2010, postula a Economia Criativa aquela que “combina criação, produção e comercialização de conteúdos que são intangíveis e culturais por natureza. Estes conteúdos são tipicamente protegidos por direitos autorais e podem assumir a forma de bens e serviços” (UNCTAD, 2010, p.5).

Em paralelo ao entendimento dos setores criativos presentes na indústria, Richard Florida propôs um modelo de análise do mercado de trabalho nas Indústrias Criativas, em uma perspectiva ocupacional. Florida (2011) cunhou o termo “classes criativas” para denominar grupo de ocupações profissionais, artísticas e científicas – que lançam mão do elemento criativo, nele contido o simbólico como principal ativo da produção. Para o autor, a classe criativa “é formada por pessoas que agregam valor econômico por meio de sua criatividade” (FLORIDA, 2011, p.68). Essa nova

⁵ Referência ao economista austríaco Joseph Schumpeter, que identificou a inovação como força motriz do desenvolvimento, em oposição à corrente neoclássica britânica. À despeito, ao investigar a Riqueza das Nações (1776), Adam Smith propôs a imagem da mão invisível como analogia ao alinhamento espontâneo entre oferta e demanda do mercado (competição perfeita e racionalidade do livre mercado). Para Smith, a cultura tratava-se de trabalho improdutivo, que pouco poderia contribuir na economia. Em seguimento, foi elaborada a teoria das vantagens comparativas por David Ricardo em Princípios de Economia Política e Tributação (1817), que pregava a especialização dos países em setores específicos da economia. Para Schumpeter, ao contrário, a criatividade e a inovação constituem a decisão econômica fundamental.

⁶ Ver KNELL; OAKLEY, 2007

estrutura de classe, como grupo central de profissionais criativos, reúne uma vasta gama de profissionais: desde a tecnologia da informação à trabalhadores do sistema financeiro.

Todavia, a proposição de Florida (2011) não apresenta-se consensual entre os estudiosos da EC. Greffe (2013) afirma que o trabalho de Florida - que fundamenta o conceito de “classes criativas” - possui fragilidades por evocar, comumente, a causalidade para validar a hipótese lançada. Dentre as fragilidades observadas estão: as características que efetivamente determinam o sentido de “classe”; a hipótese levantada – circundada de vínculos frágeis e que impossibilitam sua afirmação, entre outras. Greffe questiona, ainda, como é possível afirmar que os “conhecimentos dos artistas beneficiam automaticamente os trabalhadores criativos?” (GREFFE, 2013, p.331).

De posse da contribuição realizada nos campos setorial e ocupacional, a Unctad (2010) relacionou profissionais dessa natureza, percorrendo campos da ciência, engenharia, artes e entretenimento, cuja função econômica é a de criar ideias:

De acordo com essa abordagem, a classe criativa também inclui um grupo mais amplo de profissionais criativos na área de negócios, finanças e direito. Sejam eles artistas ou engenheiros, músicos ou cientistas de informática, escritores ou empreendedores, esses trabalhadores compartilham um etos criativo comum, que valoriza criatividade, individualidade, diferença e mérito. Em suma, eles são pessoas que acrescentam valor econômico por meio da criatividade (UNCTAD, 2010, p.11).

Por sua vez, no campo das agências internacionais, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - UNESCO definiu as Indústria Criativas como aquelas que respondem à criação, produção e ao consumo de conteúdos criativos e imateriais de natureza cultural incorporados a um bem ou serviço (UNESCO, 2006).

Muito embora, as indústrias de conteúdo digitais e de *copyright* não se apresentem objetos principais de comparação nesse momento, um quadro síntese das definições e setores envolvidos no *rol* de cada uma dessas indústrias, incluindo a cultural e a criativa, é apresentado com base nos esforços despendidos em Bendasolli *et al* (2009):

Quadro 1 – Conceitos similares

	INDÚSTRIAS CRIATIVAS	INDÚSTRIAS DE COPYRIGHT	INDÚSTRIAS DE CONTEÚDO	INDÚSTRIAS CULTURAIS	INDÚSTRIA DE CONTEÚDO DIGITAL
Definição	Caracterizadas amplamente pela natureza dos insumos de trabalho: “indivíduos criativos”	Definidas pela natureza das receitas e pela produção da indústria	Definidas pelo foco na produção industrial	Definidas em função do objeto cultural	Definida pela combinação de tecnologia e pelo foco na produção da indústria
Setores envolvidos	Propaganda Arquitetura Design Software interativo Filme e TV Música Publicações Artes performáticas	Arte comercial Artes criativas Filmes e vídeos Música Publicação Mídia de gravação Software de processamento de dados	Música pré-gravada Música gravada Música de varejo Broadcasting e filmes Software Serviços de multimídia	Museus e galerias Artes visuais e artesanato Educação de artes Broadcasting e filmes Música Artes performáticas Literatura Livrarias	Arte comercial Filme e vídeo Fotografia Jogos eletrônicos Mídia de gravação Gravação de som Sistemas de armazenamento e recuperação de informações

Fonte: Bendasolli *et al* (2009)

Bendasolli *et al* (2009) reforçam que o surgimento dessa economia parece advir em meio a uma “virada cultural” com re(significação) de valores culturais e sociais ocorridas no século passado. Para os autores “essa mudança veio associada a uma nova retórica, que ressalta os imperativos da originalidade e da criatividade e celebra o culto das mudanças, das rupturas e da inovação” (BENDASOLLI *et al*, 2009, p. 13).

Todo esse esforço axiomático em conceituar e delimitar o campo de atuação das Indústria Criativas, bem como, no intuito de se prover o modelo mais aderente à realidade de cada economia, em suas múltiplas dimensões, requer, ainda, breve apresentação dos discursos e modelos de organização das Indústrias Criativas ao redor do mundo, como apresentado nos parágrafos seguintes.

O modelo britânico de indústrias criativas - um dos mais importantes dentre os apresentados na literatura – teve origem no Reino Unido, coordenado pelo Departamento de Cultura, Mídia e Esporte – DCMS. O modelo surgiu como

resultado de um esforço de reposicionamento da economia do país considerando como agrupamento as atividades que requerem “habilidade, criatividade e talento, com potencial de riqueza e a criação de emprego por meio da exploração de sua propriedade intelectual” (OLIVEIRA *et al*, 2013, p. 14). Aqui, 13 indústrias estavam contempladas na classificação: Arquitetura, Artes e antiguidades, Artes cênicas, Artes visuais, Cinema & Vídeo, Design, Jogos, Moda, Música, Publicações, Publicidade Software, TV e rádio (DCMS, 2001).

O DCMS postulou ainda que as Indústrias Criativas são definidas como aquelas que têm “origem na criatividade, habilidade e talento individual e que tem potencial para criação de riqueza e trabalho mediante a exploração da propriedade intelectual (BENDASOLLI *et al*, 2009, p. 28).

Outro modelo importante é o de “texto simbólico”. O modelo *symbolic text*, ou texto simbólico, compreende as indústrias de Cinema e Vídeo, Eletrônicos de consumo, Esporte, Internet, Jogos de Video e Computador, Moda, Música, Publicações, Publicidade Software, TV e rádio. Nesse formato, o *locus* da abordagem proposta, segundo Hesmondhalgh (2003), reside na compreensão de setores tradicionais da Indústria Cultural, no processo de produção, difusão e consumo de textos ou mensagens simbólicas, transmitidas por hipermídias, como o cinema, radiodifusão e imprensa.

Por sua vez, o modelo dos círculos concêntricos, contemplando 15 indústrias – da arquitetura às telecomunicações - baseia-se na proposição de que o valor cultural é o grande responsável em atribuir significado e importância à Indústria Criativa. Objeto norteador das principais políticas públicas do campo em questão para boa parte da Europa, o modelo afirma que:

[...] as ideias criativas são originárias do núcleo criativo das artes na forma de texto, som e imagem, e que essas ideias e influências se difundem de dentro para fora através de uma série de camadas ou “círculos concêntricos”, com a proporção de conteúdo cultural em relação ao comercial, decrescente à medida que se move mais para fora do centro (OLIVEIRA *et al*. 2013, p.15).

No modelo da organização mundial da propriedade intelectual de direitos autorais (OMPI) a abordagem proposta “baseia-se nas indústrias envolvidas direta ou indiretamente na criação, fabricação, produção, transmissão e distribuição de obras protegidas por direitos” (OLIVEIRA *et al*, 2013, p.15). Dessa forma, 22 indústrias que incorporam o conhecimento, inclusive sob a forma de marcas e

patentes - considerando também a propriedade intelectual – têm sua aderência reconhecida no modelo.

Ainda na perspectiva do entendimento das Indústria Criativas e sua trajetória conceitual, é oportuno trazer à colação o esforço de síntese dos principais autores e postuladores do tema em debate, conjugados em Bendasolli *et al* (2009, p.26):

Quadro 2 – Definições de Indústria Criativas

DEFINIÇÃO	REFERÊNCIAS
“Atividades que têm a sua origem na criatividade, competências e talento individual, com potencial para a criação de trabalho e riqueza por meio da geração e exploração de propriedade intelectual [...] As Indústria Criativas têm por base indivíduos com capacidades criativas e artísticas, em aliança com gestores e profissionais da área tecnológica, que fazem produtos vendáveis e cujo valor econômico reside nas suas propriedades culturais (ou intelectuais).”	DCMS (2005, p. 5)
“A ideia de Indústria Criativas busca descrever a convergência conceitual e prática das artes criativas (talento individual) com as indústrias culturais (escala de massa), no contexto de novas tecnologias midiáticas (TIs) e no escopo de uma nova economia do conhecimento, tendo em vista seu uso por parte de novos consumidores cidadãos interativos.”	Hartley (2005, p. 5)
“Em minha perspectiva, é mais coerente restringir o termo ‘Indústria Criativa’ a uma indústria onde o trabalho intelectual é preponderante e onde o resultado alcançado é a propriedade intelectual.”	Howkins (2005, p. 119)
“[Indústria Criativas] produzem bens e serviços que utilizam imagens, textos e símbolos como meio. São indústrias guiadas por um regime de propriedade intelectual e [...] empurram a fronteira tecnológica das novas tecnologias da informação. Em geral, existe uma espécie de acordo que as Indústria Criativas têm um <i>coregroup</i> , um coração, que seria composto de música, audiovisual, multimídia, <i>software</i> , <i>broadcasting</i> e todos os processos de editoria em geral. No entanto, a coisa curiosa é que a fronteira das Indústria Criativas não é nítida. As pessoas utilizam o termo como sinônimo de indústrias de conteúdo, mas o que se vê cada vez mais é que uma grande gama de processos, produtos e serviços que são baseados na criatividade, mas que têm as suas origens em coisas muito mais tradicionais, como o <i>craft</i> , folclore ou artesanato, estão cada vez mais utilizando tecnologias de <i>management</i> , de informática para se transformarem em bens, produtos e serviços de grande distribuição.”	Jaguaribe (2006)
“As Indústria Criativas são formadas a partir da convergência entre as indústrias de mídia e informação e o setor cultural e das artes, tornando-se uma importante (e contestada) arena de desenvolvimento nas sociedades baseadas no conhecimento [...] operando em importantes dimensões contemporâneas da produção e do consumo cultural [...] o setor das Indústria Criativas apresenta uma grande variedade de atividades que, no entanto, possuem seu núcleo na criatividade.”	Jeffcutt (2000, p. 123-124)
“As atividades das Indústria Criativas podem ser localizadas em um <i>continuum</i> que vai desde aquelas atividades totalmente dependentes do ato de levar o conteúdo à audiência (a maior parte das apresentações ao vivo e exposições, incluindo festivais) que tendem a ser trabalho-intensivas e, em geral, subsidiadas, até aquelas atividades informacionais orientadas mais comercialmente, baseadas na reprodução de conteúdo original e sua transmissão a audiências (em geral distantes) (publicação, música gravada, filme, <i>broadcasting</i> , nova mídia).”	Cornford e Charles (2001, p. 17)

Fonte: Bendasolli *et al* (2009, p.27)

Destarte, para, futuramente debatermos em profundidade a EC a partir dos bens e serviços culturais e criativos, adotaremos aqui - em caráter introdutório e complementar - a noção clássica de produto: bem ou serviço, tangível ou intangível, que possam ser oferecidos ao mercado (KOTLER; ARMSTRONG, 1999), muito embora seja possível também – no campo em discussão – incluir à esse entendimento a noção de processo.

A Convenção da Unesco para a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2005) apresenta o conceito de atividades, bens e serviços culturais:

Atividades, bens e serviços culturais refere-se às atividades, bens e serviços que, considerados sob o ponto de vista da sua qualidade, uso ou finalidade específica, incorporam ou transmitem expressões culturais, independentemente do valor comercial que possam ter. As atividades culturais podem ser um fim em si mesmas, ou contribuir para a produção de bens e serviços culturais (UNESCO, 2005, p.5).

Já a Unctad (2010) conceitua produtos culturais como aqueles onde a visão antropológica de cultura reveste o sentido funcional, como por exemplo, as obras de arte, cinema, literatura e televisão. Presentes também na Indústria Cultural, esses produtos compartilham das seguintes características, apontadas por Oliveira *et al* (2013):

- Sua produção requer participação expressiva da criatividade humana, logo, do conteúdo simbólico;
- São transmissores de mensagens simbólicas;
- Contém, pelo menos, alguma propriedade intelectual que é atribuível ao indivíduo ou grupo de produção do bem ou serviço.

Um entendimento adicional sobre os produtos culturais reforça que seu caráter, revestido do simbólico, representa ou gera um valor cultural em adição a qualquer valor comercial e que não pode ser totalmente mensurável em termos monetários (OLIVEIRA *et al*, 2013). Nesse caso, se o valor cultural desnudado em suas características pode ser plenamente mensurado, a máxima exposta na crítica às Indústrias Culturais (e seus produtos) impera, pois podem ser vistos, então, como diferentes tipos de *commodities*.

A Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural qualificou os bens e serviços culturais, cujas características nutrem particularidades que os diferenciam dos demais:

Frente às mudanças econômicas e tecnológicas atuais, que abrem vastas perspectivas para a criação e a inovação, deve-se prestar uma particular atenção à diversidade da oferta criativa, ao justo reconhecimento dos direitos dos autores e artistas, assim como ao caráter específico dos bens e serviços culturais que, na medida em que são portadores de identidade, de valores e sentido, não devem ser considerados como mercadorias ou bens de consumo como os demais (UNESCO, 2002, p. 4).

Logo, os bens e serviços culturais podem ser vistos como um subconjunto dos bens e serviços criativos, tal como as Indústrias Culturais o são da Criativa. Com efeito, a categoria “criativo” se estende para além das categorias elencadas no conceito anterior, passando a incluir produtos como moda, *design* e *software*, dentre outros (OLIVEIRA *et al*, 2013).

Muito embora a gama de produtos categorizados entre os criativos possa revelar características essencialmente ligadas ao mercado, não se pode negar o nível de criatividade e propriedade intelectual neles atribuídos. Logo, o elemento de diferenciação – a criatividade - permite sua contemplação entre as Indústria Criativas. Além disso, os produtos criativos possuem variabilidades que se apoiam na tensão entre criatividade e originalidade, ou seja, ingredientes da inovação, ainda que em nível *soft*, apresentado por Stoneman (2010).

Ditas as características principais dos bens e serviços culturais e criativos, a radiografia teórica da Indústria Cultural à EC chega, então, ao contexto Brasil, que nos é de particular interesse. Aqui, a EC tem entendimento comum: “é o conjunto de atividades econômicas que dependem do conteúdo simbólico – nele incluído a criatividade como fator mais expressivo para a produção de bens e serviços” (OLIVEIRA *et al*, 2013, p.6). Sem embargo, o esforço de síntese apresentado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada parece contemplar com relativa importância os setores da Economia Criativa brasileira.

Deheinzelin (2012b) apresenta uma razão relevante pela qual a EC tem sido considerada estratégica para o desenvolvimento econômico dos países. Em sua proposição, Deheinzelin postula a existência de um ciclo exponencial da abundância. A EC, em sua análise, extrapola a cultura e a própria Indústria Criativa, abrindo espaço para “um desenvolvimento” e não mero “crescimento” econômico.

Defende, ainda, a interação de insumos intangíveis que - conectados e transformados - podem levar a uma Economia da Abundância “e não da Escassez, como aquela baseada principalmente em recursos naturais, finitos” (DEHEINZELIN, 2012b, p.132). A interação dos recursos de natureza intangível com as novas tecnologias e novas formas de colaboração em rede convergem para uma plataforma colaborativa da economia.

A contribuição atual de Deheinzelin na atmosfera teórica de compreensão da EC propõe a revisão das formas de mensuração da economia, considerando o intangível, o qualitativo. Propõe, também, articular a macroeconomia de escala com a microeconomia de nicho - à exemplo da integração de uma rendeira do interior com algum estilista de grifes globais. E, ainda, a articulação dos produtos e processos em uma ação integrada transdisciplinar, bem como, a existência de uma economia solidária sob a qual assenta-se a EC em novas formas de gestão onde riqueza, recursos e valores são canalizados em uma produção sustentável (DEHEINZELIN, 2012b).

As proposições supramencionadas abrem espaço, também, para outras características que aparentemente revelam as tendências da EC no contexto Brasil. Surge, assim, a necessidade de apresentar as politomias que circundam a EC, à exemplo das influências teóricas no campo da Inteligência Coletiva e outras relacionadas à noção de colaboratividade, de compartilhamento.

Pierre Lévy (1994) conceitua Inteligência Coletiva como:

[...] uma inteligência distribuída por toda parte, incessantemente valorizada, coordenada em tempo real, que resulta em uma mobilização efetiva das competências [...] a base e o objetivo da inteligência coletiva são o reconhecimento e o enriquecimento mútuos das pessoas, e não o culto de comunidades fetichizadas ou hipostasiadas (LÉVY, 1994, p.28).

Adiante, o autor pontua:

O intelectual coletivo é uma espécie de sociedade anônima para a qual cada acionista traz como capital seus conhecimentos, suas navegações, sua capacidade de aprender e de ensinar. O coletivo inteligente não submete nem limita as inteligências; pelo contrário, exalta-as, fá-las frutificar e abre-lhes novas potências. Esse sujeito transpessoal não se contenta em somar as inteligências individuais. Ele faz florescer uma forma de inteligência qualitativamente diferente, que vem se acrescentar às inteligências pessoais (LÉVY, 1994, p.94).

O percurso histórico da humanidade até a chegada do “espaço do saber” é, então, abordado por Lévy (1994) amparado pela noção de intelecto coletivo, compartilhado. Essa abordagem aponta a existência de modelos colaborativos, nos quais a sociedade em rede se organiza. Nesse cenário, inúmeros exemplos surgem como alternativas sustentáveis, em uma economia colaborativa-compartilhada, à exemplo do *crowdfunding*⁷ e *coworking*⁸ (DEHEINZELIN, 2012a).

Nesse sentido, o debate é ampliado para a discussão de Economias Criativas, no plural, considerando a multiplicidade de características e tendências que a circunscrevem, bem como, a complexidade de seu desenvolvimento nas dimensões a que se propõe.

Em tom representativo, Ana Carla Fonseca (2008, p.24-27) apresenta um esforço de síntese do quadro conceitual da EC no mundo e mostra que é possível compreendê-la sob 4 abordagens:

- 1) Indústria Criativas – caracterizadas por setores econômicos específicos de cada país, considerando a geração de riqueza;
- 2) Economia Criativa – que abrange não apenas as Indústria Criativas, mas, também, os impactos da interação de seus bens e serviços com outros processos da economia;
- 3) Cidades e espaços criativos – vistos distintamente sob o prisma do combate às desigualdades; na promoção de *clusters* criativos; da transformação de cidades em polos criativos mundiais articulada a políticas do turismo e de reestruturação do tecido socioeconômico urbano;
- 4) Economia Criativa como estratégia de desenvolvimento – com abordagens complementares de reconhecimento da criatividade como capital humano, integrado à objetivos sociais, culturais e econômicos que perseguem um novo paradigma de desenvolvimento.

No Brasil, os esforços de pactuação desse conceito, em uma agenda governamental, foram iniciados por meio da implantação da Secretaria de Economia Criativa, no âmbito do Ministério da Cultura, juntamente com o Plano Nacional de

⁷ Financiamento coletivo visando a obtenção de capital para iniciativas de interesse coletivo, através da agregação de múltiplas fontes de financiamento.

⁸ Coworking é um modelo de trabalho que se baseia no compartilhamento de espaço e recursos de escritório, reunindo pessoas que trabalham não necessariamente para a mesma empresa ou na mesma área de atuação, podendo inclusive reunir entre os seus usuários os profissionais liberais e usuários independentes

Economia Criativa. Embora o Plano receba maior atenção ao longo deste trabalho, antecipo a definição por ele atribuída partindo:

[...] das dinâmicas culturais, sociais e econômicas construídas a partir do ciclo de criação, produção, distribuição/circulação/difusão e consumo/ fruição de bens e serviços oriundos dos setores criativos, caracterizados pela prevalência de sua dimensão simbólica (BRASIL, 2012, p.23).

Ou seja, o elemento caracterizador do setor criativo é a sua dimensão simbólica, revestida de intangibilidade, que se alimenta do “talento criativo” para a produção de bens e serviços – conferindo-lhe valor - em um mercado com dinâmica de funcionamento que desconcentra modelos tradicionais (BRASIL, 2012).

Com efeito, ainda que sob a rejeição do postulado de David Ricardo e Adam Smith, renomados teóricos da economia clássica, que desprezavam a dimensão cultural em seus esquemas analíticos, por considerar o trabalho artístico improdutivo – a EC acabou por figurar lugar de destaque nos debates contemporâneos. Os postuladores da teoria crítica da Indústria Cultural já asseveravam que a criatividade artística encontrava-se em risco na sociedade capitalista, comandada ora pela acumulação, ora pela racionalização da vida (ANDRADE, 2013).

Para Jair do Amaral Filho (2013):

O deslocamento do paradigma manufatureiro para o paradigma do conhecimento tem sugerido um cenário no qual a criatividade se transforma em atitude rotineira [...], atenção especial para a chamada economia das ideias. Sendo as ideias o eixo principal do conhecimento, e este a base da competitividade seus geradores necessitam de mecanismos de proteção, e de incentivo, para que suas ideias gerem o retorno esperado, e sem que elas sejam apropriadas por outros em forma de externalidade (FILHO, 2013, p. 219).

Para Filho (2013), em sua análise de desenvolvimento da EC no Brasil à luz da contribuição de Celso Furtado, é oportuno assinalar que:

[...] a análise da economia criativa se adapta bem melhor ao método indutivo que ao método dedutivo, posto que não há uma teoria geral, especialmente porque os resultados das observações empíricas tendem a orientar intervenções de políticas públicas, e estas não devem ser padronizadas, mas sim particularizadas” (FILHO, 2013, p.220).

E conclui:

Não fossem o aparecimento e a expansão da economia do conhecimento, perpassando inclusive aqueles setores ditos tradicionais, os temas relativos à cultura e à criatividade estariam ainda hoje restritos às preocupações sociológicas, antropológicas e

psicológicas, além, é claro, dos campos específicos das artes” (FILHO, 2013, p. 222).

A despeito de Celso Furtado, cuja obra receberá especial atenção adiante neste trabalho, o pensamento sobre a criatividade e sua atuação no cenário econômico pode – e deve – ajudar-nos a repensar “os processos de inovação e o conhecimento no mundo atual, e a profunda acumulação entre economia capitalista e desenvolvimento científico. Tanto a ciência como a produção econômica estão fortemente assentadas na criatividade” (ANDRADE, 2013, p.174).

2.4 A Cooperação entre Economia Criativa, Inovação, Sustentabilidade e Diversidade Cultural

Uma vez lançadas as bases para o entendimento da EC e, considerando a complexidade que tece seu entendimento (MORIN, 2011) é seminal estabelecermos aqui os transbordamentos, relacionamentos e interações multiconceituais que cercam seu estabelecimento: a inovação, a sustentabilidade e a diversidade cultural. Analogamente ao trabalho estabelecido por Stuart Hart (2004, 2005), a EC também compartilha de motivadores globais (aumento populacional, pobreza, desigualdade social, poluição, revoluções, etc.) que a levaram a ser entendida em um constructo multidimensional estratégico para responder aos motivadores aludidos. Uma resposta à crise estrutural da economia intensiva em capital.

Sob essa constatação, compreender o cenário no qual a EC avança como um modelo favorecedor do desenvolvimento sustentável - a partir de organizações que empreendem ações em diferentes setores da Indústria Criativa - tem sido tarefa recorrente na discussão de novas estratégias para o desenvolvimento econômico mundial.

Nas bases de seu constructo multidimensional, a EC apresenta uma relação inextrincável entre criatividade e inovação. Uma abordagem mais adequada dessa relação requer, antes, um entendimento do que é inovação. Para isso, Schumpeter (1961) lançou luz sobre o tema ao abordar uma espécie de “destruição criadora/criativa”. Em sua teoria, o capitalismo se autodestruiria – puramente por razões econômicas – de modo a responder à novas possibilidades de

(re)significação, (re)vitalização. Sobre essa necessidade de autodestruição dos engendramentos capitalistas pode-se dizer que:

O impulso fundamental que põe e mantém em funcionamento a máquina capitalista procede dos novos bens de consumo, dos novos métodos de produção ou transporte, dos novos mercados e das novas formas de organização industrial criadas pela empresa capitalista (SCHUMPETER, 1961, p. 109).

Dessa forma, a organicidade do sistema requer um *lócus* (espaço) sedento, emergente, pelo novo. Esse cenário, promotor de transformações sociais (guerras, revoluções etc. cria uma ambiência necessária ao estímulo da capacidade de inventividade humana. Sob esse impulso, o sistema precisa - necessariamente destruir a si mesmo - para dar lugar a um novo processo/produto. Esse processo de destruição criadora (ou criativa) é condição básica para o entendimento do capitalismo e seus modos de reprodução (SCHUMPETER, 1961).

O entendimento dessa relação também esboça contornos da “economia do conhecimento. Florida (2011, p 44), ao discutir a contribuição teórica de Peter Drucker, sustenta que “conhecimento e informação são ferramentas e materiais para a criatividade. A inovação, tanto na forma de um novo artefato tecnológico quanto de um novo modelo de negócios, é seu produto”. Logo, recursos naturais e a interações com novas formas de conhecimento dariam o mote do desenvolvimento econômico que estaria por vir, solapando o imperativo dado aos meios de produção tradicionais.

Assim, a relação entre inovação e criatividade assenta-se sobre o paradigma necessidade-inventividade, produzido pelo capitalismo global e colocado à favor do desenvolvimento tecnológico desde então. A inovação – como manifestação da criatividade dos indivíduos – está imbricadamente associada ao progresso técnico. Este, por sua vez, é fruto da capacidade do homem para inovar, inventar. Essa possibilidade é crucial para o entendimento do conceito de desenvolvimento a ser apresentado por Furtado e discutido futuramente: “o desenvolvimento é sempre tributário de uma atividade criadora” (FURTADO, 1978, p.47).

A narrativa shumpeteriana observou, também, que o capitalismo estaria constantemente se renovando, criativamente (SCHUMPETER, 1961). Essa observação foi levada à efeito nos postulados de Furtado que, embora insistisse em associar a inovação a conceitos maiores, não deixou de anotar que “comumente, a criatividade humana tem sido canalizada para a inovação técnica”

(ALBUQUERQUE, 2013, p.157). Nessa importante vinculação entre a inovação e sua utilização em favor do progresso técnico:

A elaboração de Celso Furtado define o espaço do progresso técnico e da inovação técnica como uma esfera bastante delimitada da criatividade humana e, por isso, contribui para um diálogo com a elaboração neoshumpeteriana, na medida em que essa elaboração de certa forma restringe-se a este aspecto específico da criatividade humana (ALBUQUERQUE, 2013, p.168).

A inovação está associada a criatividade humana. Essa criatividade é apresentada por Celso Furtado, na obra “Criatividade e Dependência” como estruturante de nossa evolução social, uma demonstração da inventividade humana (ALBUQUERQUE, 2013).

O fenômeno da inovação teve seu marco de reconhecimento seminal no interior do Manual de Oslo – da Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico – cujos esforços para compreender sua amplitude setorial deu origem aos tipos principais de inovação: inovação de marketing, inovação organizacional, inovação de produto e inovação de processo (OCDE, 1997).

Resumidamente, a OCDE apresentou as inovações dos tipos organizacional e de marketing como:

As inovações **organizacionais** referem-se à implementação de novos métodos organizacionais, tais como mudanças em práticas de negócios, na organização do local de trabalho ou nas relações externas da empresa. As inovações de **marketing** envolvem a implementação de novos métodos de marketing, incluindo mudanças no *design* do produto e na embalagem, na promoção do produto e sua colocação, e em métodos de estabelecimento de preços de bens e de serviços (OCDE, 1997, p. 23).

Por sua vez, as inovações tecnológicas do tipo produto e processo – embora envoltas de interpretações e características difusas em cada literatura, têm, no Manual de Oslo, suas definições:

Uma inovação de **produto** é a introdução de um bem ou serviço novo ou significativamente melhorado no que concerne a suas características ou usos previstos. Incluem-se melhoramentos significativos em especificações técnicas, componentes e materiais, softwares incorporados, facilidade de uso ou outras características funcionais (OCDE, 1997, p. 57).

E:

Uma inovação de **processo** é a implementação de um método de produção ou distribuição novo ou significativamente melhorado. Incluem-se mudanças significativas em técnicas, equipamentos e/ou softwares (OCDE, 1997, p. 58).

Orbitando nesse arcabouço, pode-se falar, ainda, da inovação radical (TELLIS *et al*, 2009) – baseada no modelo de cultura corporativa das empresas; e inovação disruptiva – associada ao processo de destruição criativa como estratégia de reposicionamento de mercado e sustentabilidade das organizações (HART, 2005).

Apesar de não serem conceitualmente iguais, tampouco intercambiáveis, a presença de algum tipo de inovação é observada com clareza por alguns autores em algumas das Indústria Criativas. Stoneman (2010) postula que existem altas taxas de *soft innovation* em alguns segmentos da indústria, como as ligadas à música, livros, artes, jogos, filmes, moda e vídeo. A Unctad, por sua vez, reconhece que “as estratégias para a economia criativa exigem políticas combinadas para induzir a criatividade e a inovação, bem como para ajudar os criadores a atingir mercados globais, e para esses fins as ferramentas TIC são essenciais” (UNCTAD, 2010, p. 194)

Existe, ainda, uma profícua discussão em curso sobre a relação criatividade e P&D. O debate acerca da possibilidade da pesquisa e desenvolvimento integrar ou não o *rol* das Indústria Criativas recai na abordagem de que “criatividade e conhecimento são incorporados em criações científicas, da mesma forma que nas criações artísticas” (OLIVEIRA *et al*, 2013, p.19). Contudo, no Brasil, as principais literaturas e estudos têm contemplado o setor de P&D na mensuração da EC.

Outra relação imbricada no interior da EC se assenta no conceito da sustentabilidade. Trata-se, neste ponto, de prover um alinhamento entre os postulados da EC e a dimensão de alcance de um novo desenvolvimento apoiado no pilar da sustentabilidade. Importante, assim, clarificar a perspectiva de sustentabilidade com a qual dialoga, ou ao menos deveria, estrategicamente a EC.

Embora não tenhamos aqui o objetivo de travar um esforço representativo sobre o que é o desenvolvimento sustentável, basta-nos compreendê-lo como aquele que atende às necessidades do presente sem comprometer a possibilidade de as gerações futuras atenderem suas próprias necessidades (BRUNDTLAND, 1991). Sob esse imperativo, a noção de sustentabilidade – embora multiconceitual – ganha importância estratégica.

Ainda em referência, a sustentabilidade pode ser expressa em cinco dimensões: ecológica, espacial, cultural, social e econômica (SACHS, 1993). A ecológica refere-se à conservação da própria natureza (dos ecossistemas); a espacial considera a ocupação planejada do espaço, na construção da

territorialidade; a cultural faz menção à preservação e respeito às tradições culturais; a social, por sua vez, reporta ao equilíbrio social em termos econômicos e políticos; e, finalmente, a econômica, que visa garantir a viabilidade econômica do desenvolvimento.

De igual modo, o paradigma que se apresenta emergencial trata da abordagem de valoração interdisciplinar que considere e articule as diferentes formas de sustentabilidade:

[...] a integração das várias abordagens significa a emergência de um novo paradigma transdisciplinar de valoração, no qual se leva em consideração os objetivos de sustentabilidade ecológica, justiça distributiva e eficiência econômica, condizente com os princípios e com a visão pré-analítica da economia ecológica. Nesse novo paradigma, as contribuições das ciências sociais (economia, principalmente) e das ciências naturais (ecologia e biologia, principalmente) são combinadas na tentativa de construção de modelos econômico-ecológicos. O objetivo, em última instância, é proporcionar uma visão holística de tratamento dos ecossistemas e seus serviços, bem como considerar os vários efeitos de feedback existentes entre ecossistemas e sistemas econômicos (ROMEIRO; MAIA, 2011, p.11).

Novamente, à luz da complexidade que tece o entendimento da EC, urge a necessidade de reconhecer um ecossistema que se incumba de organizar a estrutura sob a qual se assentam as economias de transição atuais, bem como, as várias dimensões de seu desenvolvimento (FERNANDES *et al*, 2012). E, nessa nova plataforma de desenvolvimento, a Unctad (2010, p.26) introduziu discussões acerca de uma sustentabilidade cultural: “processo de desenvolvimento que mantém todos os tipos de ativos culturais desde os idiomas das minorias e rituais tradicionais até trabalhos artísticos, artefatos e prédios e locais patrimoniais”.

A EC brasileira tem, por sua vez, a partir do Plano da Secretaria da Economia Criativa – do Ministério da Cultura-, endossado uma estrutura que considera não apenas a criatividade, mas, também, a sustentabilidade como elemento indissociável e funcional das atividades desenvolvidas pelas organizações dos setores criativos. Sob esse prisma, o *lócus* que permite afirmar que sustentabilidade está diretamente relacionada às economias de transição, como a criativa, está no vislumbamento de sua permanente contribuição para o desenvolvimento econômico mundial, incluído e equitativo. Hart e Milsten (2004) apresentam a sustentabilidade como ativo desse desenvolvimento:

A ideia de sustentabilidade vem sendo representada pela elevação de expectativas em relação ao desempenho social e ambiental. A

sustentabilidade global tem sido definida como a habilidade para “satisfazer as necessidades do presente sem comprometer a habilidade das futuras gerações para satisfazerem suas necessidades”. Similarmente, o desenvolvimento sustentável “é um processo para se alcançar o desenvolvimento humano (...) de uma maneira inclusiva, interligada, igualitária, prudente e segura (HART;MILSTEN, 2004, pag.2).

Para os autores, os desafios globais associados à sustentabilidade, considerados sob a ótica dos negócios de cada organização, podem ajudar a identificar estratégias e práticas que contribuam para um mundo mais sustentável e, simultaneamente, que sejam direcionadas a geração de valor econômico. Premissa essa que, por sua vez, torna-se um importante vetor constituinte da EC, diferenciando-a da economia tradicional.

Inovação e sustentabilidade são grandezas estratégicas afeitas à EC. Porém, o são também das organizações do sistema capitalismo. O espaço é, então, de disputa, de tensão. O desafio que está posto às organizações que lançam mão do ativo criativo em sua produção reside na tarefa de conciliar os pilares supracitados como instrumentos de criação de valor, inclusão e desenvolvimento. Desempenhar atividades econômicas com foco na geração de riqueza e, ao mesmo tempo, assegurar a preservação de atividades socioambientais no âmbito das organizações ainda configura-se um grande desafio.

Ademais, a caracterização dos produtos e processos decorrentes da EC, por seu teor ligado à sustentabilidade, apresenta aspectos de novidade ao mercado. Novidade essa capaz de estimular novas formas de produção. Nessa capacidade de disrupção, apresentada por Hart (2005), reside o fenômeno da inovação, capaz de promover reposicionamento de mercado, redução de custos e riscos, além de prover as organizações de recursos reputacionais e de legitimidade, imprescindíveis para elevação do desempenho econômico.

A literatura internacional e nacional tem demonstrado que a adesão a um modelo de criação de valor - apoiado no pilar da sustentabilidade - criam valor sustentável focado na dimensão da legitimidade e reputação da organização a partir da colaboração e gestão compartilhada (de recursos, resíduos, tecnologias entre outros) incluindo ações conjuntas realizadas em parceria com organizações não-governamentais de preservação ambiental (HART; MILSTEN, 2004). Isso porque, existe um constructo multidimensional que promove a interação dessas grandezas

estratégicas e em disputa no mercado onde operam todas as economias, incluindo a criativa.

Por fim, a relação que – no presente estudo – ganha maior expressão: a EC e a Diversidade Cultural. A Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (2002) mostrou categoricamente a relação entre diversidade cultural e criatividade:

Toda criação tem suas origens nas tradições culturais, porém se desenvolve plenamente em contato com outras. Essa é a razão pela qual o patrimônio, em todas suas formas, deve ser preservado, valorizado e transmitido às gerações futuras como testemunho da experiência e das aspirações humanas, a fim de nutrir a criatividade em toda sua diversidade e estabelecer um verdadeiro diálogo entre as culturas (UNESCO, 2002, p.4).

Aparentemente não há, no cenário da literatura global, fato que leve a EC a desconsiderar a relação umbilical com a diversidade cultural. Pode-se dizer, ainda, que ambas coexistem no mesmo espaço. A diversidade cultural é defendida como fator de desenvolvimento e é reafirmada em todo momento como patrimônio comum da humanidade (UNESCO, 2005). Ou seja, a diversidade cultural:

[...] se manifesta na originalidade e na pluralidade de identidades que caracterizam os grupos e as sociedades que compõem a humanidade. Fonte de intercâmbios, de inovação e de criatividade, a diversidade cultural é, para o gênero humano, tão necessária como a diversidade biológica para a natureza. Nesse sentido, constitui o patrimônio comum da humanidade e deve ser reconhecida e consolidada em benefício das gerações presentes e futuras (UNESCO, 2002, p.3).

Em debate mais ampliado e consolidado, a Convenção da Unesco para a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2005) consensou:

“Diversidade cultural” refere-se à multiplicidade de formas pelas quais as culturas dos grupos e sociedades encontram sua expressão. Tais expressões são transmitidas entre e dentro dos grupos e sociedades. A diversidade cultural se manifesta não apenas nas variadas formas pelas quais se expressa, se enriquece e se transmite o patrimônio cultural da humanidade mediante a variedade das expressões culturais, mas também através dos diversos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição das expressões culturais, quaisquer que sejam os meios e tecnologias empregados (UNESCO, 2005, p.4).

A evolução que se produziu, desde a Convenção de Haia para a Proteção dos Bens Culturais (1954), até à Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003), passando pela Convenção das Medidas a Adotar para Proibir e Impedir a Importação; Exportação e Transferência da Propriedade Ilícita de Bens Culturais (1970); a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e

Natural (1972) e a Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Cultural Subaquático (2001), revela um esforço recorrente dos organismos internacionais em ampliar o debate sobre patrimônio cultural que, frequentemente, se entende como incluindo não somente as expressões materiais das diferentes culturas do mundo, mas também as manifestações intangíveis, aí compreendidas as tradições orais, as artes do espetáculo e o saber tradicional (UNESCO, 2009).

Não obstante, essa evolução reflete um duplo movimento: um conduz ao reconhecimento de um patrimônio comum que a comunidade internacional deve salvaguardar como expressão de uma herança comum; o outro leva ao reconhecimento das características próprias das culturas que, embora flutuantes e transitórias por natureza, devem valorizar-se e reconhecer-se como tais (UNESCO, 2009).

Não é atual o reconhecimento da grandeza estratégica – diversidade cultural – como aquela capaz de gerar riqueza em escala, local, regional ou global (YÚDICE, 2002). Todavia, esta não pode ser observada *ad eternum* de forma ingênua. “A diversidade é um processo de negociação contínua da construção social em disputa com outros modelos em curso, um verdadeiro território de lutas sociais e simbólicas (VIDIGAL, 2015).

Contextualizando o debate de inflexão política entre diversidade cultural e EC é permitido inferir que as culturais tradicionais indígenas, afrodescendentes e de populações migrantes – em suas múltiplas manifestações – são, por exemplo, integrantes do patrimônio cultural de uma nação, cujas identidades produzem diálogo glocal na estrutura de surgimento e desenvolvimento da EC. Essas riquezas – do patrimônio cultural – são, no contexto Brasil, abundantes, exponenciais.

A diversidade cultural tem, há muito tempo, ocupado lugar de destaque no papel do Estado, em protegê-la. Tanto nas políticas públicas como nas esferas administrativas de decisão a temática suscita incansáveis propostas de integração e alinhamento com aspectos de natureza econômica. No próprio Ministério da Cultura brasileiro chegou a existir uma secretaria intitulada Identidade e Diversidade Cultural (RUBIM, 2007).

O ex-ministro da cultura, Gilberto Gil, notabilizou-se, dentre outras coisas, por levar em seus discursos a importância da diversidade cultural brasileira como pilar estratégico da dimensão econômica:

São fundamentais o respeito, a valorização e o convívio harmonioso das diferentes identidades culturais existentes dentro dos territórios nacionais (...) podemos e devemos reconhecer e valorizar as nossas diferenças culturais, como fator para a coexistência harmoniosa das várias formas possíveis de brasilidade (GIL, 2005, p. 07).

Todavia, essa relação paradoxal também apresenta desafios em seu interior: a contraposição entre a defesa da diversidade como elemento fundamental para a existência da própria sociedade e a garantia dos produtos e do mercado cultural (CALABRE, 2007). Ou seja, qual o papel do Estado na mediação-promoção de políticas públicas que respeitem ambos os imperativos? Ainda que a resposta não figure premissa para o prolongamento da discussão relacional entre EC e diversidade cultural, cumpre assinalar que as disparidades supraintroduzidas devem estar contempladas no bojo das políticas culturais que defendam a circulação da produção cultural ao passo em que façam frente à tendência globalizante de viés norte-americano (CALABRE, 2007).

3. POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A ECONOMIA CRIATIVA – DISCURSOS DA UNCTAD, UNESCO E MINC

Apropriar-se da contribuição seminal que vem sendo realizada no campo das proposições metodológicas a respeito da formulação e análise de políticas públicas é fundamental para o estudo de qualquer política. Nesse sentido, o objetivo particular estabelecido no capítulo em marcha é o de construir uma base teórica, articulando os pressupostos de uma política pública e, em particular, as políticas públicas culturais e, então, lançar mão de uma base metodológica para compreensão dos efeitos de sentido que os discursos-narrativas institucionais propaladas ao redor do mundo produzem na construção de novas políticas públicas em EC.

Isto posto, o presente capítulo articula um dispositivo analítico à produção documental institucional e seus reflexos na formulação de políticas públicas para EC no contexto Brasil, cuja análise dá-se com base no discurso produzido pelo Ministério da Cultura (MINC), por meio do Plano da Secretaria da Economia Criativa (BRASIL, 2012). Com isto, verifica, também, se os discursos institucionais dos relatórios da UNESCO e UNCTAD podem ser levados à efeito na formulação de políticas públicas em EC adequadas ao contexto Brasil.

Para responder às questões levantadas, a primeira parte deste capítulo apresenta algumas reflexões e apontamentos de natureza teórico-metodológicas – detalhadas ao longo do texto – seguidas de um estudo documental comparativo entre os principais relatórios publicados pela UNCTAD e UNESCO acerca das Indústrias Criativas e os setores que lhe são relacionados. Ao final, o capítulo apresenta algumas notas conclusivas, à luz das dimensões consideradas na análise e também dos discursos observados sob o prisma das organizações que os enunciam.

3.1 O poder do discurso e seus efeitos de sentido na formulação de Políticas Públicas para a Economia Criativa mundial

Essa rápida incursão no substrato conceitual da política cultural e suas profusões requer, todavia, um entendimento apropriado do que vem a ser uma política pública. Norberto Bobbio *et al* (1998) notabilizaram-se ao definir o termo **política** (grifo meu) como derivativo do grego *politikós*, ou seja, que diz respeito àquilo que é da cidade, da pólis (Grécia Antiga); da sociedade e, logo, que é de interesse do homem enquanto cidadão. Da particularidade do termo política derivam-se as demais categorias, estas sim, de interesse comum: poder, dominação, direitos, deveres, etc.

O trabalho da cientista política Celina Souza (2006) traz algumas das primeiras definições lançadas sobre a temática: “política pública é a soma das atividades dos governos que agem diretamente ou através de delegação, e que influenciam a vida dos cidadãos”; “o que o governo escolhe fazer ou não fazer” e “quem ganha o quê, por quê e que diferença faz” (PETERS, 1986; DYE, 1984; LASWELL, 1936 *apud* SOUZA, 2006, p.24). Ainda no esforço de síntese da autora, o papel da política pública na perspectiva da solução de problemas é recorrente, bem como seu comportamento multidisciplinar:

Assim, do ponto de vista teórico-conceitual, a política pública em geral e a política social em particular são campos multidisciplinares, e seu foco está nas explicações sobre a natureza da política pública e seus processos. Por isso, uma teoria geral da política pública implica a busca de sintetizar teorias construídas no campo da sociologia, da ciência política e da economia. As políticas públicas repercutem na economia e nas sociedades, daí por que qualquer teoria da política pública precisa também explicar as inter-relações entre Estado, política, economia e sociedade (SOUZA, 2006, p.25).

Adensando o teor da discussão, é oportuno mencionar o que diz Arretch (2003) quanto ao objeto de análise das políticas públicas apresentando-o como “estudo de programas governamentais, particularmente suas condições de emergência, seus mecanismos de operação e seus prováveis impactos sobre a ordem social e econômica” (ARRECH, 2003, p. 2). Por sua vez, Reis (2003), faz um importante adendo aos que se lançam a esse tipo de estudo ponderando que “qualquer que seja o ângulo da política pública contemplado por um pesquisador, as questões morais, teóricas e técnicas encontram-se bastante interligadas” (REIS, 2003, pag.12).

Para o debate em curso, Saravia e Ferrarezi (2006) contribuem no conceito de políticas públicas postulando que:

É possível considerá-las como estratégias que apontam para diversos fins, todos eles, de alguma forma, desejados pelos diversos grupos que participam do processo decisório. A finalidade última de tal dinâmica – consolidação da democracia, justiça social, manutenção do poder, felicidade das pessoas – constitui elemento orientador geral das inúmeras ações que compõem determinada política. Com uma perspectiva mais operacional, poderíamos dizer que ela é um sistema de decisões públicas que visa a ações ou omissões, preventivas ou corretivas, destinadas a manter ou modificar a realidade de um ou vários setores da vida social, por meio da definição de objetivos e estratégias de atuação e da alocação dos recursos necessários para atingir os objetivos estabelecidos (SARAVIA ;FERRAREZI, 2006, p.28-9).

Em tempo, Souza (2003), introduz duas implicações produzidas quando assumimos as discussões sobre políticas públicas, dada sua perspectiva holística:

A primeira, é que a área torna-se território de várias disciplinas, teorias e modelos analíticos. Assim, apesar de possuir suas próprias modelagens, teorias e métodos, a política pública, embora seja um ramo da ciência política, a ela não se resume, podendo também ser objeto de pesquisa de disciplinas como a filosofia, a psicologia, a sociologia, a economia e a econometria, esta última no que se refere a subárea da avaliação, que habitualmente faz uso de técnicas quantitativas e modelos econométricos de análise. A segunda é que o caráter holístico da área comporta vários “olhares” sem que esta multiplicidade de perspectivas comprometa a sua coerência teórica e metodológica (SOUZA, 2003, pag.14).

Direcionando os desdobramentos da política pública para as particularidades das políticas culturais, é imperioso compartilhar os elementos que estão no bojo da cidadania cultural. A planificação teórica de Marilena Chauí (1995) ajuda-nos a entender que a política cultural é inseparável de uma cultura política nova.

Especificamente, esse cenário reflete as formas de relação do papel do Estado no trato às questões culturais:

- A **liberal**, que identifica cultura e belas-artes, estas últimas consideradas a partir da diferença clássica entre artes liberais e servis. Na qualidade de artes liberais, as belas-artes são vistas como privilégio de uma elite escolarizada e consumidora de produtos culturais.
- A do **Estado autoritário**, na qual o Estado se apresenta como produtor oficial de cultura e censor da produção cultural da sociedade civil.
- A **populista**, que manipula uma abstração genericamente denominada cultura popular, entendida como produção cultural do povo e identificada com o pequeno artesanato e o folclore, isto é, com a versão popular das belas-artes e da Indústria Cultural.
- A **neoliberal**, que identifica cultura e evento de massa, consagra todas as manifestações do narcisismo desenvolvidas pela *mass media*, e tende a privatizar as instituições públicas de cultura deixando-as sob a responsabilidade de empresários culturais (CHAUÍ, 1995, p. 81, grifo meu).

Por sua vez, o posicionamento de Chauí (1995) nesse contexto é o de contrariar as visões amplamente reducionistas apresentadas nos modelos liberal, autoritário, populista e neoliberal, considerando que o pensamento da construção de políticas públicas requer o pensamento da cultura “como direito dos cidadãos e a política cultural como cidadania cultural” (CHAUÍ, 1995, p. 82).

Contribuindo nessa perspectiva crítica-ideológica, Santos (2000, p.75) advoga que “as chamadas políticas públicas, quando existentes, não podem substituir a política social, considerada um elenco coerente com as demais políticas (econômica, territorial etc)”. Sobre o papel das políticas públicas na promoção do desenvolvimento, Amartya Sen defende que elas visam “ao aumento das capacidades humanas e das liberdades substantivas” (SEN, 2010, p. 25).

Adiante, Isaura Botelho (2001) acrescenta que as políticas culturais precisam ser pensadas em um contexto minimamente planejado, contemplando fontes e mecanismos de financiamento e, ainda, observando todos os elos da cadeia: criação, formação, difusão e consumo. Afirma também que, historicamente, o financiamento de grande parte da produção e da difusão artística esteve vinculado à ação estatal (BOTELHO, 2007): quer pelo fomento de políticas intermediadas por instituições públicas da cultura ou por meio de subvenções privadas ou patrocínios

direto à projetos - mediante renúncia fiscal⁹ - ou, ainda, por meio editais específicos para os setores artísticos.

O pensamento crítico do estabelecimento das políticas culturais na América Latina, por exemplo, representou uma importante contribuição no entendimento do papel do Estado em formular políticas culturais. Canclini (1987), resumiu sob a forma de um paradigma a relação ideacional da cultura - entendida em sua dimensão simbólica - e sua reprodução social implicada em uma democracia representativa (CANCLINI, 1987, p. 50): “Esse paradigma concebe a política cultural como um programa de distribuição e popularização da arte, do conhecimento científico e das demais formas de alta cultura”. E acrescenta: “[...] a coexistência de múltiplas culturas em uma mesma sociedade, propicia seu desenvolvimento autônomo e relações igualitárias de participação de cada indivíduo em cada cultura e de cada cultura com relação aos demais” (CANCLINI, 1987, p. 51).

O professor e pesquisador brasileiro Albino Rubim (2007) apresenta um desenho cartográfico elucidativo e suficiente para o entendimento das principais questões (co)relacionadas às políticas culturais no cenário brasileiro. No modelo teórico-analítico apresentado pelo autor, algumas dimensões basilares precisam ser contempladas:

I Definição e determinação da noção de política acionada, como momento sempre presente em toda e qualquer política cultural. Desnecessário assinalar que diferentes modalidades de políticas podem estar incorporadas às políticas culturais. Elucidar este aspecto é crucial para uma compreensão precisa do tema.

II Definição de cultura intrínseca a qualquer política cultural empreendida, a qual tem profunda incidência sobre a amplitude desta política [...]. Esclarecer o conceito de cultura imanente à política cultural é um procedimento analítico vigoroso para o estudo aprimorado deste campo. A amplitude do conceito de cultura utilizado não apenas delinea a extensão do objeto das políticas culturais, mas comporta questões a serem enfrentadas por tais políticas, como as conexões pretendidas e realizadas entre modalidades de cultura, sejam elas: erudita, popular e midiática ou local, regional, nacional, macro-regional e global.

III Toda política cultural é composta por um conjunto de formulações e ações desenvolvidas ou a serem implementadas. Investigar as formulações, condensadas em planos, programas, projetos, etc; as ações, pensadas e realizadas, e, inclusive, as conexões e contradições entre elas é vital para o conhecimento das políticas culturais.

⁹ À exemplo da Lei Rouanet. Lei Federal de Incentivo à Cultura que institui políticas públicas para a cultura nacional, como o PRONAC - Programa Nacional de Apoio à Cultura. Essa lei é conhecida também por Lei Rouanet em homenagem a Sérgio Paulo Rouanet. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8313cons.htm>. Acesso em 10.02.16.

IV Objetivos e metas são componentes fundamentais das políticas culturais. Através do estudo deles podem ser explicitadas as concepções de mundo que orientam as políticas culturais e as repercussões pretendidas da intervenção político-cultural na sociedade. Objetivos e metas estão sempre imbricados às políticas, de modo transparente ou não.

V A delimitação e caracterização dos atores das políticas culturais é outra faceta essencial para o estudo das políticas culturais. Hoje, ao lado do tradicional e, por vezes, todo poderoso ator das políticas culturais, o Estado-nação, tem-se um conjunto complexo de atores estatais e particulares possíveis. A recente discussão sobre as políticas públicas, tomadas como não idênticas ou redutíveis às políticas estatais, tem enfatizado que, na atualidade, elas não podem ser pensadas apenas por sua remissão ao Estado. Isto não implica em desconsiderar o papel ocupado pelo Estado na formulação e implementação de tais políticas. Antes significa que, hoje, ele não é único ator e que as políticas públicas de cultura são o resultado da complexa interação entre agências estatais e não-estatais. Mais que isto, o próprio Estado não pode mais ser concebido como um ator monolítico, mas como um denso sistema de múltiplos atores. A existência de governos nacionais, supranacionais (sistema das Nações Unidas, organismos multilaterais, comunidades e uniões de países, etc.) e infranacionais (provinciais, intermunicipais, municipais, etc.) é uma das faces deste processo de complexificação da intervenção estatal.

VI A elucidação dos públicos pretendidos é outro componente significativo a ser analisado nas políticas culturais. Cabe determinar quais os públicos visados e quais as modalidades de fruição e de consumo previstas e inscritas nas políticas culturais. Tais públicos podem ser “recortados” por diferenciados critérios sociais, como por exemplo: classe, renda, escolaridade, idade, gênero etc. [...].

VII A atenção com os instrumentos, meios e recursos acionados, sejam eles: humanos, legais, materiais (instalações, equipamentos etc.), financeiros etc. deve ser sempre um dos momentos interpretativos privilegiados no estudo das políticas culturais. Toda política cultural, para ser concretizada, implica obrigatoriamente no acionamento de recursos financeiros, humanos, materiais e legais. Por conseguinte, é imprescindível às análises de políticas culturais, o conhecimento aprofundado de dispositivos, tais como: 1. Orçamentos e formas de financiamento da cultura previstos e realizados; 2. Pessoal disponível e envolvido na formulação, na gestão e na produção da cultura, em suas dimensões quantitativa e qualitativa, bem como as modalidades de capacitação de pessoal em funcionamento ou previstas; 3. Os espaços, geográficos e eletrônicos, e os equipamentos existentes que estão sendo ou podem ser acionados, sua localização, seu funcionamento, suas condições etc. e 4. Os meios legais e as legislações disponíveis e a serem criados para organizar e estimular a cultura.

VIII [...] Um sistema cultural necessita um complexo conjunto de momentos que se complementam e dinamizam a vida cultural. Para uma configuração didática deste sistema, podem ser anotados os seguintes momentos, todos eles imprescindíveis ao movimento cultural: 1. Criação, invenção e inovação; 2. Difusão, divulgação e transmissão; 3. Circulação, intercâmbios, trocas, cooperação; 4. Análise, crítica, estudo, investigação, pesquisa e reflexão; 5. Fruição,

consumo e públicos; 6. Conservação e preservação; 7. Organização, legislação, gestão e produção da cultura. A depender dos momentos priorizados e das maneiras de articulação entre eles, as políticas culturais ganham marcas muito diferenciadas (RUBIM, 2007, p. 149-153).

Traçado este rápido e amplo cenário de compreensão das políticas públicas e, em particular, as culturais, passemos ao constructo metodológico intencionalmente adotado neste capítulo de modo a possibilitar a melhor interpretação acerca do formulação das recentes políticas difundidas para a EC. Logo, em que pese as interligações e implicações trazidas pelo corpo teórico até aqui exposto não torne possível esgotarmos as possibilidades de análise e interpretação que o estudo desta temática suscita, sobretudo, pela complexidade que tece seu entendimento (MORIN, 2011), a narrativa laudatória aqui proposta contribui, em paralelo, com os demais esforços teórico-metodológicos propalados por aqueles que se lançam ao estudo de políticas públicas e, em especial e particularmente, na singularidade das políticas culturais e de EC.

3.2 O constructo metodológico da Análise do Discurso

Para, então, contribuir no alcance do objetivo particular lançado neste capítulo, adotou-se o dispositivo teórico-analítico postulado no interior da escola francesa: a Análise do Discurso (AD). Isso pelas inúmeras possibilidades interpretativas viabilizadas por essa disciplina, distinguindo o dispositivo teórico de interpretação – posto na produção bibliográfica existente – do dispositivo metodológico analítico construído pelo analista em cada particularidade observada, a partir de questões indutoras (LABREA, 2014).

Assim, para Labrea (2014):

[...] existe uma teoria do discurso cujo método e noções fazem a mediação entre a descrição e a interpretação, mas não existe um dispositivo analítico padrão, *a priori*, ele é construído pelo analista em interlocução com outras disciplinas e campos do saber que o ajudem a compreender e responder sua questão a partir do trabalho com o simbólico e a interpretação (LABREA, 2014, pag. 24).

O entendimento assumido neste estudo é o de que a AD pode figurar uma posição de análise contributiva aos demais estudos já elaborados em EC - considerando suas especificidades – com o objetivo de se entender as relações entre Estado e sociedade, sob uma lógica que evidencia elementos nem sempre

verificados no espectro das reflexões sobre políticas públicas, à exemplo do sujeito e as diferentes posições enunciativas que ele ocupa; os níveis de percepção de realidade – fundamentais para entender a dimensão de aplicabilidade de uma política em contextos diferentes - e também os efeitos de sentido de um texto/documento a partir de suas condições de produção (LABREA, 2014).

Com efeito, a ideia de sujeito aqui adotada conota-se às organizações Unesco, Unctad e Minc, e seus respectivos efeitos de sentido, produzidos a partir dos discursos apresentados em seus relatórios de políticas públicas em EC. Assim, “ao invés de encarar o sujeito como uma fonte que forneceria um significado ao mundo, vemos cada posição de sujeito ocupando locais diferentes no interior de uma estrutura. [...] a essa estrutura damos o nome de discurso” (LACLAU, 2013, pag. 3). Do mesmo modo, as narrativas institucionais em análise possuem características híbridas, que constroem, desconstroem e reconstróem outros discursos adequados a cada país. Essa hibridação cultural é apresentada por Canclini (2011) como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2011, p. 19).

Nesse contexto, o enredo teórico em marcha traduz o recorte documental proposto - entendido como discursos institucionais produzidos em condições de produção diferentes – e encontra nos textos em análise a tessitura dos diversos recortes textuais que organiza as vozes de sujeitos-autores (INDURSKY, 2001). Essa textualização produz outros momentos de (re)contextualização que, ainda segundo o autor, produz uma heterogeneidade provisoriamente estruturada.

Isto posto, a posição de enunciação do sujeito traduz o multiforme sentido que o discurso pode produzir. Com efeito, a conjuntura de um discurso depende de sua condição de produção, por meio da qual é possível apontar, também, as contradições (PÊCHEUX, 1997). Como unidade empírica, estruturada em começo-meio-fim, o texto é seminal no corpo discursivo ao definir a posição do sujeito-autor (GUIMARÃES, 1995).

Na construção da perspectiva teórica de interpretação, buscou-se a construção de um corpo discursivo, onde a noção de arquivo é adotada como gesto interpretativo da totalidade dos discursos institucionais recortados, analisados (ORLANDI, 2000, pag. 32). Para Foucault, a organização do arquivo busca “descrever a função enunciativa e a formação discursiva a qual pertencem os

discursos como práticas específicas no elemento do arquivo”. (FOUCAULT, 1996, p.151). Dessa forma, entende-se o arquivo como um sistema de enunciados que permite analisar as relações entre o discurso (verbal e não-verbal) e outros domínios (FOUCAULT, 1996).

Por sua vez, a noção de recorte, entendido enquanto pedaço, é “um fragmento da situação discursiva que pode apreender a incompletude como constitutiva do sentido e condição da linguagem” (ORLANDI, 2000, p.139-140). Assim, o corpo discursivo visa à formação de uma mostra representativa com resultados considerados extensivos no campo discursivo de referência (INDUSKY, 1997).

Nesse sentido, o trabalho de seleção dos recortes que integraram o arquivo, e, por sua vez, o corpo discursivo objeto da análise, objetivou prover respostas às questões postas em observação e descrever de que forma os discursos funcionam e influenciam a partir de diferentes lugares sociais/geográficos e seus significados do ponto de vista da gestão de uma política pública (ORLANDI, 2000). Acredita-se, assim, que a AD pode contribuir para a compreensão do discurso da política pública de EC ao descrever as condições amplas e imediatas em que ele ocorre e os sentidos que (re)produz no âmbito governamental e na sociedade (LABREA, 2014).

Tão importante quanto é entender a função enunciativa trazida pela AD, cujo exercício é feito por um sujeito em algum lugar institucional. É a organização de textos ou imagens com determinadas características que definem seu sistema de funcionamento. Em suma:

Entre a língua que define o sistema de construção das frases possíveis e o corpus que recolhe as palavras pronunciadas, o arquivo define um nível particular; o de uma prática que faz surgir uma multiplicidade de enunciados [...]. Não tem o peso da tradição, não constitui uma biblioteca [...], entre a tradição e o esquecimento, ele faz aparecerem as regras de uma prática que permite aos enunciados subsistirem e, ao mesmo tempo, se modificarem regularmente. É o sistema geral da formulação e da transformação de enunciados (FOUCAULT:1996, p.150).

Em linhas gerais o objeto teórico da AD é o próprio discurso (PÊCHEUX, 1997). Por sua vez, o texto figura a unidade de análise, pois, por meio dele a materialidade é concebida.

3.3 O Discurso da UNESCO – Um *framework* para estatísticas culturais

Embora o discurso internacional em EC mais propalado no mundo seja o da Unctad as informações de seu interior foram mapeadas no Unesco *Framework for Cultural Statistics* (2009), elaborado pelo Instituto Estatístico da Unesco, e que figurou a principal base de dados em estudos culturais nos últimos anos. Ademais, é oportuno mencionar que a Unesco já havia reconhecido a importância das Industrias Culturais e Criativas no desenvolvimento econômico mundial em outras publicações¹⁰, contudo, a pesquisa optou por trazer um recorte documental mais atual e adequado ao contexto da análise.

A caracterização qualitativa-quantitativa da EC à luz do esforço de compilação trazido pela Unesco deu o mote à maioria dos estudos de formulação de políticas públicas a partir de sua publicação, à exemplo do estudo de análise do comércio internacional de bens e serviços culturais (1994-2003), realizado pela organização em 2005 em que já constatava-se a potencialidade da cultura enquanto ativo de valor econômico e de desenvolvimento (UNESCO, 2005).

Torna-se, assim, seminal, uma breve descrição do *Framework* da Unesco (2009) no tocante ao escopo de classificação dos setores criativos, reveladas aqui como “domínios”:

Tabela 1 - Estrutura de domínios de estatísticas culturais da Unesco

Domínios Culturais	Atividades associadas
A. Patrimônio natural e cultural	<ul style="list-style-type: none"> • Museus • Sítios históricos e arqueológicos • Paisagens culturais • Patrimônio natural
B. Espetáculos e celebrações	<ul style="list-style-type: none"> • Artes de espetáculo • Festas e festivais • Feiras

¹⁰ À exemplo do estudo *Global Alliance for Cultural Diversity. Understanding creative industries: cultural statistics for public policy making* (2006).

C. Artes visuais e artesanato	<ul style="list-style-type: none"> • Pintura • Escultura • Fotografia • Artesanato
D. Livros e periódicos	<ul style="list-style-type: none"> • Livros • Jornais e revistas • Outros materiais impressos • Bibliotecas (incluindo as virtuais) • Feiras do livro
E. Audiovisual e mídias interativas	<ul style="list-style-type: none"> • Cinema e vídeo • TV e rádio (incluindo internet) • Internet <i>podcasting</i> • Videogames (incluindo <i>onlines</i>)
F. Design e serviços criativos	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Design</i> de moda • <i>Design</i> gráfico • <i>Design</i> de interiores • <i>Design</i> paisagístico • Serviços de arquitetura • Serviços de publicidade

Fonte: Adaptado de Unesco (2009)

Na interpretação do Ministério da Cultura (Minc), a posição enunciativa da Unesco foi entendida assim:

A ideia principal da construção deste escopo foi a de criar e disponibilizar para os diversos países uma ferramenta que permitisse a organização e a comparabilidade de estatísticas nacionais e internacionais no âmbito das expressões culturais, contemplando aspectos relacionados aos modos de produção sociais e econômicos (BRASIL, 2012, pag. 29).

Em verdade, o discurso fundante da Unesco nessa seara desenvolveu-se em 1986 com a primeira publicação da Estrutura de Estatísticas Culturais (FCS) e que, posteriormente, influenciou muitos países à medida em que se lançavam ao desenvolvimento de estratégias para coleta de estatísticas culturais:

Sua estrutura original definiu nove categorias de atividades culturais: patrimônio cultural, materiais impressos e literatura, música, artes cênicas, mídias de áudio, mídias audiovisuais, atividades socioculturais, esportes e jogos e meio ambiente e natureza (UNCTAD, 2010, pag. 108).

Contudo, somente em 2009 uma estrutura mais robusta e ambiciosa para estatísticas culturais foi efetivamente disponibilizada. A expectativa da Unesco era a de que tal estrutura se tornasse um padrão internacional capaz de registrar todas as atividades culturais humanas (UNCTAD, 2010). A estrutura atualizada articula cinco processos do ciclo cultural: criação, produção, disseminação, exposição/recepção/transmissão e consumo/participação.

Além de reconhecer os domínios ou grupos já tradicionais da Indústria Cultural - como patrimônio, artes e literatura – o *framework* incorpora em seu escopo a indústria de novas mídias e tecnologias, bem como a de serviços criativos – moda, *design*, arquitetura entre outros. Fundamental mencionar o surgimento de setores entendidos pela Unesco como (co)relacionados à Indústria Cultural e Criativa, à exemplo do turismo – e seus serviços; e os esportes. Todos os domínios são apoiados pelos serviços de educação e treinamento; preservação e arquivamento; e equipamentos e materiais de apoio.

Em termos de mensuração da EC a estrutura da Unesco de 2009 mede o comércio internacional de produtos e serviços culturais adotando a classificação de produtos culturais do Sistema Harmonizado de Codificação e Descrição de *Commodities 2007* (HS 2007), ao passo que a classificação de serviços culturais utiliza a versão seis da Balança de Pagamentos (BPM6) e a classificação *Extended Balance of Payments* (Ebops). A nova estrutura da Unesco correlaciona 85 dos códigos do HS 2007 com produtos culturais, categorizados em seis domínios. Ela define outros 84 códigos do HS 2007 como equipamentos e materiais de apoio para produtos culturais¹¹. Nesse ponto, já é possível observar pequenas diferenças metodológicas. Embora Unesco e Unctad compartilhem a maioria dos serviços criativos e culturais em seus relatórios, a Unesco inclui alguns códigos (como serviços de informação e outros *royalties* e taxas de licença) que não são inclusos na lista Unctad - apresentada a seguir - ou que não são calculados junto com os outros serviços criativos (UNCTAD, 2010).

¹¹ A lista completa dos produtos culturais e dos equipamentos e materiais de apoio dos produtos culturais definida pela Unesco pode ser verificada em Unesco (2009, p.65-72).

A abordagem do Instituto do Estatística da Unesco tem duas características. Em primeiro lugar, explora a amplitude setorial e a profundidade dos domínios culturais. A amplitude se refere às atividades inclusas, ao passo que a profundidade lida com as fases de um ciclo cultural. A segunda característica desse modelo é a noção de uma matriz aninhada que aborda os diferentes aspectos relacionados à cultura (UNCTAD, 2010).

Na Unesco, por exemplo, as indústrias culturais e criativas são apresentadas como aquelas que combinam a criação, produção e comercialização de conteúdos intangíveis e culturais por natureza, que inclui os produtos audiovisuais, o *design*, os novos meios de informação, as artes do espetáculo, a produção editorial e as artes visuais. É um dos setores da economia de mais rápida expansão a nível mundial (UNESCO, 2009). Esses conteúdos são tipicamente protegidos por direitos autorais e podem assumir a forma de produtos e serviços. Um aspecto importante das indústrias culturais, de acordo com a Unesco, refere-se ao fato de que elas são centrais na promoção e manutenção da diversidade cultural e na garantia do acesso democrático à cultura.

Importante mencionar, que a organização foi a responsável em difundir os debates sobre Cidades Criativas. Estabelecida em 2004, a Rede de Cidades Criativas da Unesco¹² reflete as mudanças na percepção da cultura, além de sua função como parte da sociedade e da economia:

A ideia para a rede se baseou na observação de que, embora muitas cidades ao redor do mundo percebam que as indústrias criativas estão começando a desempenhar um papel muito maior em suas economias locais e esquemas de desenvolvimento social, elas não enxergam claramente como aproveitar esse potencial e como envolver os agentes apropriados nesse desenvolvimento (UNCTAD, 2010 pag. 15).

A perspectiva de tratamento da EC pela Unesco mostra-se, então, particular ao considerá-la intimamente conectada à perspectiva da diversidade cultural bem como à realidade de cada país: ora adota o modelo de Indústria Cultural; ora o de Indústria Criativa, desencorajando, assim, um debate teórico-conceitual generalizador (MADEIRA, 2014).

Por fim, a Unesco contribui na formulação de políticas focadas na formulação, gestão e avaliação dessas indústrias, à exemplo do manual intitulado “Políticas para a Criatividade: guia para o desenvolvimento das indústrias culturais e criativa”, que

¹² Ver <<http://en.Unesco.org/creative-cities/>>

reforça a agenda do organismo na promoção do desenvolvimento da EC junto aos demais países do globo.

3.4 O Discurso da Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento – Unctad

A Unctad representa um dos mais importantes fóruns intergovernamentais para discussões e deliberações sobre temas de desenvolvimento. Nesse organismo, a importância da cultura enquanto ativo gerador de riqueza já era levado a efeito desde o final da década de 1990.

Por sua vez, o relatório de EC apresentado pela Unctad (2010) é considerado um dos mais importantes documentos que propalam o conceito da EC para o mundo. O esforço de síntese do relatório perseguiu a trajetória de conjugar experiências inter e extragovernamentais no objetivo de se prover um modelo multidimensional de mensuração da economia, a partir da criatividade, considerando as principais indústrias identificadas e classificadas como culturais e criativas.

Nesse organismo, o termo Indústria Criativa, teve seu marco de reconhecimento durante a XI Conferência Ministerial da Unctad, em 2004, quando um dos principais painéis da Conferência foi reservado ao debate de um potencial desenvolvimento advindo da criatividade. A introdução de estudos sobre essas indústrias na agenda econômica e de desenvolvimento internacional ganhou profusão nas demais edições do encontro, apoiada nos debates de ampliação do conceito de criatividade e das atividades artístico-criativas. Nesse momento, lançou-se luz acerca do conceito de EC adotado no âmbito da Conferência, entendida como “qualquer atividade econômica que produza produtos simbólicos intensamente dependentes da propriedade intelectual, visando o maior mercado possível (UNCTAD, 2010, p.7).

Diferenciador de atividades *downstream* com foco mais visível no mercado – publicidade, editorial e mídias – e atividades *upstream*, essencialmente de artes tradicionais como teatro, dança, visuais - o modelo formulado pela Unctad considera as Indústrias Culturais um subconjunto das Indústria Criativas (UNCTAD, 2010). O grau de novidade aqui apresentado tem no vasto escopo de constituição do modelo a possibilidade de integração das mais variadas atividades – produtos e serviços – que percorrem do patrimônio cultural até novas tecnologias, indutores do desenvolvimento econômico de diversos países.

Para a Unctad (2008, 2010 e 2013) a EC está apoiada em indústrias com recorte multiconceitual. Assim, as Indústria Criativas:

- são os ciclos de criação, produção e distribuição de produtos e serviços que utilizam criatividade e capital intelectual como insumos primários;
- constituem um conjunto de atividades baseadas em conhecimento, focadas, entre outros, nas artes, que potencialmente geram receitas de vendas e direitos de propriedade intelectual;
- constituem produtos tangíveis e serviços intelectuais ou artísticos intangíveis com conteúdo criativo, valor econômico e objetivos de mercado;
- posicionam-se no cruzamento entre os setores artísticos, de serviços e industriais;
- constituem um novo setor dinâmico no comércio mundial.

Na proposição de um modelo agrupador, inclusivo e multidimensional apresentado pela Unctad é possível identificar as indústrias ou setores criativos em quatro grandes grupos (OLIVEIRA *et al*, 2013, p.18): Patrimônio; Artes, Mídia e Criações Funcionais.

Em sua primeira parte, o relatório 2010 da Unctad apresenta um traçado conceitual de todas as conexões possíveis da EC. Tão importante quanto é a caracterização dos países desenvolvidos ou cujas economias encontram-se em transição e suas relações com a EC, contemplando a África, região Ásia-Pacífico, Ásia Central e Oriente Médio, além da América Latina, Caribe e Europa Oriental.

Já na segunda parte, o discurso enunciativo da Unctad demonstra preocupação em prover mecanismos de organização, estruturação, medição e análise da EC. Alguns instrumentos estatísticos são colocados em paralelo na objetiva de se construir uma adequada base metodológica para as formas de aferição da EC, quer seja na dimensão setorial, quer na ocupacional (UNCTAD, 2010, pg.37).

A terceira parte do relatório discorre acerca das dinâmicas introduzidas no comércio mundial com o advento da EC; as tendências globais para o comércio de produtos e serviços criativos bem como o peso dessas transações na balança comercial. Adiante, prospecções ousadas de comércio são estimadas na relação

dos países Norte-Sul e Sul-Sul, em detrimento da organização das Indústrias Criativas desses países (UNCTAD, 2010, pag. 168).

A característica fundamental, entretanto, do relatório aqui discutido, tem sua materialidade na quarta parte, onde a função da propriedade intelectual e da tecnologia são elevadas à posição angular no desenvolvimento da EC em qualquer nação. As relações entre direitos autorais, cultura tradicional e novas tecnologias são, no discurso da Unctad, convergentes na formação de novos modelos de negócios para a EC (UNCTAD, 2010, pag. 171).

Finalmente, um eixo de apoio ao desenvolvimento de políticas públicas é, então, apresentado. Um debate sobre a função das políticas públicas, provisão de infraestrutura, finanças, investimentos e mercados instituem uma ambiência necessária ao estímulo do empreendedorismo criativo e suas formas de aprimoramento. (UNCTAD, 2010).

O modelo de estatísticas comerciais da EC da Unctad propõe sua estrutura revisada e mais adequada para as estatísticas comerciais da EC (Unctad, 2010, pag. 115):

- A estrutura consiste em duas partes: (1) indústrias criativas, que inclui todos os produtos e serviços criativos e (2) indústrias relacionadas, que inclui todos os produtos e serviços de computadores e informação relacionados e *royalties* e taxas de licença.

- Os dados relacionados ao comércio internacional de produtos criativos e produtos relacionados foram extraídos do banco de dados Comtrade (ONU), utilizando a classificação do Sistema Harmonizado (HS), versão de 2002.

- Total de códigos dos produtos criativos após o refinamento: todos os produtos criativos, 211 códigos; artesanato, 60 códigos; audiovisuais, 2 códigos; design, 102 códigos; novas mídias, 8 códigos; artes cênicas, 7 códigos; edição, 15 códigos; artes visuais, 17 códigos.

- Total de códigos dos produtos relacionados após o refinamento: todos os produtos relacionados, 170 códigos; audiovisuais, 42 códigos; design, 35 códigos; novas mídias, 5 códigos; artes cênicas, 28 códigos; edição, 11 códigos; artes visuais, 49 códigos.

- Os dados sobre os serviços criativos foram extraídos das Estatísticas do FMI sobre Saldo de Pagamentos utilizando os códigos BPM5 e Ebops.

■ As categorias de serviços que são incluídas em todos os serviços criativos são: serviços de propaganda, pesquisa de mercado e opinião pública, serviços de pesquisa e desenvolvimento e serviços pessoais, culturais e recreativos. Os serviços audiovisuais e outros serviços culturais e recreativos são subgrupos dos serviços pessoais, culturais e recreativos.

O informe mais recente, por sua vez, do Relatório das Nações Unidas sobre a EC, intitulado “*Widening local development pathways*”¹³, coeditado pela UNESCO e o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) por meio do Escritório da ONU para a Cooperação Sul-Sul, traz em seu prólogo não apenas um esforço de definição e terminologias do universo discursivo da EC mas, também, perspectivas para o desenvolvimento regional por meio de cidades consideradas atores-chave, além do entendimento multidimensional de criação da ambiência propícia à EC num cenário que envolva expressões culturais, patrimônio e arquitetura, nada significativamente diferente do já exposto nas edições de 2008 e 2010.

Destarte, faz, também, uma exposição da criatividade identificada em cada um dos continentes, apontando fatores cruciais para a criação de novos mercados com foco nas indústrias de direitos autorais e culturas tradicionais, além da estruturação de *clusters* e redes. Lança, ainda, proposições que direcionam a construção de indicadores de EC considerando recursos, capacidades e resultados (social, econômico, cultural e ambiental). Por fim, sustenta o posicionamento das Nações Unidas enquanto organismo cooperador para o desenvolvimento da EC, apresentando uma análise de portfólio com o fundo internacional para a diversidade cultural e as principais atividades priorizadas e respectivos impactos em termos de governança e políticas públicas (UNESCO,2013).

No campo da gestão pública, o modelo em discussão despontou como multidisciplinar – supragovernamental e com mecanismos de regulação e organização que compreendem todas as dimensões na busca pela forma de desenvolvimento aqui exposta. Multidimensional na medida em que políticas econômicas, tecnológicas, culturais e sociais são observadas e conectadas. Multidisciplinar por considerar as relações entre cultura, trabalho, comércio,

¹³ Informação disponível em: < http://www.unesco.org/new/pt/brasil/pt/about-this-office/single-view/news/creative_industries_boost_economies_and_development_shows_un_report/#.Vi0-tKrTIU>. Acesso em 15.10.2015

tecnologia, educação e turismo como fundamentais no bojo do debate em pauta (UNCTAD, 2010).

3.5 O Discurso do Ministério da Cultura: O Plano da Secretaria de Economia Criativa – agenda para um Brasil Criativo

Os anos 2000 foram marcados pelo efetivo surgimento do vetor econômico na agenda pública da cultura. Inicialmente, sob a gestão do ministro Gilberto Gil (2003-2008) e, posteriormente, Juca Ferreira (2008-2010). O protagonismo dos ministros evidenciaram novidades na relação entre o Estado e a cultura no Brasil (DOMINGUES e LOPES, 2015). O ministro Gil, foi o primeiro ocupante do cargo à defender novos olhares sobre a convergência entre cultura e economia durante na 1ª Reunião de avaliação e prospecção dos desdobramentos da XI UNCTAD:

Estamos conscientes de que a maior garantia das vantagens mútuas que possamos ter advém da natureza da matéria-prima que está em jogo: a criatividade das pessoas, comunidades e povos do mundo, a essência do nosso patrimônio imaterial, expressando-se a partir do precioso lastro da nossa diversidade cultural (GIL, 2004, s.p).

A atuação dos ministros citados constituí, na perspectiva de vários estudiosos brasileiros, paradigmática – dada a importância que a pasta recebeu durante seus respectivos períodos de gestão (RUBIM, CALABRE, BARBALHO, 2015). Ademais, é também neste período que o maior número de programas e projetos associados às políticas culturais de integração social e econômica exponenciaram-se, à exemplo do Programa de Arte, Cultura e Cidadania – apresentado no próximo capítulo, responsável por constituir os Pontos de Cultura no Brasil.

Esse cenário, contudo, ainda era circunscrito de carências teórico-metodológicas – em razão das discussões dos pressupostos econômicos da cultura serem recentes no período em comento - quanto à efetiva construção de políticas públicas que promovessem o adequado desenvolvimento da dimensão econômica da cultura. Por isso, as ações acabavam por tornar-se pontuais, ausentes de elementos que apontassem para o surgimento de uma política de Estado.

Note que, no período supracitado, os discursos propalados ainda giravam em torno da vocação econômica imbricada na dimensão cultural, logo, uma economia da cultura. Por sua vez, as convicções ideológicas que pautavam a agenda pública do Ministério à época recaía, *a fortiori*, no fomento à Indústria Cultural. Apenas em

2011, sob a gestão da ministra Ana de Hollanda, que os olhares efetivos para a EC se voltam, com a criação da Secretaria da Economia Criativa (SEC). Criada formalmente por meio do Decreto nº 7743, de 31 de maio de 2012, a SEC, trouxe consigo desafios e possibilidades de avanço para o estabelecimento de uma política pública específica para uma EC brasileira. A primeira secretária da SEC, Claudia Leitão, em seu texto, afirma: “sabemos, no entanto, que nenhum modelo por ela [a economia criativa] produzido em outras nações nos caberá. [...] necessitamos construir nossos próprios modelos e tecnologias sociais”, (BRASIL, 2012, p.14).

O intuito da apresentação de um Plano Nacional de EC convergiu na tentativa de se pactuar uma política estatal para o setor, aderente à multiplicidade de atividades culturais com potencialidades econômicas aqui expostas e que considerasse elementos exclusivos na territorialidade do país, sob os princípios da Diversidade Cultural, da Sustentabilidade e da Inovação – que embora já debatidos no capítulo anterior, serão aqui retomados à título de entendimento dos sentidos produzidos no discurso do Plano. Aliás, “sem eles, não será possível garantir a necessária redistribuição de renda, assim como promover a qualidade de vida, o acesso, o protagonismo e a cidadania” (LEITÃO, 2015a, s.p.).

Na metodologia de construção do Plano, alguns estudiosos do tema foram reunidos para contribuir e lançar suas bases reflexivas para a elaboração de uma política em EC no contexto Brasil. Edna dos Santos-Duisenberg, Chefe do Programa de Economia Criativa da Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento – UNCTAD, notabilizada por integrar os primeiros estudos no âmbito internacional, defendeu em seu texto:

Fica latente que a economia criativa gera crescimento econômico, empregos e divisas. Dada a sua característica multidisciplinar, a economia criativa potencialmente contribui para a redução da pobreza e a inserção de excluídos e minorias, tais como mulheres e jovens talentosos que desempenham informalmente atividades criativas (artesanato, festas populares, dança, etc). A economia criativa também facilita interações entre o setor público e o privado, associando negócios, fundações, ONGs e filantropia. Portanto, é importante que haja um processo participativo e esquemas flexíveis com parcerias em todos os níveis e articulações políticas desde o nível comunitário, municipal, estadual até o âmbito federal. Isto facilitará a elaboração e implementação de um plano de ação pragmático para reforçar a economia criativa no Brasil (DUISENBERG, 2012, p. 77).

De posse das várias contribuições realizadas como fruto de um debate sobre a melhor construção para a realidade brasileira, a SEC adaptou o termo “indústria

criativa” numa perspectiva de inclusão de características pertinentes ao território brasileiro em suas multidimensões, passando a ser visto como “setores criativos”. Assim, a adaptação proposta - setores criativos - é adotada como representante “dos diversos conjuntos de empreendimentos que atuam no campo da Economia Criativa” (BRASIL, 2012). Para Bolaño (2012), um dos *experts* participantes da construção do Plano:

O conceito de setores criativos adotado pela SEC, na elaboração do seu planejamento estratégico para o período de 2012 a 2015, é bom nesse sentido porque, ao enfatizar a noção de riqueza cultural, vinculando-a a um processo criativo, cujo resultado será ampliar o patrimônio cultural, escapa do economicismo das versões correntes da pura economia da cultura, aproximando-se do pensamento crítico, mais complexo, da economia política da comunicação e da cultura (BOLAÑO, 2012, p. 85).

E prossegue:

O fundamental é a ampliação das capacidades humanas, o reforço das identidades e da identidade nacional, dos saberes locais que podem fornecer alternativas concretas para os projetos de desenvolvimento, a expansão das condições de autonomia cultural, tanto no nível da cultura material quanto da produção simbólica, da criatividade política e institucional como daquela responsável pela produção das grandes obras do espírito, da arte, da literatura, da filosofia (BOLAÑO, 2012, p. 86).

A proposição trazida pela SEC desconcentrou o discurso internacional que pautava a EC basicamente em torno de uma economia cuja criatividade e o conhecimento, bem como suas relações de exploração com a propriedade intelectual fossem fundamentais, contudo, restritivo em várias aspectos. Antes, ampliou-o para o entendimento:

Os setores criativos são aqueles cujas atividades produtivas têm como processo principal um ato criativo gerador de um produto, bem ou serviço, cuja dimensão simbólica é determinante do seu valor, resultando em produção de riqueza cultural, econômica e social (BRASIL, 2012, p.22).

Dessa forma, assim como as Indústrias Criativas são vistas como que uma ampliação da abordagem das Indústrias Culturais, os setores criativos ampliam, no momento em que também aglutinam, os setores culturais - essencialmente ligados à produção artístico-cultural (música, dança, teatro, ópera, circo, pintura, fotografia, cinema) - e soma-se às expressões e atividades de setores até então deslocados do debate, ainda que transversalmente presentes: como o de novas mídias, indústria de conteúdo, *design* entre outros (BRASIL, 2012).

Do ponto de partida estabelecido ao considerar os setores criativos, o Ministério da Cultura buscou, no Plano, realizar as principais considerações para aquilo que viria a considerar EC (BRASIL, 2012, p. 24, grifo meu): **“A economia criativa é, portanto, a economia do intangível, do simbólico. Ela se alimenta dos talentos criativos, que se organizam individual ou coletivamente para produzir bens e serviços criativos”**, cuja dinâmica de existência é dada a partir de uma cadeia de geração de riqueza compreendendo: criação, produção, difusão e consumo (Figura 2).

FIGURA 2: A Economia Criativa e a dinâmica de funcionamento dos seus elos



Fonte: Plano da Secretaria de Economia Criativa (2012, p.24)

Um desafio posto no Plano, para além do conceitual, foi a delimitação, identificação e categorização de quais setores seriam considerados fundamentais para que a política pública em questão pudesse ser adequadamente desenvolvida e hábil para a análise de mensuração proposta à realidade brasileira. Sob esse prisma – o de inclusão de um ativo criativo baseado em conteúdo intangível como determinante de valor – a SEC ampliou o escopo dos setores criativos, até então

restrito às indústrias culturais tradicionais e, portanto, da economia da cultura, incorporando outros, cuja dimensão e importância já eram reconhecidas ao redor do mundo, à exemplo das criações funcionais:

Tabela 2 – Escopo dos setores criativos – Ministério da Cultura 2011

Categorias Culturais	Setores
No campo do Patrimônio	a) Patrimônio Material b) Patrimônio Imaterial c) Arquivos d) Museus
No campo das Expressões Culturais	e) Artesanato f) Culturas Populares g) Culturas Indígenas h) Culturas Afro-brasileiras i) Artes Visuais j) Arte Digital
No campo das Artes de Espetáculo	k) Dança l) Música m) Circo n) Teatro
No campo do Audiovisual/ do Livro, da Leitura e da Literatura	o) Cinema e Vídeo p) Publicações e mídias impressas
No campo das Criações Culturais e Funcionais	q) Moda r) <i>Design</i> s) Arquitetura

Fonte: Adaptado do Plano da Secretaria de Economia Criativa (2012, p.30).

Outro desafio, dos vários identificados durante a construção do Plano, recaiu sobre a efetiva mensuração da criatividade enquanto fenômeno econômico, por meio do mapeamento inicial das informações e dados da EC. Para isso, uma conta satélite em parceria com o IBGE chegou a ser prevista no plano, com o objetivo de se prover, talvez, a informação que mais daria robustez à execução e sucesso do Plano: o tamanho do PIB, da ocupação e da renda gerada pelas atividades criativas. Essa inclusão dos bens e serviços criativos brasileiros no PIB daria o mote central

do reconhecimento efetivo da criatividade enquanto fenômeno de desenvolvimento econômico, mas, também, portando outros benefícios importantes de uma política dessa natureza: inclusão, pertencimento social, reticulação comunitária e outros (YÚDICE, DURÁN, 2003).

Imprescindível na consolidação de um modelo aderente às especificidades do país, o estabelecimento de “princípios norteadores” no processo de planejamento da SEC – para além das definições econômica e setorial – refletiu na construção de cenários, capacidades e potencialidades, balizando a elaboração da política em comento. Isto posto, seria necessário considerar a diversidade cultural do país, a percepção do conceito de sustentabilidade e o fenômeno da inovação para, então, consagrar um planejamento considerado efetivamente pró-desenvolvimento econômico sustentável.

Nesse ponto, sem prejuízo das colaborações feitas em outros lugares da literatura, a diversidade cultural é entendida como aquela onde ambiência e riqueza dão base a economia do país. Em nosso caso, a criatividade brasileira enquanto produto e processo dessa diversidade. Sustentabilidade, embora circundada de interpretações, entendida em contraposição ao estabelecimento de sistemas que desvirtuam os símbolos e elementos originais e identitários, aglutinando-os ao mercado convencional, excludente e explorador. Inovação, cujo fenômeno se observa em dimensões disruptivas, tecnológicas ou incrementais, onde um produto ou processo novos ou significativamente melhorados apresentam o grau de novidade exigido pelo fenômeno.

Dessa forma, a inclusão do conceito de inovação no Plano assume a EC como geradora de desenvolvimento capaz de romper as estruturas tradicionais de mercado, por meio dos setores criativos (BRASIL, 2012). Por fim, a inclusão social, que no caso brasileiro é mais que evidente, ganha importância ao se colocar como premissa o acesso à bens e serviços culturais-criativos às populações posicionadas à margem do cenário de consumo/fruição cultural. A interação entre esses princípios, portanto, dão o mote central da EC Brasileira.

A proposição de vetores de atuação da SEC também introduziu uma metodologia de desenvolvimento da EC considerando vetores micro e macroeconômicos, por meio da prospecção de Territórios Criativos; realização de Estudos e Pesquisas; estabelecimento de Marcos Legais; Empreendedorismo em Setores Criativos; Formação para Competências Criativas e apoio à criação de

Redes e Coletivos. Importante no debate em curso, frise-se a ação focada no fomento aos Territórios Criativos, cujas ações previstas no Plano se propunham a trabalhar:

[...] a concepção e a implementação de metodologias, ações, projetos e programas que permitam o surgimento e a institucionalização de territórios criativos (bairros, polos produtivos, cidades e bacias criativas). Serão prospectados espaços que tenham potencial para serem considerados territórios criativos e, dessa forma, possam potencializar a geração de trabalho, emprego e renda (BRASIL, 2012, p.42).

3.6 Notas sobre os discursos das políticas em EC: desafios, contradições e perspectivas

Para a caracterização das abordagens propostas no capítulo em curso utilizou-se dos principais documentos institucionais publicados pelos organismos que se lançaram ao estudo da EC no Brasil e no mundo. Para tal, foram feitos alguns recortes principais para composição da análise, dado a profundidade e complexidade dos documentos. Para isso, Foucault postula que os recortes são “categorias reflexivas, princípios de classificação, regras normativas, tipos institucionalizados: fatos de discurso que merecer ser analisados ao lado de outros que com eles mantêm relações complexas” (FOUCAULT, 2008, pg. 25).

Característica marcante dos relatórios, os indicadores econômicos da criatividade ao redor do mundo produzem efeitos persuasivos onde são (re)produzidos. Unesco e Unctad trouxeram à baila um desenvolvimento cuja composição central é dada pela economia dos bens simbólicos, intangíveis, intelectuais e artísticos. Exportações de produtos e serviços criativos em franca expansão; taxa de crescimento econômico do setor superior à 10% / ano, mesmo em tempos de crise, chegando a \$ 227 bilhões em 2011 são alguns dos fatores que tornaram o discurso da Unctad (2010) e Unesco (2013) de fácil re(produção), o que nas palavras de Eni Orlandi (2001), surgem como novas formas históricas de existência na discursividade e novas formas históricas de assujeitamento.

Contudo, as mensurações produzidas por Unesco e Unctad são fruto da compilação de dados agregados de diferentes países, sem considerar uma cesta adequada de indicadores e um tratamento estatístico adequado ao contexto de cada continente-país, restando prejudicada a plena aceitação do discurso (LEITÃO, 2015a). Fragilizam, ainda, a grandeza dos dados apresentados o fato de a

metodologia adotada pelas organizações em tela captarem a produção de riqueza apenas no nível das indústrias (culturais e criativas), por isso uma captação agregada, desprezando micro e pequenos empreendedores culturais/criativos e, até mesmo, a riqueza criativa introjetada na imensidão da informalidade ocupacional.

Essa constatação reforça a fragilidade do espaço - ainda a ser preenchido – sobre as formas de mensuração ou, ainda, de valoração da EC, em suas inúmeras potencialidades e vocações econômicas. Citando George Yúdice (2004):

Os instrumentos de aferição precisam medir as possibilidades além das intuições e opiniões. É por isso que a maioria dos projetos culturais financiados por bancos de desenvolvimento multilaterais (como o Banco Mundial e o BID) se atrelam a outros projetos educacionais ou de renovação urbana. Esse modo de aproveitamento está relacionado à dificuldade que os bancos enfrentam em lidar com a cultura. Desprovidos de dados concretos, indicadores, por exemplo, é difícil justificar investimento em projetos. E, é claro, existem dificuldades metodológicas no desenvolvimento de indicadores para a cultura (YÚDICE, 2004, p. 33).

Sobre os indicadores exponenciais, comumente apresentados nos discursos institucionais sobre valoração econômica da dimensão cultural, Yúdice e Durán (2003) prenunciaram:

1. os bancos de dados consistem em sistemas de categorias em relação aos quais se capta informação;
2. os bancos e seus componentes categoriais são seleções que permitem criar mapas úteis de uma realidade cada vez mais complexa e que nos permitam nela nos localizarmos de maneira pertinente, tomar decisões ou assumir posições;
3. essa seleção não é nunca neutra, mas está condicionada por necessidades, interesses e tendências específicas;
4. portanto, não se trata de instrumentos plenamente objetivos, mas que servem para potenciar algumas instituições, comunidades indivíduos, empresas, manifestações, etc. em sua visibilidade e na distribuição e no uso dos recursos associados a eles;
5. essas características não invalidam os bancos de dados, mas proporcionam as condições para assumi-los como instrumentos de persuasão, cujos componentes e formas de operar são sempre questionáveis e opináveis, ou seja, devem estar abertos ao debate público;
6. portanto, requer-se a incorporação de opções flexíveis no desenho e na concepção dos bancos de dados, assunto que propomos na conclusão. (YÚDICE, DURÁN, 2003, p. 174).

Canclini (2011), ao tratar das interfaces entre culturas diversas, alerta para o processo distinto de hibridação, enquanto produto resultante das diferentes interfaces de grupos culturais, termo escolhido para “designar as misturas interculturais propriamente modernas, entre outras, aquelas geradas pelas

integrações dos Estados nacionais, os populismos políticos e as indústrias culturais (CANCLINI, 2011, p. 30). Ainda em outros estudos, a crítica de Canclini destacou que a assimetria presente na “globalização das indústrias culturais não gera só desigualdade na distribuição de benefícios econômicos”, mas, também, a “falta de emprego e a decadência do desenvolvimento educativo e cultural” (CANCLINI, 2003, p.29)

Sob essa afirmação, os discursos produzidos por Unesco, Unctad e Minc nutrem características comuns na perspectiva do reconhecimento da EC como a transição mais significativa do momento atual. No entanto, não se pode perpetuar o teor discursivo produzido com base nas experiências anglo-saxãs que, em quase nada, constituem a representatividade do cenário latino-americano, em especial, no contexto Brasil. Em tom inteligível, o autor alerta para a chamada “americanização” do planeta, cujas influências se estendem à ONU, OEA, FMI entre outros: “A globalização cultural não é um ramo da engenharia genética, cuja finalidade seria reproduzir em todos os países clones do *american way of life*”, finaliza (CANCLINI, 2003, p. 30).

Em tom propositivo, Canclini advoga em favor de uma agenda específica, direcionada e representativa da realidade latino-americana e, por isso, comumente prestigiada no contexto Brasil. Para ele, duas tarefas principais poderiam tornar a América Latina mais “criativa e competente nos intercâmbios globais” (CANCLINI, 2003, p. 33;37): a) Identificar as áreas estratégicas do nosso desenvolvimento – colocando no centro as pessoas e as sociedades em detrimento dos investimentos e indicadores financeiros ou macroeconômicos –, e b) Desenvolver políticas socioculturais que promovam o avanço tecnológico e a expressão multicultural de nossas sociedades, centradas no crescimento da participação democrática dos cidadãos.

Essa perspectiva territorializada do debate sobre políticas públicas e suas influências advindas do avançado processo de globalização também fora exposta no estudos de Tânia Barcelar (2008). A autora aduz que cada território tem seus valores, manifestações culturais, sua identidade. Logo, torna-se palco de operações de grandes agentes mundiais:

Estamos em uma fase em que a certeza de que desenvolvimento era crescimento econômico, que progresso era sinônimo de industrialização, e que ser desenvolvido era produzir bens industriais

estão sendo questionados. A tendência é construir um conceito mais complexo de desenvolvimento (BARCELAR, 2008, p. 16-17).

Toda essa discussão em torno das transações comerciais dos bens simbólico em uma aparente “nova plataforma” apresenta, ainda, processos de subsunção do trabalho intelectual e as novas formas de obtenção do lucro operados pela reestruturação do capitalismo:

[...] é bastante sintomático que, na tentativa de se pensar estratégias de desenvolvimento econômico a partir dos setores vedetes, a busca de um “elemento comum” às atividades culturais a montante (como as atividades artísticas tradicionais) e a jusante (mais próximas do mercado, como a publicidade e as atividades de mídia) implique no deslocamento do termo “cultura” para “criatividade” (LOPES, 2015, p. 176).

Essa ambivalência do mundo globalizado, cuja fábula expoente é a de que seja possível homogeneizar o planeta, traz em seu bojo uma vasta acentuação de desigualdades locais (SANTOS, 2000). “A globalização é, de certa forma, o ápice do processo de internacionalização do mundo capitalista” (SANTOS, 2000, p.23). Para esse enfrentamento, o papel requalificado do Estado deveria ser o de incentivar um desenvolvimento local amparado pela :

[...] implantação de um novo modelo econômico, social e político que, a partir de uma nova distribuição dos bens e serviços, conduza à realização de uma vida coletiva solidária e, passando da escala do lugar à escala do planeta, assegure uma reforma do mundo, por intermédio de uma outra maneira de realizar a globalização. (SANTOS, 2000, p.170).

Talvez, por isso, o Plano da SEC – embora tenha sofrido influências diretas dos discursos dos relatórios dos organismos internacionais discutidos anteriormente - tenha sido formulado espelhando, ideologicamente, os fundamentos da Economia Solidária, cujas relações de sociabilidade, cooperação e solidariedade dão o mote do processo de geração e distribuição da riqueza produzida (SINGER, 2003).

Com efeito, ainda que os discursos produzidos em torno da EC tenham sido acolhidos e festejados pelos países ricos como uma etapa sofisticada do capitalismo (LEITÃO, 2015a, 2015b, 2015c), justamente por nutrir a ideia de “indústria” intensiva em *copyright* e altamente concentradora; no contexto Brasil o discurso ganha contornos de economias intensivas em criatividade e simbologia, com foco quase integral numa lógica de desenvolvimento sustentada na dimensão cultural.

Abrindo um limiar e, prenunciando os capítulos seguintes, já nas décadas de 1970-1980 o pensamento do economista e ex-ministro da cultura do Brasil, Celso Furtado, notabilizava-se. Em tom atual, Furtado (1984) advogava que a política de desenvolvimento deveria ser posta a serviço do processo de enriquecimento cultural e desenvolver a criatividade brasileira:

Daí que uma política cultural que se limita a fomentar o consumo de bens culturais tende a ser inibitória de atividades criativas e a impor barreiras à inovação [...], o objetivo central de uma política cultural deveria ser a liberação das forças criativas da sociedade. Não se trata de monitorar a atividade criativa e sim de abrir espaço para que ela floresça” (FURTADO, 1984, p. 32).

No desfecho da análise dos discursos, enquanto Unesco e Unctad elegeram eixos pautados na propriedade intelectual, direitos autorais, P&D e novas tecnologias como expoentes da economia intensiva em criatividade, o Brasil Criativo priorizou a diversidade cultural do país – e sua riqueza simbólica - como estratégica para a produção de riqueza inclusiva e equitativa (LEITÃO, 2015a, 2015b, 2015c), o que não restou claramente assegurado nos discursos dos organismos internacionais. Em comum, o reconhecimento, ainda em estudo, das conexões entre criatividade, inovação e sustentabilidade que abarcam, também, objetivos de desenvolvimento do milênio. Também comum é o reconhecimento da necessidade de pesquisas mais aprofundadas, indicadores e metodologias que garantam a confiabilidade dos dados e, por sua vez, contribuam para a formulação de políticas públicas adequadas ao desenvolvimento das economias criativas.

Dessa forma, cumpre registrar que o embate metodológico de desenvolvimento dos relatórios apresentados constitui uma das principais complexidades da análise de discurso em marcha, uma vez que cada organismo realiza a adoção de técnicas de coleta e manipulação de dados que julga conveniente à sua realidade, colocando em debate suas influências na elaboração de políticas públicas para o setor. Sendo assim, os relatórios analisados suscitam indagações que motivam outras pesquisas, com possibilidades de abordagens intensivas na agenda do conhecimento, ciência e tecnologia.

Portanto, sabe-se que discursos de desenvolvimento da EC - que interagem explicitamente na influência de agendas internacionais de elaboração de políticas públicas estão, ainda, em disputa e precisam avançar no adensamento crítico de suas propostas e análise. Outrossim, saindo da perspectiva internacional, caberá

estabelecermos um quadro que busque avançar numa perspectiva mais contextualizada geográfica e conceitualmente à realidade brasileira. Para isso, a contribuição estruturalista de Celso Furtado será, *a fortiori*, debatida. Afinal, “em minha geração [...] o Brasil emergiu como uma nação dotada de capacidade criadora e de extraordinário dinamismo” (FURTADO, 1984, p.36).

4. O CULTURA VIVA, O PONTO DE CULTURA E A ECONOMIA SOLIDÁRIA

Uma tarefa-chave neste campo é reavaliar as incompatibilidades clássicas entre patrimônio e comércio, procurando um caminho que transcenda a mera defesa do valor simbólico dos bens culturais e limite a sua comercialização.

Nestor Garcia Canclini. Políticas culturais para o desenvolvimento.

4.1 A Política Nacional de Cultura Viva

Inicialmente intitulado Programa Nacional de Promoção da Cidadania e da Diversidade Cultural – Cultura Viva, criado por intermédio da Portaria nº 156, de 07/2004, do Ministério da Cultura, e transformado recentemente em Política Nacional de Cultura Viva - consolidada por meio da Lei nº 13.018/2014, o Programa Cultura Viva - nomenclatura consolidada nos debates da agenda pública da cultura - é apresentado por Silva e Araújo (2010) como responsável por articular associações da sociedade civil proporcionando-lhes acesso à recursos públicos que promovam o fortalecimento e reconhecimento de circuitos culturais de base comunitária sob a lógica da produção, recepção e disseminação de produtos que estão à margem do circuito econômico convencional.

Ainda segundo Silva e Araújo (2010) o programa foi implantado, inicialmente, envolvendo um conjunto de ações distribuídas em cinco eixos principais e desenvolvidas em diferentes graus de consolidação enquanto ações públicas: Ação Pontos de Cultura, que receberá especial atenção no debate em curso; Ação Cultura Digital; Ação Agentes Cultura Viva; Ação *Griôs* (reinterpretada em português como mestres dos saberes) e Ação Escola Viva.

Para além das ações principais mencionadas acima, o bojo do programa sofreu modificações durante seu redesenho, articuladas pelo órgão idealizador, o Ministério da Cultura; o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – IPEA e demais

representantes dos Pontos, Pontões de cultura e as Redes de Pontos de Cultura, de modo que outras dimensões de atuação pudessem ser contempladas à luz do desenvolvimento cultural, social e econômico demandados pelos beneficiários do programa (BRASIL, 2012).

Vale dizer que a noção de “redes” citada anteriormente é apresentada pelo Ministério da Cultura como o mecanismo de conexão e articulação entre Pontos e Pontões de cultura de modo que as ações e decisões, capilarizadas em cada território onde as redes culturais estão estabelecidas, sejam validadas num âmbito institucional-governamental.

Aliás, ainda que não configure objetivo maior deste capítulo proceder à uma reflexão pormenorizada sobre as teorias de redes, torna-se oportuno seu esclarecimento para continuidade da exposição do Programa Cultura Viva. O Programa insere-se em um fluxo narrativo espelhado nas discussões sobre a sociedade em rede e redes sociais (CASTELLS, 1999, SANTOS, 2005). Para Castells (1999):

A sociedade em rede é caracterizada pela globalização das atividades econômicas; pela flexibilidade e instabilidade do emprego e individualização da mão-de-obra. Por uma cultura de virtualidade real construída a partir de um sistema de mídia onipresente, interligado e altamente diversificado. E pelas transformações das bases materiais da vida – o tempo e o espaço – mediante criação de um espaço de fluxos e de um tempo intemporal como expressões das atividades e elites dominantes. Essa nova forma de organização social, dentro de sua globalidade que penetra em todos os níveis da sociedade, está sendo difundida em todo o mundo [...] abalando instituições, transformando culturas, criando riqueza e induzindo a pobreza, incitando a ganância, a inovação e a esperança, e ao mesmo tempo impondo o rigor e instilando o desespero. Admirável ou não, trata-se na verdade de um mundo novo (CASTELLS, 1999, p.17).

Essas mudanças espaciais estão sob influência de redes globais. Logo, segmentos sociais mostram-se nitidamente ausentes desse cenário, o que impulsiona novas formas de desigualdades. Ainda para Castells (1999, p.436), existem “sequências intencionais, repetitivas e programáveis de intercâmbio entre posições fisicamente desarticuladas, mantidas por atores sociais nas estruturas econômica, política e simbólica da sociedade”. Essa interação é responsável em organizar práticas sociais através de conexões possibilitadas pela tecnologia da informação e comunicação.

Ou seja, os espaços tendem a ser penetrados por influências sociais e culturais distantes, favorecendo uma padronização sociocultural e novas formas de assujeitamento. A globalização, por exemplo, apontada nos estudos de Giddens (1991), impõe padrões de consumo, valores e comportamentos em uma matriz produtiva hegemônica. Essa forma de organização enreda um discurso neoliberal que permeia todas as relações da contemporaneidade em processos dialógicos e complexos. Essa perspectiva hegemônica é entendida como:

A capacidade econômica, política, moral e intelectual de estabelecer uma direção dominante na forma de abordagem de uma determinada questão [...] todo processo hegemônico produz um processo contra-hegemônico no interior do qual são elaboradas formas econômicas, políticas e morais alternativas” (SANTOS, 2003, p.43).

Importante, ainda, mencionar a noção de território-rede, que expande a teoria de Castells no que tange a participação e criação identitária. Os postulados de Haesbaert (2004) trazem esclarecimento ao conceito:

[...] o grande dilema deste novo século será o da desigualdade entre as múltiplas velocidades, ritmos e níveis de des-re-territorialização, especialmente aquela entre a minoria que tem pleno acesso e usufrui dos territórios-rede capitalistas globais que asseguram sua multiterritorialidade, e a massa ou os “aglomerados” crescentes de pessoas que vivem na mais precária territorialização ou, em outras palavras, mais incisivas, na mais violenta exclusão e/ou reclusão sócio-espacial (HAESBAERT, 2004, p.372).

Logo, à globalização hegemônica supracitada nasce uma globalização política alternativa, com reações locais, periféricas no mundo. À esse protagonismo, Melucci (2001, p.35) classifica como movimento social de “ação coletiva cuja orientação comporta solidariedade, manifesta um conflito e implica a ruptura dos limites de compatibilidade do sistema ao qual a ação se refere”. Ou seja, é por meio dessa nova interação entre os indivíduos que compartilha igual orientação que novos códigos culturais e alternativas simbólicas passam a conferir identidade à coletividade para além de uma racionalidade instrumental (MELUCCI, 2001).

Esses movimentos formam, então, novas redes contra-hegemônicas, responsáveis em criar uma agenda política com propostas de subversão aos sentidos hegemônicos dominantes e cujo papel é o de “provocar a visibilidade do poder, obrigando-o a tomar forma” (MELUCCI, 2001, p.123). Por isso o Programa Cultura Viva lança mão do discurso imaginativo de conferir poder – representação –

às redes formadas por seus integrantes, em um fluxo/processo contra-hegemônico de gestão cultural compartilhada e transformadora.

O Programa Cultura Viva é concebido como uma **rede orgânica de criação e gestão cultural**, mediado pelos Pontos de Cultura, sua principal ação. A implantação do programa prevê um processo contínuo e dinâmico e seu desenvolvimento é semelhante ao de um organismo vivo, que se articula com atores pré-existentes. Em lugar de determinar (ou impor) ações e condutas locais, o programa estimula a criatividade, potencializando desejos e criando situações de encantamento social. Encantamento social pressupõe envolvimento intelectual e afetivo, criando uma mágica motivadora em que as pessoas cada vez mais são estimuladas a criar e participar. [...] O papel da coordenação do programa será o de fomentar o processo de reinterpretação cultural, estimulando a aproximação entre diferentes formas de representação artística e visões de mundo. [...] O papel do Ministério da Cultura é o de agregar recursos e novas capacidades a projetos e instalações já existentes, oferecendo equipamentos que amplifiquem as possibilidades do fazer artístico e recursos para uma ação contínua junto às comunidades (BRASIL, 2005, p.18, grifo meu).

Retomando a evolução do Programa, durante seu redesenho novas práticas/ações envolvendo novas mídias, tecnologias da informação e comunicação, moda e *design* foram incorporadas às ações já em desenvolvimento, cujo reconhecimento deu-se, também, por meio de premiações – novas e continuadas - e concessões de bolsas como: o Prêmio Cultura Viva, Agente Escola Viva, Agente Cultura Viva, Intercâmbio Cultura Ponto a Ponto, Cultura e Saúde, Tuxaua, Interações Estéticas, Pontos de Mídia Livre, Areté, Estórias de Pontos de Cultura, Ludicidade e Pontinhos de Cultura, Economia Criativa, Culturas Indígenas, Popular, Ciganas, Mídia Livre, Hip Hop entre outros.

Diante da multidimensionalidade do programa – sobretudo da ação dos Pontos de Cultura -, bem como das informações necessárias ao seu entendimento para o andamento da pesquisa, sustentados no esforço de construção de uma agenda governamental de políticas públicas de cultura contemplando todas as dimensões até aqui citadas - o bojo do programa em exposição revela as inúmeras possibilidades de interação entre os Pontos de Cultura, que percorrem dos setores de conhecimentos tradicionais até os de economia solidária e criativa.

Existe, contudo, um debate em curso sobre as fragilidades, contradições e limitações desenvolvidas no interior do funcionamento dos Pontos e também do Programa - cuja origem está no engessamento administrativo-burocrático e imposições legais que obrigam as organizações a cumprirem regramentos pesados

durante os processos de conveniamento, renovação e prestação de contas. Esses fatores, associados à vários outros, criam uma ambiência que parece não favorecer a consolidação de um sistema produtivo que estimule os Pontos e que muitas vezes não alcançam o elo final da cadeia de comercialização e distribuição. Todavia, esse debate será aprofundado no desenvolvimento da pesquisa.

O mais importante aqui, é reconhecer que:

[...] os pontos de cultura articulam as três dimensões da cultura (simbólica, cidadã e econômica) ao conectar múltiplas representações do sentir, do fazer, do saber e do pensar com o tecido social e produtivo de comunidades. Numa perspectiva cidadã, essa ação cultural contribui para ampliar o espaço público da cultura e fomentar o exercício do direito à cultura em diversos contextos e junto a populações variadas. Além de ampliar a infraestrutura cultural do país, os pontos de cultura constituídos enquanto empreendimentos econômicos e solidários integram redes, sistemas e arranjos produtivos no setor cultural (VILUTIS, 2011, p.6).

Os Pontos de Cultura são capazes de prospectar ações multidimensionais de criação de valor social e econômico possibilitando, inclusive, desenvolvimento local a partir da dinâmica cultural desdobrada por meio de atividades formativas e de qualificação profissional. Dados de 2010¹⁴ mostram que os Pontos de Cultura confluem atividades singulares ou multiplataformas que percorrem, com destaque, desde a música e artes performáticas até manifestações populares, audiovisual, literatura, artesanato, artes plásticas, fotografia entre outras. As ações prospectadas no âmbito dos Pontos de Cultura, por sua vez, desdobram-se em outras de natureza inclusiva ao promover a democratização de acesso aos bens culturais, formando públicos e novos consumidores da cadeia produtiva cultural.

O anuário Cultura em Números (2009), do Ministério da Cultura apresenta estatisticamente a evolução da oferta e criação de mecanismos de acesso aos bens culturais sob a lógica do estabelecimento do Programa Cultura Viva. O aumento no número de cinemas, espaços de exibição, ações de cine-clubismo, concertos, espetáculos, museus, bibliotecas comunitárias, livrarias entre outros equipamentos e artefatos – também presentes na Indústria Criativa - foram exponencialmente ampliados nos estados e municípios (BRASIL, 2009).

Dados da Secretaria da Cidadania Cultural (BRASIL, 2013) mostram investimentos identificados e comprometidos da ordem de R\$ 699,2 milhões no

¹⁴ Pesquisa “Avaliação do Programa Educação, Cultura e Cidadania –Cultura Viva”. IPEA/FUNDAJ. 2010.

período de 2004 a 2015 exclusivos para o Programa, sendo R\$ 516,0 milhões o valor do repasse do Ministério da Cultura. O investimento, partilhado com exigência de contrapartidas dos municípios, estados e/ou consórcios públicos ou privados, possibilitou o surgimento de 3.662 Pontos de Cultura no Brasil, segundo o documento de base do programa.

Assim, à luz do que a política pública cultural representou para as organizações não-governamentais chanceladas como Ponto de Cultura, bem como, dos desdobramentos nas dimensões cultural, social e econômica é possível estabelecer relações inextrincáveis entre o novo modelo de economia - que tem a criatividade como cerne da produção - e as ações impulsionadas pelo Cultura Viva, uma vez que, ao menos uma ou mais atividades contempladas no escopo de atuação dos Pontos de Cultura mostram-se presentes em, ao menos, um dos setores da EC brasileira.

O valor produzido (social, cultural e econômico) ressoa nas Redes de Pontos de Cultura, fortalecendo sua estrutura funcional que, conseqüentemente, podem figurar posição estratégica no desenvolvimento da EC nacional, embora essa afirmação seja possível, neste momento, apenas em nível empírico. Isso devido à ausência de pesquisas quantitativas e de uma base de dados que se encarreguem da mensuração econômica da produção decorrente dos Pontos.

Com efeito, vislumbrar a multiplicidade de ações que integram os setores criativos, cujas atividades são observadas no universo de produção dos Pontos de Cultura, à estratégia de desenvolvimento de espaços culturais espalhados pelo país ao longo da existência do Programa parece abrir margem para novas discussões sobre a EC, a partir de iniciativas locais, de base comunitária.

4.2 O Ponto de Cultura

O Ponto de Cultura, ação prioritária do Programa Cultura Viva, é um espaço de confluência, produção e fruição da cultura e de seus elementos transversais (educação, social, meio ambiente, tecnologia, economia, saúde...), protagonizado pelas comunidades efetivamente organizadas, ou seja, que possuam personalidade jurídica. Silva e Araújo (2010) mencionam que:

Para se tornar um Ponto de Cultura é preciso que uma iniciativa da sociedade civil seja selecionada pelo Ministério da Cultura (MINC) por meio de edital público. A partir daí, um convênio é estabelecido para o repasse de recursos e o Ponto de Cultura se torna

responsável por articular e impulsionar ações já existentes em suas comunidades. O Ponto de Cultura não tem um modelo único de instalações físicas, de programação ou de atividades. Um aspecto comum a todos é a transversalidade da cultura e a gestão compartilhada entre o poder público e a comunidade. Atualmente existem cadastrados pouco mais de 2600 Pontos de Cultura em todo o país, conveniado diretamente pela Secretaria de Cidadania Cultural do Ministério da Cultura ou pelos estados e municípios. Cada Ponto de Cultura recebe uma quantia de R\$ 60 mil/ano, divididos em parcelas semestrais e renováveis por três anos, para investir de acordo com o plano de trabalho apresentado. (SILVA; ARAÚJO, 2010, p.40).

Parte do incentivo recebido na primeira parcela, no mínimo de R\$ 20 mil, é utilizado para aquisição de equipamentos básicos de recurso multimídia em software livre, composto por microcomputadores, miniestúdio para gravação de CD, câmera digital e outros equipamento de tecnologia importantes para o Ponto de Cultura. Esta iniciativa está integrada a uma das ações do programa Cultura Viva, a Cultura Digital.

Intrínsecas aos Pontos de Cultura estão as ações do programa Cultura Viva mencionadas abaixo, que os circundam e dialogam com temáticas inerentes ao desenvolvimento local, emancipação social e fortalecimento da cadeia produtiva cultural, sem as quais, a dimensão, a profundidade e o impacto perderiam sua relevância. Nesse sentido, é pertinente a apresentação e descrição das atividades que potencializem o eixo estruturante Ponto de Cultura.

Silva e Araújo (2010) apresenta a ação Pontos de Cultura como:

[...] eixo central do programa [...], são unidades de produção, recepção e disseminação culturais em comunidades que se encontram à margem dos circuitos culturais e artísticos convencionais. Os pontos são espaços que unificam e expandem as ações aqui citadas (SILVA; ARAÚJO, 2010, p.39).

Logo, o esforço de implementação da política pública em curso também conflui na objetiva de reposicionar, em um mercado comumente excludente e marginalizador, circuitos culturais altamente potencializáveis por meio de suas organizações gestoras. Dessa forma, cabe uma breve descrição das ações que circundam a unidade estruturante do Programa Cultura Viva.

AÇÃO CULTURA DIGITAL

Propõe a utilização de tecnologias digitais e de gestão com a participação e interação dos atores organizados em torno dos Pontos de Cultura. Pelo fato de cada

Ponto de Cultura receber um kit multimídia para a realização das ações da Cultura Digital¹⁵, estes, tornam-se espaços de produção coletiva por meio de oficinas de inclusão digital, comunicação, desenvolvimento em web, edição de imagens e vídeos, bem como, de interações virtuais entre os Pontos que integram a rede:

O digital, com os deslizamentos que promove na lógica da comunicação unilateral e verticalizada, permite ampliar e descentralizar os espaços de produção e torna-se um apoio extremamente interessante nas articulações e na coordenação de ações entre Pontos de Cultura, movimentos culturais e estéticos. (SILVA; ARAÚJO, 2010, p.42).

AÇÃO ESCOLA VIVA

A ação tem por objetivo integrar os Pontos de Cultura à escola, a fim de colaborar com a construção de um conhecimento reflexivo e sensível por meio da cultura. Nesse sentido, as escolas públicas que desenvolvem propostas inovadoras e apresentam projetos pedagógicos com associação cultura-educação são convidadas a inscreverem seus projetos para realização no contra-turno escolar, fortalecendo o contexto da educação integral. A ação deve permitir que, a partir das experiências culturais desenvolvidas em cada ponto, o aluno possa identificar os signos e códigos da cultura local e, na troca de experiências com outros pontos, apropriar-se do conhecimento estético e ético de diversas manifestações culturais (BARBOSA; CALABRE, 2011).

AÇÃO GRIÔ

Se a Ação Cultura Digital propõe um diálogo estreito com as novas tecnologias e com a sociedade global, a Ação *Griô* propõe um retorno para a tradição e a realidade da cultura local. *Griô* é uma versão brasileira da palavra *griot*, que designa os contadores de história, responsáveis, nas sociedades africanas, por carregarem consigo a tradição oral, pela qual a história de seu povo e o patrimônio de sua cultura são transmitidos. A Ação *Griô* teve sua implementação por meio da seleção de mestres *griôs*, por edital público, em todo o país e que recebiam uma bolsa de trabalho, viabilizando o estudo, pesquisa e disseminação do

15 O conceito de cultura digital emerge da necessidade de se enfrentar os alarmantes índices de exclusão digital no Brasil e propõe o uso extensivo de novas plataformas tecnológicas de informação e comunicação associadas aos elementos socioculturais. Ver Seminário Internacional do Programa Cultura Viva: Novos mapas conceituais. 18 de Novembro de 2009 – Pirenópolis/GO – Brasil.

saber tradicional pela oralidade em suas comunidades (BARBOSA; CALABRE, 2011).

AÇÃO CULTURA E SAÚDE

Tem como objetivo ampliar e qualificar os processos de promoção da saúde por meio de atividades culturais, reconhecendo o ser humano como ser integral e a saúde como qualidade de vida. Esta ação envolve os Pontos de Cultura, organizações independentes da sociedade civil e que incluam projetos voltados à garantia do acesso aos bens e serviços culturais que trazem impacto direto e transversal sobre a atenção e cuidado da saúde e o bem-estar (BARBOSA; CALABRE, 2011).

4.2.1 Panorama do Programa Cultura Viva em Mato Grosso do Sul: breve contextualização da Rede MS Ponto-a-Ponto

O estado de Mato Grosso do Sul, situado na região centro-sul do país, implantou desde 2008, segundo o Anuário Cultura em Números (2009), 52 Pontos de Cultura em diferentes mesorregiões do estado. Desse total, 30 pontos integram a rede estadual, gerida pela Fundação Estadual de Cultura; 15 a rede municipal, geridos pela Prefeitura Municipal de Campo Grande e 9 (nove) foram conveniados diretamente com o Ministério da Cultura, além de 2 pontos de cultura, responsáveis em articular as ações junto aos demais pontos.

Implantados, os Pontos de Cultura revelam a pluralidade de linguagens, expressões e ações de natureza cultural que propõem uma estreita aproximação com a temática transversal da educação, meio ambiente, tecnologia, patrimônio material e imaterial, juventude, saúde e outros.

A implantação da rede de Pontos de Cultura em diferentes municípios do estado representou uma importante intervenção dos princípios estratégicos da EC nos espaços ocupados, mesmo antes da intensificação de seus estudos, na medida em que suscitou um estímulo à sociedade para apropriação coletiva dos meios de produção local, valorizando sua identidade e tradição, dentro de uma gestão democratizada, autônoma e colaborativa. Neste nível propositivo, os Pontos são dotados do que, mais recentemente, os cientistas políticos chamam de construção de uma nova cidadania (DAGNINO, 1994). Emancipada de um essencialismo liberal

que transfere à sociedade civil responsabilidades até então do Estado, agora minimizado em suas funções, a sociedade civil é chamada a figurar papel de sujeito ativo de um processo de desenvolvimento local.

A multiculturalidade e especificidade de cada grupo, coletivo ou movimento, em seus lugares de intervenção, revelam-se amplamente potencializáveis considerando as riquezas simbólicas de cada mesorregião, cujos municípios foram contemplados com alguma das ações do Programa Cultura Viva (Pontos de Cultura, premiações entre outras).

Na fronteira do Brasil com Paraguai, por exemplo, especificamente na cidade de Ponta Porã (MS), o “Ponto de Cultura Camará Capoeira” resgata a tradição e o simbolismo da capoeira por meio de oficinas de formação cultural aos alunos do projeto, associado às aulas de inclusão digital, cineclub e oficinas de formação profissional. Ao noroeste do estado, também na divisa, o “Ponto de Cultura Expressão Pela Viva” apresenta uma plataforma multisegmentada de intervenção social no intuito de minimizar os impactos da extrema pobreza, desemprego e marginalidade infanto-juvenil por meio de atividades artísticas, de informática, audiovisual e acompanhamento social dos alunos e familiares.

Na tentativa de se delimitar os Pontos de Cultura com alguma vocação econômica, cerca de 10¹⁶ parecem empreender ações específicas voltadas a EC, promoção do trabalho, geração de renda e formação profissional. Dentre eles, o Ponto de Cultura “A Arte Unindo o Campo e a Cidade”, do município de Itaquiraí, que tem por objetivo diminuir a violência contra a mulher no campo por meio de oficinas de geração de renda, artesanato, restauração de móveis, corte e costura e outros.

Em Anastácio, situada a 125 km da capital, a Associação de Mulheres Independentes na Ativa promove no Ponto de Cultura “AMINA” oficinas de capacitação profissional para mulheres que sofreram violência doméstica e em situação de desemprego possibilitando geração e aumento da renda familiar por meio da venda dos produtos artesanais e manufaturados desenvolvidos no Ponto. Já no Ponto de Cultura “Sabor e arte Regional do Buriti” - implantado pela Associação Leste dos Pequenos Produtores Rurais no Distrito de Palmeiras, situado a 120 km da capital, as mulheres artesãs produzem artefatos bordados, trançados em fibra, culinária regional e comercializam na própria região, considerada também

uma rota turística. No Ponto de Cultura “Montana”, em Bataguassu, o grupo de assentados rurais otimizaram os cursos de trançados em palha, fibra, tecelagem e promovem feiras de comercialização de sua produção, além de revelar talentos por meio da Cia Montana de Teatro, no campo.

Os Pontos de Cultura do estado também se reúnem com determinada frequência no intuito de deliberarem novos caminhos e direções para o movimento. Nesse sentido, num espaço público e participativo, são realizadas plenárias estaduais e, ainda, a Teia Estadual. Na Teia ocorre o fórum (setorial, regional) dos Pontos de Cultura, contribuindo, dentre outros, para o fortalecimento do Sistema Nacional de Cultura¹⁷ e fomentando a construção de marcos legais que reconheçam a importância do trabalho realizado no interior do Pontos de Cultura.

A implantação do programa Cultura Viva no território sul-mato-grossense estabeleceu Pontos não apenas de uma área ou trabalho específico, mas sim, de articulação em rede e de mobilização social com diferentes alternativas e visões que se fundamentam confluentes numa direção de desenvolvimento sustentável e inclusivo. Dessa forma, ao exercerem os objetivos de alinhamento descritos no escopo formal do Programa esses Pontos são provocados a gerar, receber e a transferir conhecimento técnico, científico, econômico, social, educacional, de gestão etc. que conectados e desenvolvidos podem promover alternativas inovadoras de desenvolvimento local.

Nesse sentido, a construção de uma ambiência favorável ao desenvolvimento dos setores criativos a partir dos Pontos de Cultura enquanto empreendimentos coletivos (de Economia Criativa, Solidaria, Colaborativa etc.) parece se expandir com vistas à dinamização e fortalecimento de iniciativas já existentes nas comunidades, logo, dotadas de um potencial de autosustentação.

Assim, a análise mesoregional proposta visa demonstrar a eficiência de um conjunto de organizações que possuem processos e projetos bem definidos e com gestão estruturada, o que torna suas ações referenciais de desenvolvimento local e de fronteira, além de prover métodos de construção de recursos que não apenas o financeiro, mas, também, simbólicos e sociais a partir das potencialidades que elidem de sua geografia, de seu território.

Logo, por hora, é pertinente antecipar que a mesorregião sob a qual recai a análise efetiva deste trabalho é a dos Pantanaís Sul-Mato-Grossenses, não apenas

¹⁷ Para melhor compreensão ver SNC. Disponível em <http://www.cultura.gov.br/snc>.

por concentrar as duas organizações (Pontos de Cultura) analisadas, mas pela notória importância cultural, turística e econômica para o estado, decorrentes da posição geográfica, contemplando a planície pantaneira. Patrimônio Natural da Humanidade (UNESCO, 2000), o Pantanal sul-mato-grossense apresenta-se como região de maior concentração de elementos simbólicos de representação da expressão da cultura tradicional local, que também agrupa territórios indígenas, e desponta como mesorregião capaz de fornecer a maior gama de atributos (simbólicos-intangíveis-criativos) para a análise das conexões propostas no presente estudo.

Sem embargo, o recorte mesorregional supracitado é proeminente ao deparar-se com a narrativa exposta no interior da Conferência das Nações Unidas para o Comércio o Desenvolvimento – Unctad (2010):

Essas expressões culturais tradicionais são bens culturais valiosos das comunidades indígenas e locais que as mantêm, praticam e desenvolvem. As expressões culturais tradicionais também podem ser bens econômicos: são criações e inovações que podem, se desejadas, ser comercializadas ou licenciadas para a geração de renda e para o desenvolvimento econômico. Elas também podem servir como inspiração para outros criadores e inovadores, que podem adaptar as expressões tradicionais e derivar novas criações e inovações a partir delas. **As expressões culturais tradicionais e outros elementos do patrimônio cultural imaterial são, portanto, um motor fundamental da criatividade**, pois elas estão em um processo permanente e cumulativo de adaptação e recriação (UNCTAD, 2010, p.181, grifo meu).

4.3 A Economia Solidária: sinergias e contradições no âmbito do Cultura Viva

Assim como, ao longo dos anos, outros programas e fundos do Governo Federal vêm apoiando as ações da Economia Solidária (ES) de forma transversal, como o Fundo Nacional de Assistência Social (FNAS); o Programa Nacional de Agricultura Familiar (Pronaf) e o Programa de Aquisição de Alimentos (PAA)¹⁸, o Programa Cultura Viva inseriu-se nos grupos sociais, autogeridos e solidários por meio dos Pontos de Cultura conferindo mecanismos de potencialização das atividades de autogestão já em desenvolvimento ou estimulando novas, dentro de espaços estratégicos: bairros, comunidades, municípios e estados.

18 Ver Praxedes (2012).

Aliás, faz parte do discurso fundador do Cultura Viva sua integração e estímulo ao desenvolvimento da economia da cultura e solidária. “Ao vincular cultura e economia, nos aproximamos dos fundamentos da economia solidária, que visam à emancipação de grupos sociais ao humanizar o processo de produção e consumo” (BRASIL, 2009, p.17). A publicação “Programa Nacional de Arte, Educação, Cidadania e Economia Solidária”, postula que um dos objetivos do Cultura Viva é:

[...] potencializar energias sociais e culturais, dando vazão à dinâmica própria das comunidades e entrelaçando ações e suportes dirigidos ao desenvolvimento de uma cultura cooperativa, solidária e transformadora (BRASIL, 2005, p. 18).

Nesse sentido, considerando o esforço que o Ministério da Cultura tem feito nos últimos anos em postular o Cultura Viva, e as ações dos Pontos de Cultura, como estratégicos também para o desenvolvimento da ES, a presente seção apresenta algumas variáveis teóricas para validação dos argumentos levados à efeito pelo Ministério em seus sucessivos discursos à respeito.

De forma provisória e complementar aos demais objetivos deste trabalho, o questionamento aqui feito recai sobre a efetiva existência de elementos que possam ser considerados potencializadores da ES, à luz do Cultura Viva. Para essa verificação, serão lançados aqui pressupostos teóricos da ES que, em paralelo com a apresentação dos resultados das organizações analisadas, darão o mote principal da conclusão deste trabalho.

Os trabalhos já em curso sobre ES são, de tal modo, relevantes e extensos que não seria permitido, aqui, qualquer reducionismo. Todavia, o esforço de síntese doravante apresentado busca apresentar os principais elementos que a caracterizam. Para inaugurar esse esforço, o postulado precursor de Paul Singer:

[...] a primeira reação generalizável é a formulação de um projeto social alternativo ao capitalismo, em que se combinam as novas forças produtivas com relações sociais de produção concebidas para superar a exclusão social e suscitar uma repartição equânime da renda e, portanto, dos ganhos decorrentes do avanço das forças produtivas (SINGER, 1998, p.108).

O partidarismo ideológico de Singer trazia consigo um desafio:

[...] formular um projeto de sociedade que respeite as liberdades individuais, políticas e econômicas conquistadas pelos trabalhadores no capitalismo moderno e lhes ofereça inserção no processo produtivo em termos de pleno emprego, participação nas decisões que afetam seus destinos também ao nível de empresa e um patamar mínimo de vida (SINGER, 1998, p.109-110).

Haveria de se buscar, então, um “novo desenvolvimento”, o solidário. Nesse cenário, da mesma forma que o capitalismo moderno lançava mão de recursos de pesquisa e desenvolvimento e dos avanços tecnológicos como mola propulsora, o desenvolvimento solidário valer-se-ia dos mesmos avanços do conhecimento. Todavia, a forma de empregá-lo seria diferente: “essas forças deveriam ser postas à disposição de todos os produtores do mundo, de modo que nenhum país [...] seja excluído de sua utilização e, portanto, dos benefícios que venham proporcionar” (SINGER, 2004, p.11).

Na perspectiva mercadológica, José Ricardo Tauile (2002) introduz um debate acerca dos mecanismos de gestão de negócios solidários em um “mercado implacável”, e postula que é necessário reconhecê-lo, estudá-lo. Em suma, realizar um estudo de viabilidade para seu êxito. Tauile e Debaco (2002) contribuem no conceito de Economia Popular Solidária como sendo:

[...] o conjunto de empreendimentos produtivos de iniciativa coletiva, com um certo grau de democracia interna e que remuneram o trabalho de forma privilegiada em relação ao capital, seja no campo ou na cidade. Já a autogestão [...] aparece mais como um ideal de democracia econômica e gestão coletiva a ser perseguido do que uma possibilidade prática (TAUILE, DEBACO, 2002, p.2).

Importante destacar aqui a autogestão como uma das principais, senão a principal, características da ES. Em caráter introdutório, autogestão é uma prática econômica, política e social onde os trabalhadores são os possuidores dos meios de produção (SATO; ESTEVES, 2002). Para Benini e Benini (2010), a autogestão solidária pode ser explicitada como um:

[...] tipo de solidariedade praticada entre grupos específicos ou de mesma base sócio-econômica, que busca engendrar novas relações produtivas, negando a figura imediata do proprietário, para se obter algum tipo de renda ou inclusão nos fluxos econômicos dominantes (BENINI e BENINI, 2010, p.606).

Ainda para os autores, a autogestão caracteriza-se por estabelecer um modelo de produção onde não existem patrões e a tomada de decisões é feita pelos próprios trabalhadores. Nesse sentido, essa nova forma de sociabilidade – resultante de experiências culturais, sociais entre outras - apresenta possibilidades reais de prática/tentativa em empreendimentos organizados no modelo cooperado, por exemplo (BENINI e BENINI, 2010).

Nesse contexto, é oportuno mencionar a crítica de Rosa Luxemburgo (2005):

Quanto às cooperativas, e antes de tudo, às cooperativas de produção, são elas pela sua essência um ser híbrido dentro da economia, capitalista: a pequena produção socializada dentro de uma troca capitalista. Mas, na economia capitalista, a troca domina a produção, fazendo da exploração impiedosa, isto é, da completa dominação do processo de produção pelos interesses do capital, em face da concorrência, uma condição de existência da empresa. Praticamente, exprime-se isso pela necessidade de intensificar o trabalho o mais possível, de reduzir ou prolongar as horas de trabalho conforme a situação do mercado, de empregar a força de trabalho segundo as necessidades do mercado ou de atirá-la na rua, em suma, de praticar todos os métodos muito conhecidos que permitem a uma empresa capitalista enfrentar a concorrência das outras. (LUXEMBURGO, 2005, p.80-81).

Dessa forma, o debate que se estabelece é quanto à qualidade da autogestão nos empreendimentos de ES. Novamente, Benini e Benini (2010) observam que a autogestão, comumente, resta prejudicada no interior das cooperativas ao deparar-se com a necessidade de adaptação do trabalhador “às condições do mercado, ao padrão produtivo e mercadológico e às tecnologias dominantes, que não atuam neutramente, mas como instrumentos de dominação do trabalho” (BENINI e BENINI, 2010, p. 609).

Uma solução possível ao dilema vivenciado pelos empreendimentos de ES, no que se refere à consolidação da autogestão, é proposto por Euclides Mance (2003), que retoma o debate já lançado neste capítulo acerca das redes contra-hegemônicas:

Outras redes mais complexas, entretanto, que integram organizações solidárias de crédito, consumo, produção, comércio e serviços, passaram a refletir sobre as melhores estratégias de expansão e consolidação dessas redes, chegando-se a percepção da necessidade de remontar solidariamente as cadeias produtivas. Essa progressiva remontagem possibilita à economia solidária converter-se paulatinamente no modo de produção socialmente hegemônico e não apenas em uma esfera de atividade econômica de segunda ordem, paliativa ou complementar, destinada apenas a atender populações pobres ou marginalizadas pelos movimentos dos capitais (MANCE, 2003, p. 26).

Lia Tiriba (1994), propôs questionamentos acerca do processo de desalienação das relações de produção em razão da adoção de novas estratégias de gestão da força de trabalho. Para Tiriba:

[...] não é possível mais negar os avanços científicos e tecnológicos com o argumento de que eles estão a serviço do capital, mas é preciso apropriar-se deles, buscando a construção de uma organização do trabalho que não reproduza a exploração e a alienação, superando a própria lógica da sociedade capitalista e os

próprios limites da participação e da autonomia (TIRIBA, 1994, p.166).

Acertadamente, identificou ainda que:

[...] os processos de trabalho [na maioria das cooperativas são] bastante artesanais [...] não significa necessariamente que estejamos falando de uma tecnologia “rudimentar”. [...] Ao contrário do que ocorre nos processos de produção capitalista que operam com as chamadas “alta tecnologia” ou “tecnologia de ponta”, vem sendo significativo o trabalho associativo desenvolvido com “tecnologia artesanal”, “tecnologia simples” e/ou qualquer adjetivo que sintetize a ideia de “tecnologias não duras”, pois em maior ou menor grau, contribuem para que os trabalhadores possam encontrar um outro sentido para seu trabalho (TIRIBA, 2002, s/p).

Nesse sentido, os aspectos relacionados à organização produtiva e as formas de gestão-tomadas de decisão, ganham notoriedade entre os pilares da ES. Outrossim, à despeito do exercício de poder em um sistema de gestão compartilhada, Albuquerque (2003) esclarece:

Por autogestão, em sentido *lato*, entende-se o conjunto de práticas sociais que se caracteriza pela natureza democrática das tomadas de decisão, que propicia a autonomia de um "coletivo". É um exercício de poder compartilhado, que qualifica as relações sociais de cooperação entre pessoas e/ou grupos, independente do tipo das estruturas organizativas ou das atividades, por expressarem intencionalmente relações sociais mais horizontais. (ALBUQUERQUE, 2003, p. 20).

Oportuno esclarecer, ainda, que autogestão e ES não se apresentam sinônimas; antes, complementares. Nascimento (2004, p.02) afirma que “não há autogestão sem economia solidária e que não pode haver economia solidária sem autogestão”. Essa relação inextrincável obteve, ainda, contribuição seminal de Benini e Benini (2015) ao debaterem a construção do trabalho associado sob a hegemonia estatal. Para os autores, o trabalho associado “tem se manifestado como experimentações variadas de gestão coletiva” (BENINI e BENINI, 2015, p.326). Persiste, ainda, na análise a observação ambígua existente nas relações da ES:

Diante desta realidade, à práxis da economia solidária pode ser compreendida em dois movimentos, o primeiro diz respeito a se constituir um meio de geração de trabalho e renda (necessidade imposta pelo desemprego ou outras formas de exclusão/precarização do trabalho), ou seja, a formação de um empreendimento econômico solidário e o segundo diz respeito à viabilidade deste empreendimento dentro do intercâmbio mercantil, em que deve

entrar em cena questões relacionadas à tecnologia, insumos e à própria realização da venda (BENINI e BENINI, 2015, p.335).

Dessa forma, em que pese todas as demais contribuições propaladas no arcabouço teórico da ES, parece despontar como pilares característicos as concepções de: “a) geração de trabalho e renda; b) a perspectiva de desenvolvimento solidário; e c) superação da alienação do trabalho” (BENINI e BENINI, 2015, p.339)

Dessa forma, importa retomar as tentativas veiculadas pelo Ministério da Cultura em promover aproximações com a ES, à exemplo do recente discurso da Secretária de Cidadania e Diversidade Cultural, Ivana Bentes (2015):

A gente entende, muito inspirado na economia solidária, que é possível estruturar uma economia, uma forma de fomento entre os Pontos de Cultura que não seja só com recursos, que passe, por exemplo, por moedas complementares, banco de cultura e pela troca solidária (MINC, 2015).

Sem prejuízo de todos os demais exemplos discursivos do Ministério da Cultura à esse respeito - e que estão lançados em diferentes bases de dados para consulta -, caberia verificar o que, efetivamente, tem sido feito nos últimos anos para a consolidação da ES à luz da atuação dos Pontos de Cultura. Na matéria acima citada, observa-se, ainda, o início da construção e/ou reaproximação do Ministério da Cultura com o de Trabalho e Emprego, na representação do Secretário Nacional de Economia Solidária, Paul Singer. Contudo, aparentemente, pouco (ou quase nada) se avançou nessa agenda de cooperação desde então. Na verdade, a organização precária da gestão pública federal nos últimos anos, em sua dimensão política, parece – constantemente – minar, frustrar as diferentes tentativas de construção e cooperação entre os órgãos na perspectiva de se fomentar políticas de incentivo seja na ES, seja na EC.

Ademais, à despeito, as tratativas até aqui mencionadas versam da tentativa de construção de uma agenda de cooperação sob o regime estatal. Como bem problematiza Montaño (2002), considerando ser os Pontos de Cultura uma iniciativa que sofre apoio sistemático financeiro do Estado, estes, despertam a concepção de setor público não-estatal, por estarem vinculados à organizações não-governamentais. E, com isto, inexistem pretensões efetivas de superação da sociabilidade capitalista, o que enfraquece o sentido moral e dignitário da ES (BENINI e BENINI, 2010).

Todavia, ao discutirmos a ação efetiva do Cultura Viva, metaforicamente o elo final da cadeia de execução - o Ponto de Cultura - outras características emergem de modo a prover elementos para verificarmos se, efetivamente, os pilares da ES são minimamente observados no interior do escopo de atuação das organizações gestoras. Esses resultados constarão, por sua vez, no capítulo que encerra o presente trabalho.

Insta frisar, assim, que a presente seção não buscou promover uma discussão ontológica ampliada dos pressupostos lançados no universo conceitual da ES, o que demandaria esforços de magnitude semelhante aos que foram até aqui empregados, considerando a totalidade do trabalho. Todavia, os argumentos e elementos ora expostos mostram-se suficientes para as relações estabelecidas doravante. De tal modo, é possível, a partir daqui, lançar luz sobre as reais conexões e contradições entre a EC e a ES à luz dos empreendimentos analisados, na perspectiva do desenvolvimento de uma EC de base comunitária.

5. A CONTRIBUIÇÃO DE CELSO FURTADO – O PRENÚNCIO DE UM “NOVO DESENVOLVIMENTO”

Ter ou não ter direito à criatividade, eis a questão.
Celso Furtado. Cultura e Desenvolvimento em época de crise.

Muito embora as discussões sobre a EC tenham sido mais intensificadas no Brasil e no mundo a partir dos anos 2000 com o *best seller The Creative Economy – How people Can make Money from ideas*, do inglês Jhon Howkins, cumpre registrar que – décadas antes – um novo desenvolvimento econômico pautado na criatividade já era prenunciado pelo economista brasileiro Celso Furtado. Na quase totalidade de sua obra, a criatividade ganha a fala do autor ao debater as teorias de desenvolvimento e subdesenvolvimento no contexto Brasil. Para, então, prosseguirmos em direção ao objetivo seminal do presente trabalho torna-se imperioso discutir a EC à luz de sua teoria.

A obra de Celso Furtado tem papel estratégico no entendimento e desenvolvimento de uma EC adequada ao caso brasileiro. Não apenas pelo respeitado conhecimento acerca da realidade econômica do país, mas, também, por responder às questões aludidas em sua época à luz da dimensão cultural do desenvolvimento, na ampliação do marco interdisciplinar da economia em seu sentido epistemológico.

Ao explorar o contexto Brasil, Furtado analisou as origens de nossa economia dependente, construindo uma teoria que denuncia o agrarismo e a lógica acumulativa do capital como expoentes de nosso subdesenvolvimento (FURTADO, 1978). O autor colocou em marcha as contradições existentes num cenário em que as metas de crescimento econômico do país produziriam, concomitantemente: a acentuação de “desigualdades e privilégios”; a globalização como “processo de crescente interdependência das economias nacionais” e, ainda, “a internacionalização das atividades econômicas” (FURTADO, 1978, pg. 21; 28).

A esse despeito, Furtado afirmava que os desafios com que se confrontava o Brasil eram próprios de um país-continente, marcado por grande heterogeneidade social, mas com um sistema econômico ainda relativamente integrado em torno de um mercado interno de dimensão considerável e grande potencialidade de crescimento. Esse imbróglio, por sua vez, deu o mote a “uma teoria do efeito de dominação, que está na origem da dependência” (FURTADO, 1978, pg. 25). Um dos questionamentos feitos pelo autor: “como [então] preservar a identidade cultural e unidade política em um mundo dominado por grupos transnacionais que fundam seu poder no controle da tecnologia, da informação e do capital financeiro?” (FURTADO, 1978, pg. 47).

Haveria, portanto, um imperialismo velado a ser enfrentado. Para essa afirmação, há a necessidade de entendermos as origens de nossa dependência, um breve traçado dos principais pontos da teoria do subdesenvolvimento à luz de Celso Furtado, “cujo campo central de estudo são as malformações sociais engendradas durante esse processo de difusão” (FURTADO, 1998, p.47). Em sua narrativa, o autor é categórico:

Durante muito tempo prevaleceu por toda a parte a tendência a imaginar que o desenvolvimento é a formação de capacidade produtiva. Ora, a experiência tem demonstrado amplamente que o verdadeiro desenvolvimento é principalmente um processo de ativação e canalização de forças sociais, de avanço de capacidade associativa, de exercício da iniciativa e da inventividade. Portanto, trata-se um processo social e cultural, e só ancilarmente econômico (FURTADO, 1983, pg. 148).

Ainda que não componha nosso interesse imediato de como o engendramento do sistema capitalismo - a partir da industrialização - tratou de rotular e segmentar os países desenvolvidos dos subdesenvolvidos, é fundamental a tomada de consciência da centralização de decisões econômicas que ditaram os

rumos para que chegássemos ao modelo econômico acumulativo vigente. Para Furtado (1974):

Quando observamos de forma panorâmica a economia mundial no decorrer do século XIX, particularmente na segunda metade, percebemos que as enormes transformações ocorridas se ordenam em torno de dois processos: o primeiro diz respeito a uma considerável aceleração na acumulação de capital nos sistemas de produção, e o segundo a uma não menos considerável intensificação do comércio internacional (FURTADO, 1974, p.23).

Todavia, na ótica de Furtado (1974, p.25) foi a consolidação da implantação de um sistema de divisão internacional do trabalho que fortaleceu o processo de estabilidade do capitalismo industrial: “os mercados internacionais tendem a ser controlados por grupos de empresas, cartelizadas em graus diversos”. Outro fator que põe fundamento ao capitalismo industrial deve-se a organização dos “sistemas econômicos nacionais dos países que formariam o clube das nações desenvolvidas do século atual” (FURTADO, 1974, p. 23).

Nesse cenário, a linha de separação entre o desenvolvimento e o subdesenvolvimento é dada pela concentração de “grande parte do excedente em poucas mãos e a conservá-lo sob o controle do grupo social diretamente comprometido com o processo produtivo” (FURTADO, 1974, p. 26). Vale ressaltar, aqui, as influências do economista Amartya Sen na obra de Furtado. Para Sen (2010), o real sentido daquilo que entendemos como desenvolvimento deve ser encarado, *a fortiori*, como “um processo de expansão das liberdades reais que as pessoas desfrutam” (SEN, 2010, p.55). Sen ainda acrescenta algumas categorias dessas liberdades, classificadas como instrumentais: liberdades políticas, facilidades econômicas, oportunidades sociais, garantias de transparência e segurança protetora.

Dessa forma, o desenvolvimento da perspectiva de Sen (2010) fora compartilhado na extensão do arcabouço furtadiano, sobretudo, pelo fato de que os conceitos de crescimento e desenvolvimento foram clarificados em suas obras. Crescimento – expressão maior do capitalismo global e com relações inevitáveis com o processo acumulativo e criador de desigualdades. Desenvolvimento – enquanto mecanismo de ampliação de liberdades e gerador de igualdades (SEN, 2010; FURTADO, 1978, 1984, 1998).

No interior da análise de Furtado, restava demonstrado que as possibilidades de avanço e desenvolvimento do país requeria promover certos enfrentamentos, à exemplo da “modernização dependente [que] fez com que a rutura da síntese barroca conduzisse a padrões de comportamento imitativos, a um crescente bovarismo e não a novo processo cultural criativo” (FURTADO, 1984, pg. 23); da primeira revolução industrial que “também criou desemprego, muito em especial no setor agrícola, o qual empregava tradicionalmente mais de dois terços da massa trabalhadora” (FURTADO, 1998, p. 27).

O tributo dado à lógica acumulativa por Furtado se assenta no fato de que tal processo opera como elemento propulsor de um sistema de forças sociais de relevante complexidade: “se no plano da civilização material a criatividade pode ser reduzida analiticamente à relações de causa e efeito, no das forças sociais faz-se necessário projetá-la na tela de fundo das antinomias e contradições inerentes à vida social” (FURTADO, 1978, p. 87)

Furtado avança, ainda, em sua teoria do subdesenvolvimento, na perspectiva de que à sociedade é facultado a ordenação do processo acumulativo em função das prioridades por ela definidas, uma endogeneidade, segundo o autor. Para Furtado (1984):

A endogeneização do desenvolvimento encerra a tentativa de encontrar respostas a essas múltiplas questões. O que se tem em vista é descobrir o caminho da criatividade ao nível dos fins, lançando mão dos recursos da tecnologia moderna na medida em que isso seja compatível com a preservação da autonomia na definição desses fins (FURTADO, 1984, p.118).

Avançando, então, para a construção teórica que nos é de interesse, Celso Furtado notabilizou-se, ainda, por introduzir em seus estudos proposições para “um novo desenvolvimento” onde a dimensão cultural passasse a ser considerada centro, não periferia. Já em meados do século XX, Furtado trouxe ao debate ortodoxo de sua época uma proposta que destoava das demais, justamente por não considerar o fortalecimento do capital como necessário para reestruturação econômica do país. Sobre isso, disse: “É de conhecimento geral que a fase de rápido crescimento das economias capitalistas industrializadas, iniciada após o segundo conflito mundial, apresenta óbvios sintomas de esgotamento” (FURTADO, 1983, p. 51).

Da perspectiva furtadiana, a “cultura pode ser encarada de dois pontos de vista intrincados, ou seja, cultura como sistema de valores de uma sociedade e cultura como patrimônio e manifestações culturais, onde está impregnada a identidade cultural” (FILHO, 2013, p. 217). Nela, a cultura é vista na esfera dos fins, e a lógica dos fins escapa aos cálculos econômicos tradicionais:

Apesar dos avanços verificados nos campos das economias da cultura e criatividade, seu conhecimento estruturado e completo está longe de acontecer, principalmente por causa da expansão da complexidade provocada pela adição de novos e inúmeros elementos, pela diversidade dos mesmos e pelos cruzamentos e fusões das relações” (FILHO, 2013, p. 224).

A lógica dos meios mimetiza um sistema de símbolos importados que – com frequência – minam nossas raízes, fomentando a produção de bens culturais que uniformizam os padrões de comportamento, base de criação para grandes mercados (FURTADO, 1984). Nesse ponto, a crítica do autor recai sobre o perigo de incorporação da dimensão cultural ao sistema econômico intensivo em capital, minando a totalidade da proposta de desenvolvimento isonômico e incluindo a partir dos ativos simbólicos. Ilustração atual e adequada à crítica de Furtado foi concebida na obra de Gilles Lipovetsky. Para Lipovetsky (2015):

A atividade estética do capitalismo era reduzida ou periférica: ela se tornou estrutural e exponencial. É essa incorporação sistêmica da dimensão criativa e imaginária aos setores do consumo mercantil, bem como a formidável dilatação econômica dos domínios estéticos, que autoriza a falar de um regime artista do capitalismo.” (LIPOVETSKY, 2015, p.41).

Sabe-se que os objetos de consumo já são concebidos tendo vista sua difusão/distribuição. Essa lógica coloca a atividade criadora em sua expressão mais universal – qual seja a invenção do estilo de vida da sociedade – a serviço de um conjunto de normas do processo acumulativo. Aqui, Furtado é categórico e lança uma premissa quanto ao estabelecimento de objetivos mais ambiciosos ao se considerar o desenvolvimento à luz da dimensão cultural “como o de instilar uma nova lógica dos fins no processo de acumulação: de resgatar a criatividade da tutela que sobre ela exerce atualmente a racionalidade instrumental” (FURTADO, 1978, p. 124)

Antes, contudo, de explanarmos à crítica de Celso Furtado em relação ao desenvolvimento (in)dependente, a narrativa a seguir – rica e necessária ao prosseguimento deste trabalho – soma-se ao consenso do ineditismo

protagonizado por Furtado ao trazer à baila um discurso de difícil reprodução e aceitação em sua época, sobretudo pelas dificuldades em provar seus efetivos desdobramentos em tempos de crise: a criatividade como vetor de desenvolvimento do país.

Buscando compreender esse ecossistema em sua natureza dinâmica onde “em sua dupla dimensão de força geradora de novo excedente e impulso criador de novos valores culturais” assume-se a coexistência de um “processo liberador de energias humanas que constitui a fonte última do que entendemos por desenvolvimento” (FURTADO, 1978, p.82). E ainda: “se algo sabemos do processo de criatividade cultural é exatamente que as potencialidades do homem são insondáveis” (FURTADO, 1978, 82). Para o autor:

O espaço da cultura está delimitado pela ação criadora homem, a qual expressa a sua liberdade. É nas formas que assume a criatividade que podemos encontrar a chave para captar as tendências mais profundas de nossa civilização. Ora, por um ou outro caminho essas formas tenderam a gravitar em torno de um processo de acumulação” (FURTADO, 1978, p. 164).

A cultura em sua funcionalidade contextual carecia, assim, da definição de uma nova síntese capaz de evidenciar a identidade cultural brasileira - a partir de uma tomada crítica de consciência – e igualmente capaz de preservar “os espaços de criatividade que sobrevivem na massa popular” (FURTADO, 1984, p.25), posto que “o desenvolvimento futuro poderá alimentar-se da criatividade de nosso povo e efetivamente contribuir para a satisfação dos anseios mais legítimos deste” (FURTADO, 1984, p.30).

Transitando para a dimensão da cultura enquanto finalidade do desenvolvimento, encontramos na abordagem furtadiana a constatação de que não eram poucos os observadores que concordavam com a elevada capacidade assimilativa e criativa dos brasileiros. Aliás, traduzir essa constatação em um discurso que fosse consensado entre os pares, em sua época, configurou-se um enorme desafio, metaforicamente apresentado pelos estudiosos de sua obra como o “desafio furtadiano”:

Em um país como o nosso, em que os que detêm o poder parecem obsessos pela mais estreita lógica economicista ditada pelos interesses de grupos privilegiados e empresas transnacionais, falar de desenvolvimento como reencontro com o gênio criativo de nossa cultura e como a realização das potencialidades humanas pode parecer simples fuga na utopia (FURTADO, 1984, p. 30).

Logo, o imperialismo velado que haveria de ser enfrentado recaía justamente sobre os enfrentamentos propostos em sua construção teórica, sobretudo, em dimensões políticas: “a diretriz básica da política de desenvolvimento regional deveria ser o estímulo às atividades reprodutivas que criam emprego na região e se vinculam ao mercado local” e conclui “[...] quanto mais se vincule ao mercado local maior será seu multiplicador de emprego” (FURTADO, 1983, p.148).

Sobre um novo desenvolvimento, tendo a região nordeste do Brasil como *locus* de análise, Furtado (1983) assegura que existe uma lógica que posiciona os interesses econômicos em contraposição à racionalidade que, em tese, está fundada na percepção de valores da vida social. Tais interesses, sobrepõem-se de tal forma que, ainda na lógica do autor, dificultam uma necessária reconstrução institucional que abra “espaço para a emergência e vitalização das forças que impulsionam a capacidade criativa da sociedade em todos os planos, forças que entre nós tem profundas raízes regionais” (FURTADO, 1983, p.136).

Para Furtado:

Enquanto não dispusermos de um conhecimento mais cabal do homem como ser criativo e agente transformador do mundo, o que requer superar o reducionismo atual das ciências da sociedade, o campo para o reformismo social continuará a ser bem mais estreito do que se imaginou no século passado” (FURTADO, 1983, p.52).

Com efeito, o fenômeno da criatividade foi incessantemente abordado ao longo da trajetória intelectual de Furtado (1998, p.63): “as modificações estruturais deveriam ser vistas como um processo liberador de energias criativas, e não como um trabalho de engenharia social em que tudo é previamente concebido”. Por sua vez, a criatividade deu o mote de sua teoria do desenvolvimento: “quando a capacidade criativa do homem se volta para a descoberta de suas potencialidades, e ele se empenha em enriquecer o universo que o gerou, produz-se o que chamamos de desenvolvimento” (FURTADO, 1998, p.47). Dessa forma, a tomada crítica de consciência - na perspectiva furtadiana - implicava entender as relações imbricadas entre cultura, criatividade e desenvolvimento:

A ciência do desenvolvimento preocupa-se com dois processos de criatividade. O primeiro diz respeito à técnica, ao empenho do homem de dotar-se de instrumentos, de aumentar sua capacidade de ação. O segundo refere-se ao significado de sua atividade, aos valores com que o homem enriquece seu patrimônio existencial (FURTADO, 1998, p. 47).

O fenômeno da criatividade, embora complexo e transdisciplinar, fora abordado, ainda, em suas contradições e limitações no discurso processual do desenvolvimento em marcha. “A criatividade artística – expressão da liberdade em uma de suas formas mais nobres – transforma-se em instrumento de ativação do processo de acumulação” (FURTADO, 1978, p. 164). O alerta feito pelo autor traduz sua preocupação em fazer com que a valiosa dimensão cultural-criativa – notadamente identificada na sociedade brasileira – fosse coarctada a mera tentativa de ressignificação do capital. Digo, o desafio furtadiano se colocara, ainda, no limiar paradigmático entre o efetivo desenvolvimento de uma nova economia, a criativa; e o fenômeno mimético reducionista de apropriação da economia capitalista:

Na medida em que a criatividade é posta a serviço do processo de acumulação, os meios tendem a ser vistos como fins, produzindo-se a ilusão de que todo o avanço da racionalidade, na esfera econômica, contribui para a liberação ou desalienação do homem” (FURTADO, 1978, p.85).

E avança:

De uma maneira geral, todas as formas que assume a criatividade humana podem ser postas a serviço do processo de acumulação. Mas são aquelas cujos resultados são por natureza cumulativos - a ciência e a tecnologia - que melhor satisfazem às exigências desse processo, o que lhes vale o lugar privilegiado que ocupam na civilização industrial (FURTADO, 1978, p.86).

Em tempo, observa-se, aqui, a cooperação entre o fenômeno da criatividade e da inovação, traduzida na abordagem ciência-tecnologia. Significa retomar a premissa já lançada neste trabalho de que o surgimento das necessidades humanas favorecem a necessidade de invenção, (re)invenção, da inovação. Vale destacar a obra em citação - *Criatividade e Dependência* -, onde Furtado reconhece que os aspectos imbricados na tentativa de crescimento econômico lançam mão de toda sorte de tecnologia que possa ser disponibilizada a um país:

A criatividade técnica nos países capitalistas que exercem a liderança da civilização industrial orienta-se fundamentalmente em duas direções: a) a da eliminação dos obstáculos que se apresentam à reprodução das estruturas sociais internas, e b) a da confrontação militar com os países de economia centralmente planejada (FURTADO, 1978, p. 101).

À despeito, conclui:

Na medida em que avança a divisão social do trabalho, que o sistema econômico ganha em complexidade e cresce o papel da criatividade no aumento do produto, o conceito corrente de

produtividade do trabalho (que é microeconômico) perde nitidez: a natureza social do fenômeno da produtividade manifesta-se em sua plenitude” (FURTADO, 1978, p. 98).

Sem a pretensão de esgotar a multifacetada obra do autor, compete aqui, expormos algumas notas de sua notória contribuição em busca de uma sistematização dos principais conceitos e argumentos que sustentam sua teoria de desenvolvimento à luz da dimensão cultural e, conseqüentemente, estruturarmos um quadro de análise da EC, considerando, ainda, que o reformismo furtadiano é de tal forma aberto e complexo que desautoriza qualquer interpretação reducionista (D’AGUIAR, 2013).

O postulado de Furtado sublinhou as circunstâncias históricas em que relações dialéticas entre processos concretos e suas manifestações artístico-culturais tinham presença decisiva na dimensão de um desenvolvimento que passe pela hegemonia cultural, uma vez que, privilegiadamente, é no plano da cultura que são gestados os símbolos-valores conferidos à vida política e cultural da nação (PAULA, 2013). Sua obra, aduz a necessidade de buscarmos novas formas de sociabilidade onde liberdade e criatividade são pontos de partida:

[...] para uma nova agenda para a transformação social, para um novo projeto de desenvolvimento, que, além de dar conta da superação da dominação capitalista no âmbito específico da acumulação, incorpore também temas da retomada da atividade artística como “promessa de felicidade”; da construção de novas formas de atividades políticas; de novas relações de gênero; de uma nova ecologia (PAULA, 2013, p.43).

A construção dessa agenda de transformação social, imbricada em sua insistente construção teórica, requer um projeto de desenvolvimento que precisa estar comprometido com a solidariedade, com a cooperação, com o compartilhamento em que os protagonistas sejam as classes populares (PAULA, 2013).

Para os estudiosos do legado de Celso Furtado, as relações imbricadas reveladas nas teorias do subdesenvolvimento, dependência, cultura e criatividade ganham as mais variadas e fundamentais contribuições. Para Brandão (2013, p. 252) “é preciso entender como as forças conservadoras destroem a criatividade e a diversidade cultural e regional dos de baixo, para manter padrões de privilégio dos de cima”. Semelhantemente, acrescenta o paradoxo desenvolvimentista da teoria

furtadiana ao questionar quais os caminhos para se expandir as “energias criativas” e, ao mesmo tempo, valorizar a riqueza cultural latente de uma civilização, notadamente heterogênea e diversa. Para o autor:

Desenvolvimento é tensão. É distorcer a correlação de forças, importunar diuturnamente as estruturas e coalizões tradicionais de dominação e reprodução de poder. É exercer em todas as arenas políticas e esferas de poder uma pressão tão potente quanto o é a pressão das forças que engendram e perenizam o subdesenvolvimento.” (BRANDÃO, 2013, p. 239).

Reconhecendo o fator político como “a esfera mais nobre das atividades criativas humanas” (FURTADO, 1998, p.23), o papel requalificado do Estado ganha notoriedade à despeito de sua eficácia, seja no incentivo ou na formulação de políticas públicas adequadas à realidade brasileira, uma vez que restam reconhecidas as potencialidades e capacidade de inventividade da nação acrescida estrategicamente da diversidade cultural. Dessa forma, “somente com vontade política será capaz de direcionar esse aparato criativo para a reconstrução de estruturas sociais novas na direção de formas superiores de vida” (BRANDÃO, 2013, p.253).

Plínio de Arruda Sampaio (2013) discute a origem da criatividade, em Furtado, como sendo fundamentalmente de duas fontes:

Por um lado, a ruptura com o círculo vicioso do subdesenvolvimento depende da presença de intelectuais críticos [...]. Por outro, a superação do circuito fechado gerado pela cópia dos estilos de vida e de consumo das economias centrais dependente de processos culturais enraizados no povo” (SAMPAIO Jr, 2013, p.83).

Esse reconhecimento da criatividade que (in)surge a partir das identidades locais, do povo, fortalece a ideia de que a EC brasileira deve, *a fortiori*, ser entendida como aquela introjeta de simbologia, considerando a imensidão de sua diversidade cultural, à exemplo do escopo tratado no Plano Brasil Criativo, do Ministério da Cultura. Ao mesmo tempo, condena veementemente qualquer apropriação ou desvirtuação que possa deslocá-la para lógica dos meios, como tratada na própria Indústria Cultural.

A esse respeito, insta retomar a crítica de Lipovetski (2015) ao capitalismo estético. Para o autor, existe um discurso presente nas Indústrias Criativas que – na verdade – mascara, (re)significa e consagra um sistema econômico já existente, intensivo em capital:

Com o triunfo do regime artista ou criativo, o capitalismo não se torna “menos” capitalista: muito pelo contrário, ele o é cada vez mais e numa escala vastíssima, como atestam a magnitude crescente dos investimentos financeiros, a mundialização dos mercados do consumo, da moda e do luxo, o desenvolvimento das multinacionais da cultura, a predominância do marketing e da comunicação, os lucros consideráveis que são gerados (LIPOVETSKY, 2015, p.43)

O autor ilustra, ainda, as diferentes investidas e estratégias utilizadas pelas empresas contemporâneas que apostam em novas formas de criação de valor, focalizadas em gostos estéticos-afetivos dos consumidores, forjando o modelo pós-fordiano ou pós-industrial da economia liberal. Essa dinâmica que emerge da economia desmaterializada – do intangível – “não repousa apenas na informação e no conhecimento, mas também na engenharia do estilo, dos sonhos, das narrativas, das experiências significantes, em outras palavras, nas dimensões imateriais do consumo” (LIPOVETSKY, 2015, p. 46). Como exemplo cabal de sua crítica, cita que:

[...] é no conjunto do mundo da moda e das indústrias criativas que se encontra a tensão mais ou menos intensa entre o comercial e o criativo. Essa tensão não é uma anomalia, ela é constitutiva da organização bipolar do capitalismo artista, para o qual a moda, o design, o cinema, a música “não são apenas arte” (LIPOVETSKY, 2015, p.46).

Assim como Furtado (1984, p. 45) identificara a luta existente em seu tempo onde as agressões da Indústria Cultural tendiam a “esterilizar a capacidade criativa em benefício da homogeneização dos mercados”, Gilles Lipovetsky expressou também em sua obra características mais gerais daquilo que denominou capitalismo estético, reduzidas à quatro lógicas principais:

1. A integração e a generalização da ordem do estilo, da sedução e da emoção nos bens destinados ao consumo mercantil. Essa lógica apresenta a estética como elemento estratégico de uma “engenharia do encantamento[...].
2. A generalização da dimensão empresarial das indústrias culturais e criativas, regidas pelos imperativos de competitividade e rentabilidade [...].
3. Uma nova superfície econômica dos grupos empenhados nas produções dotadas de um componente estético [...] “Não estamos mais no tempo das pequenas unidades de produção de arte, e sim dos mastodontes da cultura, dos gigantes transnacionais das indústrias criativas, da moda e do luxo, tendo o globo como mercado [...].
4. O capitalismo artista é o sistema em que são desestabilizadas as antigas hierarquias artísticas e culturais, ao mesmo tempo que as esferas artísticas, econômicas e financeiras se interpenetram [...] (LIPOVETSKY, 2015, p.47-48).

Para Lipovetsky “onde funcionavam universos heterogêneos se desenvolveram processos de hibridização que misturam de maneira inédita estética e indústria, arte e marketing, magia e negócio, *design e cool*, arte e moda, arte pura e divertimento” (LIPOVETSKY, 2015, p.48).

Enfim, em Furtado, “mais do que transformação, o desenvolvimento é invenção, comporta um elemento de intencionalidade” (1984, p.105). De tal modo, os parágrafos finais deste capítulo comentam o que tenha sido, talvez, a principal contribuição do autor em toda sua literatura, uma vez que estes lançam luz sobre a operacionalização de sua teoria. Ou seja, o *modus operandi* do desenvolvimento do país a partir de sua dimensão cultural-criativa. Com efeito, é possível destacar algumas experiências mais significativas de endogênização do desenvolvimento, à exemplo da:

[...] coletivização dos meios de produção. Este primeiro projeto de endogênização baseia-se no controle coletivo das atividades econômicas de maior peso, seja ao nível das unidades produtivas (autogestão), seja ao nível nacional (planificação centralizada), ou ainda sob a forma de combinação desses dois padrões de organização coletiva do controle do sistema orgânico (FURTADO, 1984, p.118).

Ainda para o autor, “a coletivização visa a dois objetivos: destruir as bases das estruturas tradicionais de poder e substituir a lógica dos mercados por uma racionalidade mais abrangente, voltada para a consecução do desenvolvimento” (FURTADO, 1984, p.119). Somado ao exemplo anterior, no campo das experiências de endogênização do desenvolvimento, está a satisfação das necessidades básicas da coletividade:

A solução desse problema é de natureza política e exige que parte do excedente seja deliberadamente canalizada para modificar o perfil de distribuição da renda, de forma que o conjunto da população possa satisfazer suas necessidades básicas de alimentação, saúde, moradia, educação, etc (FURTADO, 1984, p.21).

Dessa forma, o caráter endógeno desse modelo atribui à decisão política a formatação de um padrão de distribuição de renda que assegure, minimamente, a satisfação das necessidades básicas da população, com o objetivo estratégico que assegure, ainda, “um desenvolvimento que se traduza em enriquecimento da cultura em suas múltiplas dimensões e permita contribuir com a criatividade própria para a civilização que se mundializa” (FURTADO, 1984, p. 124).

Por fim, Furtado acrescenta que “um certo número de condições devem ser cumpridas pelo país de economia periférica que pretenda avançar pelo caminho da endogeneidade em seu desenvolvimento” (FURTADO, 1984, p.124; 1998). Com destaque para:

b) estruturas de poder que evitem a canalização do essencial do excedente para o processo de modernização [...]. c) certo grau de descentralização das estruturas econômicas requerido para a adoção de um sistema de incentivos capaz de assegurar o uso do potencial produtivo; **d) estruturas sociais que abram espaço à criatividade num amplo horizonte cultural e gerem forças produtivas preventivas e corretivas dos processos de excessiva concentração de poder** (FURTADO, 1984, p.124, grifo meu).

Em que pese a literatura furtadiana tenha sido apresentada como inédita e precursora do discurso de um desenvolvimento fundamentado em condições culturais-criativas do país - como de fato o é -, o esforço de apresentação de meios de superação do subdesenvolvimento e da matriz de decisões político-econômicas dependente, como é o caso brasileiro, notabilizou-se por dar voz e conceber condições de produção onde a preservação do patrimônio cultural e natural do país – em sua riqueza simbólica e enraizada no povo – fosse protagonista, centro de importantes tomadas de decisão. E ainda, por empreender esforços quase “proféticos” sobre o desenvolvimento da EC no contexto Brasil (LEITÃO, 2015a, 2015b, 2015c). Em seu modelo de desenvolvimento, cuja proposta requeria uma implantação progressiva, alguns objetivos estratégicos mostraram-se seminais, sendo um deles: “b) liberar a criatividade da lógica dos meios (acumulação econômica e poder militar) a fim de que ela possa servir ao pleno desenvolvimento de seres humanos concebidos como um fim, portadores de valores inalienáveis” (FURTADO, 1998, p.66).

6. POR UMA ECONOMIA CRIATIVA DE BASE COMUNITÁRIA

Este capítulo traz um conjunto de informações auferidas com base na articulação e análise dos conteúdos reunidos na pesquisa (BARDIN, 2011). Por meio de entrevistas, documentos, observações não-participante e, ainda, a base vivencial do pesquisador junto à Rede MS de Pontos de Cultura desde a sua fundação, foi possível lançar algumas notas conclusivas visando responder às questões aludidas

na introdução deste trabalho e, ainda, apresentar outras inferências que circunscrevem a EC prospectada em espaços de base comunitária.

6.1 O Projeto Sapicuá Pantaneiro: identidade e simbologia no Pantanal

Em linhas gerais, é possível entender a cultura como um conjunto de valores, normas, costumes, modos de vida, de pensar, de agir, de sentir e quaisquer outros hábitos e aptidões transmitidas e adquiridas pelo homem enquanto membro de uma sociedade. Roque de Barros Laraia (1999) postula em sua obra “Cultura – um conceito antropológico” que:

O homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é o herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquiridos pelas numerosas gerações que o antecederam. A manipulação adequada e criativa desse patrimônio cultural permite as inovações e as invenções (LARAIA, 1999, p.20).

Sob esse apontamento, podemos entender que Laraia acredita que o conceito de cultura passa pela troca de saberes entre os indivíduos o que resulta em um acúmulo cultural de conhecimento e experiências que caracterizam o patrimônio cultural de um determinado grupo social. Assim sendo, novos elementos foram incorporados à sua conceituação, à exemplo do patrimônio material e imaterial que surge, então, como referência de memória e identidade e que não se pode deixar de citar quando nos referimos à cultura em todas as suas dimensões. Associado a isto, a memória como fonte histórica – onde a oralidade da significado às coisas-, contribui para a transmissão de valores e crenças ao longo de gerações, e a identidade - com seus aspectos de mudanças e diferenças (LARAIA, 1999).

De posse dessa ilustração da dimensão cultural, passemos a explanação de como os elementos de um território influenciam a identidade cultural de um povo. Dessa forma, ainda que não constitua objetivo vital do trabalho uma exposição aprofundada da região do Pantanal, algumas variáveis requerem explanação por sua importância no entendimento do objeto aqui analisado.

O Pantanal é a maior planície alagável do mundo. É o elo entre as duas maiores bacias da América do Sul: a do Prata e a Amazônica, o que lhe confere a função de corredor biogeográfico (ECOIA, 2010). De sua área total, aproximadamente 210 mil quilômetros quadrados, cerca de 70% está no Brasil e divide-se entre os estados de Mato Grosso do Sul e Mato Grosso (65% e 35%

respectiva e aproximadamente), além de estar localizado na Bacia do Alto Paraguai (DANTAS, 2000; SILVA e ABDON,1998). Em 2001, foi reconhecido Unesco como patrimônio natural da humanidade.

Segundo Coelho Netto (2002) o Pantanal é subdividido em onze partes devido às diferentes características de solo, vegetação e clima encontrados. Imensuráveis riquezas na fauna e flora, o Pantanal possui um complexo sistema hidrográfico composto de corixos, baías, salinas e vazantes. A principal atividade econômica da região é a pecuária, motivada pela formação geográfica com grandes extensões de terras a serem ocupadas, pastagens nativas, fatores climáticos adequados e abundância de água. Com isso, a trajetória de peões e fazendeiros na lida com o gado – de um lugar para o outro - moldaram práticas socioeconômicas e socioculturais ainda hoje predominantes (LEITE, 2003).

As comitivas de condução da boiada, por exemplo, constituem um fenômeno comum no Pantanal. O tráfego dessas comitivas se dão em estradas bioadeiras, e possuem organização própria: o ponteiro exerce a função de guia; os peões, de apoio, para o gado não escapar; o capataz, que comanda o grupo de trabalhadores e o cozinheiro, que escolhe os lugares para acampar e servir as refeições (ARANTES, 2007).

O turismo também configura uma importante atividade econômica da região. Seja pelo fluxo constante de pescadores amadores atraídos pelas belezas naturais da região, ou pelo considerável número de visitantes do cenário contemplativo pantaneiro. Assim, o ecoturismo¹⁹ acabou por notabilizar-se no estado de Mato Grosso do Sul fomentando o surgimento de pousadas e fazendas adaptadas para receber os turistas. Para Banducci Jr. (2003), este turismo cultural, pode constituir-se em instrumento de afirmação da identidade regional, na medida em que contribui para reavivar a história da gente pantaneira.

O homem pantaneiro, por sua vez, é um indivíduo natural do Pantanal. Ou, ainda que não tenha nascido na região, assimilou hábitos e costumes típicos (CONGRO e NADER, 2004). Para a pesquisadora Albana Xavier Nogueira (2002), o homem pantaneiro lança mão de elementos de análise do cotidiano - à exemplo do comportamento dos animais, da flora e dos astros visíveis – para realizar suas

¹⁹ Ecoturismo ou turismo ecológico é o segmento da atividade turística que utiliza, de forma sustentável, o patrimônio natural e cultural, incentiva sua conservação e busca a formação de uma consciência ambientalista por meio da interpretação do ambiente, promovendo o bem-estar das populações (MINISTÉRIO DO TURISMO, 2008).

previsões em relação às enchentes e secas, transmitindo esse saber de geração-em-geração. No tocante à sua indumentária, o homem pantaneiro utiliza o chapéu de palha; o tirador²⁰; a guaiaca²¹; a faixa pantaneira (ou paraguaia), dentre outros.

Sabidamente, Xavier Greffe (2013, p.311) debate a legitimação da arte pelo território. A discussão versa dos elementos que criam qualidades requeridas no local. “Hoje a arte e a cultura são, justamente, apresentadas como uma das alavancas mais potentes dessa celebrada transformação dos territórios”. E acrescenta que o “turismo cultural foi rapidamente apresentado como uma panaceia, com consumidores vindo consumir no próprio local”. Ainda para Greffe, a atratividade cultural veio para ampliar as potencialidades turísticas de base cultural. Os produtos “trazem a marca do território onde foram elaborados, pois incorporam os saberes artísticos e a experiência destes, daí a noção de produtos idiossincráticos²²” (GREFFE, 2013, p.312).

Em análise sobre a cultura regional, Brum (2001) faz uma observação sobre antigos padrões de relação com a natureza. Ele cita que estes estão sendo substituídos por novas formas de percepção do mundo, que podem resultar do incremento e da diversificação da economia, dos novos padrões sociais veiculados e afirmados pelos meios de comunicação, pela aproximação cada vez maior entre o meio rural e o urbano, dentre outros.

Retomando a conexão entre a produção de matriz simbólico-cultural da região e o Turismo - como setor responsável em viabilizar a comercialização e consequente geração econômica – faz-se necessário entender como essa relação se processa em sua territorialidade. Nesse sentido, de forma breve, territorialidade é entendida aqui como o somatório da identidade cultural, componentes naturais, culturais, históricos e econômicos que definem um território (HAESBAERT, 2004). De tal forma, Banducci Jr. (2003), exemplifica que a questão territorial é fortemente influenciada pela pecuária. No pantanal é a atividade econômica que provê elementos-base para a cultura pantaneira: em seu auge, foi grande geradora de empregos nas propriedades rurais. Os peões, além da lida no campo, ocupavam-se nas horas vagas com os artefatos em couro. Semelhantemente, suas mulheres

²⁰ Avental preso à cintura com tiras finas de couro (NOGUEIRA, 2002).

²¹ Espécie de cinto largo de couro macio ou de camurça, com vários bolsos para carregar miudezas, facas e armas

²² Refere-se à característica de comportamento peculiar de um indivíduo ou de determinado grupo.

ocupam-se com os afazeres domésticos e com a manufatura dos objetos de utilidade na lida do pantanal.

Vale dizer, também, que o turismo da pesca no Pantanal ganhou destaque (BANDUCCI Jr, 2003), onde os rios também passaram a compor a estrutura de oferta turística da região. O turismo é considerado um mecanismo de desenvolvimento rural, à medida que estabelece sinergia entre conservação e a dinâmica econômica (VEIGA, 2002). Nessa relação, está presente o debate entre os conceitos de sustentabilidade e o de produção do espaço turístico rural, que caminha para uma proposta de defesa de um turismo de base local (RODRIGUES, 2001).

No pantanal, o turismo tem características sazonais: tem maior movimento no meses de seca (entre junho e outubro), quando se tem maiores possibilidades de contemplação dos animais selvagens, acesso facilitado às estradas entre outros (THOME, 2008). Isso exigiu que o setor repensasse a oferta de serviços do *trade* turístico no estado, à exemplo do ecoturismo. Uma possibilidade foi a de prover um turismo rural contemplativo, onde os peões passavam a exercer o papel de guia, além de suas atribuições típicas (THOME, 2008).

Vargas (2006) faz uma importante observação acerca do turismo no pantanal. O reconhecimento da região como “santuário ecológico” intensificou-se a partir da divulgação, por meio de novelas e matérias de televisão, de seus símbolos históricos e naturais, relevados no artesanato, na gastronomia entre outros. Nesse cenário, o próprio termo “Pantanal” ganhou dimensões e importância publicitária, de modo que inúmeras empresas do estado (e fora dele) passaram a adotá-lo como marca. Ainda para o autor:

Considerando que a identidade encontra-se profundamente envolvida no processo de representação, admite-se que a forte veiculação do Pantanal simbólico interfere na construção identitária do indivíduo pantaneiro [...] a identidade social/territorial pode ser interpretada como algo “dado”, decorrente da naturalidade, da vivência e da cultura, e também como algo construído, uma autoatribuição, [...] quando os indivíduos se reconhecem como pantaneiros (VARGAS, 2006, p. 61-62).

Dessa forma, ainda que não seja objetivo maior desta seção uma discussão pormenorizada da relação entre EC, turismo e a dimensão cultural do Pantanal, insta promover uma reflexão sobre as formas de cooperação entre eles, considerando ser

a EC um constructo multidimensional, que necessita de outras interações com o meio para desenvolver-se.

À luz desse breve contexto sociocultural e geográfico - em sua importância simbólica - surge o projeto Supicuí Pantaneiro. Sapicuí é uma palavra indígena guarani (*hapicuí*) que significa “saco grosseiro de viajante”. No pantanal, sapicuí é uma bolsa utilizada pelos peões para levar para o campo a erva-mate, a guampa e a bomba do tererê²³. O termo, então, por todo significado e simbologia, foi escolhido para nominar o projeto em exposição, uma vez que este leva para as localidades do Pantanal algo muito peculiar e fundamental: a valorização da cultura local.

A projeto é uma iniciativa da gestora ambiental Cláudia de Medeiros, que iniciou os trabalhos de pesquisa na região do pantanal em 2002. A ideia surgiu quando o sistema “Escola Pantaneira²⁴” foi implantado na região do Pantanal. O sistema foi concebido com uma demanda de construção curricular que atendesse à realidade das localidades rurais do pantanal, com estrutura diferenciada tendo em vista as especificidades da região: organização escolar própria com oito horas diárias de aula e ano letivo de seis meses de duração; considerando o ciclo das águas e das cheias pantaneiras; uma proposta de conteúdo curricular e metodológico apropriados às necessidades e interesses dos alunos, que além de adequar-se à natureza do trabalho na região, possibilitasse o resgate da arte e da cultura do local (THIMÓTEO, 2003).

Entretanto, no início, esse sistema apresentava lacunas quanto a efetiva realização de atividades que contemplassem educação formal, valorização do patrimônio ambiental local e o desenvolvimento sustentável. Isso ocorria devido ao despreparo de professores e educadores que, além de mal remunerados acumulavam múltiplas funções nos núcleos das escolas onde atuavam (ARANTES, 2007). Para suprir essa metodologia pedagógica incipiente de conteúdos com caráter efetivamente ambiental surgiu o projeto “Sapicuí Pantaneiro”.

Dessa forma, os alunos das Escolas Pantaneiras permaneciam em regime de internato ou semi-internato, considerando a distância de suas casas até a sede da escola (implantada em alguma fazenda) e as cheias. Os núcleos do sistema Escola Pantaneira são, atualmente, de responsabilidade e gestão da prefeitura municipal de

²³ Bebida de origem guarani feita com a infusão da erva-mate em água fria.

²⁴ Sistema implementado em razão da parceria entre Prefeitura Municipal de Aquidauana, proprietários das fazendas da região e WWF-Brasil. A Lei Municipal n. 1.730 criou oficialmente a Escola Pantaneira na cidade de Aquidauana em 2000.

Aquidauana (MS). Cabe dizer, contudo, que existem vários outros núcleos escolares ao longo da região do Pantanal que não eram necessariamente geridos pelo poder público, sendo iniciativa dos proprietários das fazendas ou de organizações privadas.

Desde o início das atividades, em 2003, o Projeto Sapicuá Pantaneiro percorreu mais de 20 mil quilômetros em estradas pantaneiras e realizou mais de 70 oficinas de 40 horas/aula, levando a técnica do artesanato tradicional repassada de pai para filho ou ensinada em oficinas multipedagógicas e outras ações transversais de fortalecimento de vínculos sociais e culturais com a família e com a região pantaneira.

Para a idealizadora do projeto, doravante Entrevistada 1, dentre os motivadores da ação está a necessidade de valorização da identidade pantaneira, introjetada em sua gente, em seu povo. Para os índios primitivos que ainda caçam de arco e flecha e para os vaqueiros do Pantanal que usam o “sapicuá” para carregar a erva-mate, a guampa, a bomba do tereré e a sua munição, não saber falar outra língua, nunca ter frequentado um teatro ou assistido a uma sessão de cinema não os torna menos cultos do que o morador da cidade que, em tese, contrapõe-se a tudo isso. Vemos, assim, que se de um lado o contato entre grupos culturais diferentes deve ser estimulado para promover o enriquecimento de cada um deles, por outro, há que se ter cuidado para que a cultura de um grupo não se imponha à de outro, trazendo, com isso, a destruição de suas características, invadindo a sua visão de mundo, inibindo a sua criatividade e freando a sua expansão.

O projeto teve início com o apoio do Instituto Junia Rabello, vinculado ao Banco Rural, mediante edital de seleção de pública. A proposta é fruto da demanda das comunidades pantaneiras que ensejavam ações efetivas de valorização da cultura local e que concorressem para sua permanência no *habitat* de origem. Assim, o processo de construção do Sapicuá congregou pesquisas de opinião, relato dos moradores, fazendeiros, professores e gestores locais, estudos de caso entre outros, até a sua efetiva estruturação. Logo, uma estratégia específica pôde ser elaborada para atender toda essa demanda e contemplar os anseios coletivos manifestados surgia. Nas palavras da idealizadora, o objetivo era o de criar algo que pudesse “crescer junto (com o tempo) e que tivesse sequência” (ENTREVISTADA 1, 2016, s.p.), e não com uma estrutura tradicional de projetos, com início-meio-fim.

Atuando na região do Pantanal sul-mato-grossense, o projeto configurou-se por realizar suas atividades por meio de oficinas gratuitas de arte-educação, educação ambiental e inclusão produtiva, sendo o artesanato o instrumento centralizador dessas ações. Os núcleos da Escola Pantaneira e as fazendas eram pontos de apoio para o desenvolvimento das atividades. Além disso, as atividades de arte-educação permitiram a disseminação de metodologias específicas de implementação interdisciplinar valorizando a história, a preservação do bioma pantaneiro, além da integração entre as gerações.

As ações do projeto (ARANTES, 2007) ao longo de sua existência – horta orgânica, cerâmica (animais do Pantanal), tear de faixa paraguaia, preparo e utilização do couro e lã de carneiro, confecção de baixeiros, bordados e fibras, desenho e pintura em tecido e música regional - contemplaram, ainda, a formação e fortalecimento dos grupos de mães pantaneiras; o fomento à inclusão produtiva pedagógica e consciente através da produção de artefatos típicos da cultura pantaneira; a elevação da auto-estima da família com a finalidade de incentivar a permanência do homem pantaneiro no campo.

Nas primeiras fases do projeto - após os ciclos iniciais das oficinas - os coordenadores retornavam periodicamente ao núcleo implantado ou que tinha recebido a capacitação (cursos/oficinas) e davam prosseguimento às atividades, que contemplavam: análise dos desdobramentos produzidos, diagnóstico anterior e posterior às oficinas e gestão. Além disso, cada núcleo de capacitação recebia também um kit de equipamentos e matéria prima que subsidiavam a continuidade das ações do programa visando sua auto-sustentação (MEDEIROS, 2006).

Na metodologia para condução do projeto, o início de cada atividade nos núcleos do programa era precedido de uma discussão coletiva que integrava crianças, pais e educadores fomentando a interação entre eles, com vistas à dinamização da proposta. Para atender a população, em especial as crianças que ali vivem, as escolas e a maneira de se ensinar devem fugir do modelo convencional, dando abertura a questões que giram em torno de conteúdos específicos de integração das disciplinas convencionais com técnicas focadas na cultura do homem pantaneiro no intuito de fortalecer a identidade dos habitantes locais e facilitar o acesso e permanência na escola (ENTREVISTADA 1, 2016).

Sob essa perspectiva, uma metodologia específica foi elaborada com conteúdos que atendessem efetivamente a necessidade do público abordado. Na

etapa de pesquisa e mapeamento para formulação do projeto identificou-se que - em todo o pantanal sul-mato-grossense - eram quase extintos os mestres do saber local – *griôs* – que detinham o conhecimento de confecção artesanal da faixa pantaneira, por exemplo. Essa extinção dos mestres de ofícios artesanais pantaneiros somou-se aos motivos de formulação dos conteúdos do projeto. Obviamente, motivações de ordem econômica acabaram por fortalecer a proposta, uma vez que abordava – de forma transversal e sustentável – a geração e distribuição de renda em uma região com características sazonais. A despeito, observa Canclini (2003):

[...] as deficiências da exploração agrária e o empobrecimento relativo dos produtos do campo impulsionam muitos povos a procurar na venda de artesanato o aumento de sua renda. [...] O desemprego é outro dos motivos pelos quais está aumentando o trabalho artesanal, tanto no campo quanto nas cidades (CANCLINI, 2003, p.215-216).

O trabalho dos primeiros anos de pesquisa, mapeamento e disseminação das técnicas e tradições pantaneiras como mecanismos de preservação do patrimônio natural resultou num rico acervo de recursos pedagógicos inovadores no tocante à sua metodologia de aplicação, conjugando recursos pedagógicos do artesanato pantaneiro alinhados à disciplinas da educação formal: língua portuguesa – leitura e interpretação; matemática – análise da faixa pantaneira, metragens e geometria; ciências – meio ambiente e ecologia; história do homem pantaneiro; geografia local, entre outros.

Do acervo, resultou a publicação do Manual de Oficinas do Projeto Sapicuá Pantaneiro, inédito no mercado literário e de organização da idealizadora do projeto, reuniu experiências singulares e possibilitou a disseminação de conteúdos altamente didáticos com metodologia pedagógica específica para a educação ambiental-cultural pantaneira. Em 2005, foram distribuídos gratuitamente 2000 exemplares do manual para a comunidade beneficiada pelo projeto, universidades e bibliotecas públicas estaduais e interessados de outros estados, além da rede pública de ensino de Aquidauana.

O material tem servido, ainda, de base teórico-metodológica para educadores, professores e pesquisadores para que garantam a manutenção das atividades e preservação da tradição cultural local. Aliás, sobre a agenda transversal de formação de multiplicadores – realizada na extensão de toda a existência do projeto

-, é oportuno trazer à colação o relato de uma das professoras participante das oficinas:

Aos cuidados da Cláudia Medeiros, a ser apreciado. Sabendo que o “Projeto Sapicuá Pantaneiro” nasceu de uma ideia brilhante que reflete todo o compromisso e responsabilidade social de um grupo afinado que viabilizam meios para levar sonhos ao Pantanal. Esses, concretizam em produtos com identidade própria e toda dedicação dessa gente pantaneira, guardam esperanças de uma vida melhor através das riquezas da biodiversidade local e das capacitações que garantem ocupação e emprego às famílias das áreas isoladas pelo difícil acesso. No universo de esforços e dedicação das pessoas durante o “II Curso de Capacitação para Professores”, veio o forte desejo de compor este grupo. Juntamente com o brilho nos olhos dos alunos e professores da minha escola ao saberem do “Projeto” me deram forças para solicitar que incluam a Escola “Marcolino Lili” no programa de capacitação. A Escola está localizada na aldeia Lagoinha. Com uma comunidade jovem e carente que acredita na força da sua cultura que se estende através da “Arte”, assim como o “Sapicuá” também vê a força no brilho das mãos e tudo que envolve o artesanato e a sabedoria popular num pensar de benefícios coletivos. Fala-se muito em responsabilidade social mas poucos têm a coragem que vocês têm de levar às pessoas a possibilidade de sonhar e acreditar num mundo melhor. Saudações Pantaneiras (MAMORÉ, 2005, s.p.).

Ao lembrar os benefícios alcançados pela atuação do projeto na região do Pantanal, a Entrevistada 1 (2016) menciona que foram muitos, à exemplo da formação dos Clubes de Mães nas escolas e fazendas e da formação para professores do sistema da Escola Pantaneira. Aos professores eram repassadas técnicas metodológicas que permitiram o desenvolvimento e a aplicação de atividades interdisciplinares com base na cultura e no meio ambiente. A autonomia do grupo e a valorização da cultura elevavam a autoestima das famílias participantes (ENTREVISTADA 1, 2016).

Dentre os reconhecimentos obtidos pelo projeto estão o Selo Cultura VIVA 2008; apresentação da ação no Fórum Social Mundial (2005) em Porto Alegre e em Caracas (2006); realização de Workshop expondo a metodologia na unidade Escolar Cayetano Garcia Salazar na Vila Manzanilo, em Islã Marguerita- Venezuela; foi semifinalista do Prêmio Cultura Viva (2006) na categoria Manifestação Tradicional; classificação para o Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade (2005) realizado pelo IPHAN; recebeu a equipe da Fundação Oswaldo Cruz para documentário especial em comemoração aos 10 anos da Fundação (2004); participação em congressos e eventos universitários UNIDERP e UFMS; destaque editorial no Caderno Razão

Social do Jornal O Globo, Revista Terra, Horizonte Geográfico e no Programa Terra da Gente, da EPTV afiliada da Rede Globo.

6.1.1 O Ponto de Cultura Sapicuá Pantaneiro

Em 2011, o Projeto tornou-se um Ponto de Cultura integrando o Programa Mais Cultura/Cultura Viva, do Ministério da Cultura, por meio de convênio firmado com o Governo Federal e o Governo Estadual, com a interligação realizada pela Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul. Atualmente, o projeto que era itinerante – percorrendo escolas e núcleos da região pantaneira – agora possui sede própria instalada no bairro Nova Aquidauana, no município peri-pantaneiro de Aquidauana (MS).

O projeto fortaleceu seu *portfólio* de ações nas áreas de gestão ambiental, social, educação para as artes, econômica e tecnológica cujas atividades realizam-se nos diferentes espaços e recursos da sede do Ponto: salas multiuso de produção artesanal, *atelier*, leitura, recursos audiovisuais e informática e outros.

Os principais núcleos do Sapicuá, o de Produção Artesanal e o Produção Audiovisual, articulam todas as demais atividades desenvolvidas no Ponto de Cultura. As ações financiadas por meio da seleção pública, contemplaram aquisição de materiais pedagógicos e de consumo; equipamentos e o pagamento de instrutores para as diferentes oficinas previstas em plano de trabalho. Em termos estruturais, a sede do Ponto de Cultura possui:

- 01 (uma) Sala de Leitura denominada “Bruaca Literária” contendo um acervo inicial de 150 obras literárias regionais;
- 01 (uma) Sala com recursos audiovisuais, contendo uma ilha de edição de imagem e vídeo;
- 01 (uma) Sala de Produção artesanal, onde são oferecidas aulas de artesanato tradicional pantaneiro e com equipamentos para a produção em couro, lã de carneiro e a faixa pantaneira;
- 01 (um) atelier para trabalhos educativos em cerâmica com temática pantaneira;
- 01 (um) Galpão multiuso tipicamente pantaneiro coberto de palha de bacuri;

As principais ações (cursos, oficinas, seminários) viabilizadas por meio do convênio:

1) Oficina de arte-educação “Um Passarinho me Contou” – campanha pedagógica de formação ambiental que realiza oficinas com a utilização da cerâmica. Os participantes confeccionam animais nativos do Pantanal. Além da oficina experimental, ao fazer as peças, o aluno é sensibilizado quanto à importância dos animais para a natureza, especialmente no Pantanal. A ação, teve caráter educativo destinado às crianças e professores da rede pública de ensino.

2) Oficina de Faixa Pantaneira “Tecendo nossa cultura” – processo de confecção artesanal que permeia o cultivo da arte de fabricação da faixa pantaneira (ou paraguaia) frisando a valorização da história local e despertando o sentimento de pertencimento da comunidade, pois ao tecer a faixa a comunidade resgata a técnica tradicional da tecelagem - influência fronteiriça do Paraguai introduzida no Pantanal desde a sua colonização, sobretudo, após a Guerra do Paraguai ocorrida em 1875. As faixas pantaneiras são utilizadas como cinto de sustentação da coluna dos peões durante o trabalho. Podem também ser confeccionadas em dimensões menores, servindo de marcadores de página e adereço para prender os cabelos, por exemplo. Thomé (2008), ao estudar as características do trabalho e da mulher pantaneira à luz do Sapicuá, constatou:

[...] a técnica de tecer, o ato de mesclar cores e linhas, a ocupação do tempo livre com o artesanato, mesmo que realizado em frente à televisão, se mantém vivo neste grupo social e propicia o contato dos mais jovens com a prática cultural. Por isso, o marcador de livro vendido nas pousadas pode ser visto como um produto tão característico da cultura pantaneira quanto é a faixa masculina (THOME, 2008, p.81).

3) Oficina de Confecção da Bruaca²⁵ Literária – ação do projeto desenvolvida como parte das atividades do Sapicuá Pantaneiro. Tradicionalmente utilizada nas comitivas pantaneiras para transporte dos apetrechos dos peões, a bruaca ganha significado de produto turístico e é oferecida às agências de viagem, visando oportunizar ao turista o contato com o povo pantaneiro em seu cotidiano. Nesse contexto, o artefato produzido ganha significado específico: permitir que livros sejam levados em seu interior para as mais variadas regiões do pantanal, além do comércio aos turistas.

4) Geração de Renda por meio do artesanato – diversas atividades inerentes ao artesanato pantaneiro, que se utiliza dos materiais disponíveis na

²⁵ Bruaca é uma mala de couro cru que é colocada sobre o lombo de animais, penduradas nas cangalhas um de cada um dos lados, onde os tropeiros carregam alimentos e demais materiais necessários para a viagem.

região como a lã de carneiro, o couro e a argila, em caráter utilitário, atendendo às necessidades do cotidiano do homem pantaneiro, na confecção de chinelos e colchas, por exemplo. Adicionalmente, são ensinadas técnicas confecção de baixeiros e cobertores de lã.

O que se observa, entretanto, é que apesar da ação constituir uma alternativa viável e real de incremento da renda das famílias pantaneiras, somadas às transformações modos de produção, o artesanato teve uma temporária baixa na sua produção, seja pela maior oferta desses produtos encontrados no mercado de forma industrializada, seja pela dinâmica de desenvolvimento que o Pantanal vem experimentando, motivando menor geração de empregos e, conseqüentemente, o êxodo rural.

Nos últimos anos, com o incentivo ao turismo na região do Pantanal – seja pela iniciativa pública ou pelas organizações privadas-, surge uma nova oportunidade para a produção artesanal como geradora de emprego e de renda para homens e mulheres que se encontram fora do mercado de trabalho (ENTREVISTADA 1, 2016). Isso porque, ao vislumbrar a possibilidade de lançarem mão das habilidades manufatureiras para produção de artefatos cujos insumos são de fácil acesso e da própria região, o circuito turístico encarrega-se, em boa parte, de viabilizar a escoação da produção. Pousadas Pantaneiras, hotéis, agências de viagens, fazendas, Casa de Artesãos, Feiras e a própria sede do Ponto de Cultura constituem os principais locais de comercialização da produção.

Nesse ponto vale dizer que um exemplo dessa comercialização, ganha, ainda, visibilidade em torno dos pontos de visitaçao nas fazendas da região, que recebem os hóspedes e oportunizam o acesso aos produtos, além da aproximação do turista com a cultura local, humanizando, assim, a atividade turística (ENTREVISTADA 1, 2016). O *trade* turístico da região de Aquidauana, por sua vez, ganha ainda a colaboração dos distritos que também pertencem a cidade: Camisão e Piraputanga. Os distritos, podem ser acessados pela via urbana da cidade ou ainda por meio de uma Estrada-Parque e figuram uma opção para os turistas que visitam Aquidauana em busca de aventura, pesca, cachoeiras, entre outros (MARIANI, RAHE, 2005).

5) 1º e 2º Seminários “Cultura para o Desenvolvimento do Pantanal” – ação que objetivou fortalecer e divulgar a cultura pantaneira. Nela, o Ponto de Cultura Sapicuá Pantaneiro realizou nos anos de 2012 e 2013 um seminário visando

permitir o intercâmbio de conhecimentos entre artistas, artesãos, produtores e gestores culturais, intelectuais, acadêmicos e a comunidade. O evento reuniu projetos e pontos de cultura presentes nos municípios pantaneiros e peri-pantaneiros como Rio Verde, Coxim, Aquidauana, Miranda, Corumbá, Rio Negro, Dois Irmãos do Buriti e São Gabriel do Oeste.

No seminário buscou-se despertar novas possibilidades para o desenvolvimento da região a partir do potencial da cultura regional e, paralelamente, colaborar com a elaboração e a implementação de políticas públicas na área cultural capazes de conservar o patrimônio material e imaterial do pantanal.

A preocupação com a inserção da mão de obra local nas fazendas pantaneiras, no segmento turístico rural e urbano e na economia criativa, constituiu um dos aspectos principais das discussões que permearam as duas edições do seminário. Importa destacar, aqui, a preocupação da idealizadora em fazer com que o projeto configura-se uma alternativa de desenvolvimento local por meio de uma relação isonômica entre cultura e economia, sempre estimulando a transversalidade de suas ações, promovendo o diálogo entre as famílias e as comunidades como componente fundamental de conservação da identidade territorial (ENTREVISTADA 1, 2016).

A iniciativa reuniu palestrantes de diferentes instituições parceiras, entre elas: a Prefeitura Municipal de Aquidauana; a Escola Estadual Marly Russo Rodrigues; o Instituto Planeta Pantanal; a Universidade Federal de Mato Grosso do Sul; o Instituto IBEL; a Pousada Aguapé; o Banco da Gente; a Secretaria Municipal de Desenvolvimento Sustentável de Anastácio; Banco Comunitário do Pantanal; a Fundação Municipal de Cultura de Aquidauana; a Fundação Municipal de Turismo de Aquidauana; a Orquestra Filarmônica Jovem do Pantanal; o Projeto Expedições Anarco-Pedagógico-Atemporais; o Projeto Arte de Fazer e Reciclar; o Projeto Escola Pantaneira; o Projeto Casa de Cultura Dona Zica; a Casa do Artesão de Aquidauana; o Pontos de Cultura de MS e a comunidade local.

Mencionadas as atividades principais, passemos à observação da forma de organização e gestão do Ponto. O caso do Ponto de Cultura Sapicuá Pantaneiro é muito peculiar. O projeto, nesta fase de existência, é fruto de uma gestão compartilhada com o Instituto Planeta Pantanal, organização proponente no edital. A sede própria, por sua vez, foi viabilizada graças aos esforços empreendidos pela idealizadora do projeto, com recursos próprios ou obtidos por meio de doações. A

gestão do espaço é feito pela idealizadora juntamente com os moradores do bairro Nova Aquidauana e demais colaboradores. Despesas correntes são arcadas por meio do recursos obtido com a venda dos produtos do Ponto, doações ou recursos pessoais, (ENTREVISTADA 1, 2016).

As características, no âmbito da gestão, parecem repetir-se entre os Pontos de Cultura. Embora o Sapicuí tenha obtido outros apoios (financeiros, logísticos, de pessoal) durante o convênio com o Ministério da Cultura, à exemplo de um convênio com a Caixa Cultural e com o Instituto Federal de Mato Grosso do Sul, estes, serviam apenas para empreender ações pontuais de formação e produção artesanal. Mais precisamente, não era possível utilizar-se dos recursos financeiros para quitar as despesas correntes de funcionamento da organização, por exemplo. Este fato é reconhecidamente emblemático entre os integrantes da rede Cultura Viva, pois, a organização acaba sendo onerada com as despesas decorrentes de seu funcionamento (energia elétrica, água, telefone, internet), sem um apoio financeiro específico para esses elementos de despesa.

Em relação à organização do trabalho no núcleo de produção artesanal, responsável pela maioria dos produtos comercializados pelo Ponto, a composição é dada, em sua maioria, pelas mulheres moradoras do bairro (Nova Aquidauana) – muitas, inclusive, esposas de peões que labutam em fazendas do pantanal – e bairros adjacentes. Estas, reúnem-se no Ponto para produzirem os artefatos em couro, a faixa pantaneira, os chinelos, bruacas entre outros. Não existe, aparentemente, uma organização formal do processo de trabalho. Contudo, a coordenação mínima das atividades é feita por alguma artesã, geralmente a mais antiga do grupo. No projeto, a artesã que exerce a “coordenação” das atividades do grupo é, também, a responsável em cuidar do espaço-sede onde o Ponto está instalado.

Uma das integrantes e também coordenadora do núcleo de produção artesanal, Entrevistada 2 (2016), comenta que exerce suas atividades, atualmente, de modo voluntário – cuidando do espaço do Ponto – e, por outro lado, realiza a confecção da produção que comercializa lançando mão dos materiais de consumo e equipamentos disponibilizados pelo Ponto. É uma espécie de troca, de colaboração. Semelhantemente, a coordenadora aponta que não existe uma frequência semanal bem definida das mulheres que compõem o núcleo. Na verdade, algumas só frequentam à organização para deixarem os filhos em alguma atividade

extracurricular proposta pelo Ponto ou, ainda, como forma de passar o tempo, sem necessariamente ter pretensões econômicas com o fazer artesanal (ENTREVISTADA 2, 2016).

A Entrevistada 1 (2016), por sua vez, comenta que um dos fatores que dificultam consideravelmente o estabelecimento do núcleo de artesanato pantaneiro - enquanto organização cooperada de mulheres - é o fato de que a maioria das frequentadoras do projeto são beneficiárias do programa Bolsa Família, do Governo Federal. “Elas têm medo de crescer demais e perder o benefício”, comenta (ENTREVISTADA 1, 2016, s.p). Observa-se, aqui, o conflito existente entre as políticas públicas de um mesmo Governo. Se por um lado, o Cultura Viva busca, ao menos ideologicamente, estimular o uso da dimensão cultural em sua potencialidade de emancipação econômica e autonomia de renda; por outro, o Bolsa Família parece minar esse potencial, intimidando as participantes e privando-as de vislumbrar uma efetiva condição de emancipação financeira e empreendedorismo.

No tocante à comercialização da produção, a artesã quando produz, tem uma etiqueta com seu nome no artefato que confeccionou. Assim, é possível identificar de quem é o lucro. Para a Entrevistada 1 (2016), o trabalho é muito mais colaborativo do que solidário. Pontua, ainda, que as mulheres também produzem em casa e vendem para familiares, vizinhos etc. “Quando eram feitos grandes pedidos ao Ponto, o grupo se auto-organizava para atender à demanda” (ENTREVISTADA, 2016, s.p.). Parte do lucro era empregado nas despesas de manutenção do Ponto de Cultura e aquisição de mais matéria-prima; e a outra parte, entre as artesãs do grupo, de acordo com a quantidade de artefatos produzidos.

Já o núcleo de produção audiovisual, iniciou-se por meio das oficinas de formação, realizadas em módulo, voltada ao público jovem. “O problema aqui, foi trabalhar a consolidação dos jovens no núcleo. Muitas vezes eles buscavam outras formas mais imediatas de obter alguma renda”, comenta a Entrevistada 1 (2016, s.p.). Embora o nível da formação oferecida aos participantes tenha sido de alta qualidade - contemplando profissional bem formados e equipamentos com tecnologia apropriada - não foi possível consolidar um grupo produtivo de audiovisual, após o encerramento das atividades do Ponto. Faltou “persistência e estrutura” para perceber as oportunidades de geração de renda. “E, não era possível sustentar a todos com bolsas de incentivo, por exemplo, o que contribuiu com a evasão do grupo”, lembra a Entrevistada 1.

Contudo, a soma de esforços para o estabelecimento de um núcleo de produção audiovisual obteve algumas conquistas: cobertura de diferentes eventos em escolas, campeonatos, aniversários, feiras, entre outros. Outro exemplo foi a produção do vídeo-institucional “Aquidauana te quero bem”, veiculado no aniversário da cidade, onde foi possível comercializar os anúncios do vídeo para o comércio local. Quando era obtido algum lucro, o mesmo era dividido equitativamente entre o grupo.

Nas palavras da Entrevistada 1 (2016), o trabalho realizado pelo Projeto Sapicuí Pantaneiro aponta para a aplicação de uma pedagogia de produção influenciada pela literatura Waldorf e de Paulo Freire, e se pauta na valorização da cultura local e no desenvolvimento de trabalhos com material típico da região e possibilitando a transferência do saber tradicional para as novas gerações.

Sob a abordagem da dimensão econômica da proposta, a Entrevista 1 (2016) finaliza: “Renda não é só o que a pessoa ganha, mas também o que deixa de gastar. Se a mulher do peão faz um chinelo para ela, o marido e o filho, quanto eles estão deixando de gastar?”. “Se ela está produzindo um chinelo, confeccionando um cobertor, ela está deixando de gastar um dinheiro com isso e usando em outras despesas da casa”. Quem compra? “É o compadre, a comadre, é a própria comunidade. São produtos que eles usam, é isso que gera a renda pra eles: o uso próprio e a venda para a comunidade”.

Fatalmente, a contribuição de Greffe (2013) ganha atenção por colocar em evidência o papel do artista no território e de que forma este contribuí para o desenvolvimento local, em uma casual e oportuna relação com o estudo de caso em questão. Sustenta Greffe:

As atividades culturais têm um efeito maior quando as necessidades dos habitantes locais são levadas em consideração. Transformar um potencial cultural em fonte de atividades variadas utilizáveis durante o ano todo, e não apenas na estação turística, conservar um conjunto patrimonial [...] jogar com a solidariedade para evitar a degradação de um conjunto local, implicam, ao mesmo tempo, a consideração e a participação dos habitantes e das comunidades locais (GREFFE, 2013, p.334).

6.2 Ponto de Cultura Moinho Cultural: desenvolvimento sociocultural e econômico na fronteira Brasil-Bolívia.

O Instituto Homem Pantaneiro – IHP²⁶ é uma organização de direito privado sem fins lucrativos criada em 2002 no município de Corumbá – Mato Grosso do Sul com o objetivo de desenvolver ações de impacto sociocultural, ambiental e econômico na região. Corumbá, cidade situada à 420 km da capital Campo Grande, faz fronteira com a Bolívia e é margeada pelo rio Paraguai, dentro da maior planície alagada do mundo, o Pantanal, o que confere à cidade o título de “capital do pantanal”.

O IHP utiliza o formato de gestão mandala, organizando a totalidade de seus projetos e ações em programas, em um modelo de gestão multisetorial, assim estruturado:

- **Desenvolvimento Sociocultural:** que congrega os programas de cunho artístico-culturais utilizando as diversas linguagens das artes como a dança, música, e tecnologias para qualificar cidadãos polivalentes e colaborativos;
- **Meio Ambiente:** responsável em promover atividades de reconhecimento, valorização e fortalecimento dos aspectos de conservação do Patrimônio Natural do Pantanal;
- **Histórico-Cultural:** responsável em promover atividades de proteção e valorização do patrimônio arquitetônico e cultural da região e de suas comunidades tradicionais;
- **Articulação Territorial:** É o principal núcleo que será analisado neste trabalho, pois conjuga as iniciativas e programas de maior intervenção na qualidade de vida da população, promovendo ações que articulam os demais programas, com foco na geração de emprego e renda.

Figura 3 – Mandala IHP



Fonte: Relatório Anual IHP (2009)

O programa estratégico de Articulação Territorial foi criado com o objetivo de capacitar pessoas em diversas áreas do conhecimento, articulando redes e parcerias para fortalecer iniciativas inovadoras de geração de renda e melhoria da qualidade de vida, além de potencializar a capacidade empreendedora dos habitantes da cidade de Corumbá e dos distritos de *Puerto Suárez* e *Puerto Quijarro*, na Bolívia.

Nesse programa são oferecidos cursos com *designers* para o aprimoramento das técnicas e consultorias para que a qualidade e a atualização dos produtos estejam sempre em foco. Além disso, há uma constante preocupação com a sustentabilidade. Assim, grande parte da matéria-prima utilizada na produção vem da reutilização de materiais, como é o caso de malotes doados pelos Correios, que são reaproveitados e transformados em bolsas.

As oficinas de geração de emprego e renda eram realizadas, inicialmente, na Vila do Conhecimento²⁷ - um espaço que oferece toda a infraestrutura necessária para as ações de capacitação. De posse dos recursos viabilizados por meio de inúmeras parcerias foi possível inserir a organização no circuito produtivo cultural da região, em uma agenda de criação de soluções envoltas na temática da sustentabilidade, no intuito de gerar meios alternativos de trabalho e renda.

Dentre as várias atividades desenvolvidas pela organização nos últimos anos, notabilizou-se o Ponto de Cultura, selecionado no primeiro edital do programa em 2005 pelo Ministério da Cultura com o projeto **Moinho Cultural Sul-Americano** (grifo meu), que deu fundamento a todo o processo de estruturação organizacional das atividades do Instituto desde então. A partir dessa experiência a organização começa a implementar atividades de estímulo à produção local e de emancipação à grupos socialmente excluídos, dos municípios de Corumbá, Ladário e da fronteira boliviana à exemplo das crianças ribeirinhas, públicos em situação de analfabetismo, donas de casa desempregadas e chefes de família, além de adolescentes em situação marginalidade e vulnerabilidade social.

No Ponto de Cultura Moinho Cultural, em seu primeiro convênio, eram realizados cursos de aperfeiçoamento, oficinas de bordados, fuxicos, bolsas criativas e outros. Na ação Ecodesenvolvimento promovia-se oficinas para a geração de renda aos pescadores profissionais e aos seus familiares, que sobrevivem da atividade, por meio de cursos de corte e costura, gastronomia pantaneira, meliponicultura, serigrafia e informática.

Na ação Econegócio qualificava-se pescadores profissionais artesanais com cursos de criação de bolsas, manipulação do pescado, fibras, curtimento e tingimento do couro do peixe, além de oficinas de produção, comercialização, educação para o cooperativismo e associativismo. Na ação Artesanato desenvolvia-se oficinas para a geração de renda utilizando a fibra do camalote, lona reciclada e malotes, além de auxiliar em todo o processo de criação de estampas e apoio logístico de comercialização.

Em 2010, o projeto “Arte e Gastronomia Moinho Cultural Sul Americano” foi selecionado novamente como Ponto de Cultura, desta vez por meio do convênio mediado pela Fundação Estadual de Cultura e Ministério da Cultura. O projeto é

27 Núcleo de Econegócios criado na organização, dentro do Programa Desenvolvimento de Base. Disponível em: < http://www.institutohomempantaneiro.org.br/pdf/Relatorio_IHP_2008.pdf>

uma ação do Núcleo de Gastronomia da Cooperativa Vila Moinho, já existente no IHP e responsável em promover cursos de capacitação em gastronomia pantaneira possibilitando às mães – brasileiras e bolivianas - dos alunos do Moinho Cultural uma oportunidade de gerir negócios próprios com vistas à geração complementar da renda familiar.

Em relação às iniciativas do programa de Articulação Territorial estão outras atividades inerentes à constituição de um ponto de cultura - como a Cultura Digital e formação em Audiovisual em parceria com a iniciativa pública e privada. Esse diálogo das ações de “tecnologia artesanal” com novas tecnologias, notadamente as de Informação e Comunicação, inserem na comunidade a importância vital da utilização das ferramentas de TIC no processo de desenvolvimento pessoal, profissional e local.

As ações de patrimônio imaterial e material são intensificadas com a preservação e restauração do complexo arquitetônico situado no porto de Corumbá, precisamente no Edifício Vasquez & Filhos (em fase de projeto), além da preservação da tradição oral por meio do reconhecimento de mestres *griôs* que repassam seus conhecimentos populares e da história local para alunos do projeto Moinho Cultural. O exemplo observado neste caso é o do ensino da confecção das violas de cocho²⁸.

Por sua vez, o programa de Meio Ambiente é assistido mediante uma parceria com a iniciativa privada, mais precisamente com o grupo EBX. O grupo EBX, mais especificamente uma das empresas, a MMX Mineração e Metalurgia Ltda, mantém parceria de gestão com o IHP para proteção da reserva de 20.000 há da Serra do Amolar (CBEDS, 2011). É uma das áreas com a maior concentração de onças-pintadas (*Panthera onca*) do pantanal. Um ambiente complexo na fronteira entre Brasil e Bolívia, formado por montanhas com até 1.600 m de altura em meio à planície pantaneira. Segundo informações consolidadas constantes do relatório do IHP (2012) a Reserva Particular do Patrimônio Natural Engenheiro Eliezer Batista:

[...] está localizada a 180 km ao norte de Corumbá (57° 28' 29" W, 18° 05' 26" S), na borda oeste da região sul do Pantanal Matogrossense, margeada pelo rio Paraguai e Baía Mandioré, na fronteira com a Bolívia. Essa região foi declarada pelo Ministério do Meio Ambiente como de alta prioridade para a conservação da

²⁸ Instrumento musical tradicional da região dos estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, em especial na área pantaneira, onde é utilizado em festas populares, particularmente entre os cantadores do cururu.

biodiversidade (MMA, 2007), além de ter sido declarado pela UNESCO como Patrimônio Natural da Humanidade, Reserva da Biosfera, e um dos sítios Ramsar, pela Convenção de Ramsar.

Ademais, a reserva integra uma grande rede de proteção dos serviços ecossistêmicos junto a Rede de Proteção e Conservação da Serra do Amolar, o Parque Nacional do Pantanal Matogrossense e as RPPN Acurizal, Penha, Dorochê e Rumo ao Oeste, totalizando 292.000 ha. em parceria entre o Instituto Homem Pantaneiro, Fundação Ecotrópica, Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio), Instituto Acaia e Polícia Militar Ambiental e recebe apoio do Grupo EBX para a gestão e manejo das áreas protegidas (CEBDS, 2011).

As informações levantadas com base no estudo de caso em questão mostram que os investimentos do grupo EBX, por meio da MMX, se dão no campo financeiro, apoiando as ações de gestão ambiental desenvolvidas pelo Instituto Homem Pantaneiro. Dessa forma, os objetivos de existência da organização não-governamental - com foco no meio ambiente e desenvolvimento territorial – são, em tese, atendidos, ao passo em que a contrapartida da empresa - dada a necessidade de incorporação de práticas de responsabilidade social e ambiental decorrentes do impacto de suas operações no território, no caso, a região de fronteira do pantanal sul-mato-grossense - parece existir, ainda que de forma desproporcional.

6.2.1 A Cooperativa Vila Moinho

A Cooperativa Vila Moinho²⁹ surgiu como proposta de consolidação do grupo de mulheres participantes das oficinas de geração de renda do Ponto de Cultura do Moinho Cultural e que se organizaram e se constituíram legalmente sob a forma de cooperativa para alavancar o processo organizacional de autonomia de renda para os cooperados em um tentativa de superação do desemprego e da estagnação da renda familiar.

Na cooperativa eram desenvolvidas atividades em núcleos:

- Núcleo de Fibras – que trabalha com trançados da fibra do camalote³⁰ e que originam bolsas e outros objetos decorativos. Neste núcleo, foi possível trabalhar com um grupo de pescadores residentes no distrito de

29 Ver mais sobre a Cooperativa Vila Moinho em Relatório Anual Instituto Homem Pantaneiro (2010). Disponível em: < http://www.institutohomempantaneiro.org.br/pdf/Relatorio_IHP_2010.pdf>. Acesso em 13.02.2016.

30 Planta aquática nativa do pantanal.

Albuquerque, próximo à Corumbá. Isso porque, durante o período de proibição da pesca (Piracema), os pescadores necessitavam lançar mão de outra forma de se obter renda. As ações do núcleo contemplaram, ainda, noções de coleta do aguapé, secagem e escolha do material, técnica de trançar as fibras e moldagem das peças.

- Núcleo de Corte e Costura – grupo da cooperativa, egressos das oficinas realizadas pelo ponto de cultura, que ganhou expressivo espaço no mercado local por meio de convênios com órgãos públicos e empresas para a confecção de uniformes, bolsas, sacolas, lixeiras, fantasias e outros. Nesse cenário, vale destacar a participação do grupo, durante vários anos, prestando serviços para escolas de samba de Corumbá, considerando ser a festa carnavalesca mais tradicional e a de maior público no estado. Além disso, por meio de uma parceria com os Correios, foi possível transformar os malotes inutilizados em bolsas, sacolas e até lixeira para carro, mediante processo de desmonte, lavagem, tingimento e customização.

- Núcleo de Gastronomia – núcleo responsável pela elaboração de *buffet* contratados e com um diferencial pautado na culinária pantaneira, com ingredientes obtidos na própria região. O núcleo de gastronomia teve o serviço demandado nas mais diferentes ocasiões: reuniões, festivais, feiras, inaugurações etc. Aliás, é o grupo responsável em elaborar, durante vários anos, o tradicional “quebra-torto³¹”, servido na programação do também tradicional Festival América do Sul, em Corumbá.

- Núcleo de Serigrafia – responsável em formar profissionais para atender o mercado local garantindo mão-de-obra especializada às empresas por meio de parcerias e convênios. Nas ações formativas deste núcleo, eram ensinadas técnicas de preparação da tela, a montagem e a impressão. As estampas das bolsas e camisetas produzidas retratavam, em sua maioria, motivos do Pantanal. Além disso, o núcleo também recebia encomendas para confecção de uniformes de empresa e também apoiavam à confecção de fantasias, durante o carnaval.

- Núcleo de Couro de Peixe – resultado de uma parceria do IHP com o Instituto Amor Peixe e SEBRAE. Eram realizadas oficinas de técnicas de processamento, curtimento e tingimento natural do couro do peixe. Como resultado, a confecção de bolsas, carteiras e capas de agenda.

³¹ Café da manhã tipicamente pantaneiro que tem como base o arroz carreteiro, ovos e farofa.

- Núcleo de reciclagem de vidros e de ladrilhos hidráulicos – responsável pela preservação das características arquitetônicas por meio da restauração de ladrilhos e a transformação de vidros reciclados em produtos decorativos.

Toda a produção da cooperativa era comercializada na “Vila dos Saberes e Fazeres”, espaço de venda implantado no prédio do Moinho Cultural Sul-Americano, às margens do rio Paraguai, o que permitia uma logística de escoamento da produção bastante favorável, aquecendo o processo de produção dos cooperados.

Vale dizer que o IHP, gestor do Ponto de Cultura, atuou até final de 2011 como incubador social da Cooperativa Vila Moinho, uma vez que esta surgiu dentro da organização. Dessa forma, o IHP proveu os recursos humanos, financeiros, operacionais e tecnológicos iniciais para que os cooperados pudessem “emancipar-se” e atingir a maturidade para se autogerir.

No final de 2011, a Cooperativa ganhou personalidade jurídica própria e passou a exercer suas atividades de forma autônoma. Observa-se durante o processo um esforço do IHP em prover mecanismos de desenvolvimento profissional das donas de casa, desempregados, ribeirinhos, pescadores e coletores de isca, grupos atendidos pela cooperativa, contemplando ciclos de adaptação e capacitação, digo, com elementos que possibilitassem a ampliação das habilidades técnicas de produção, de gestão e de transferência de tecnologia por meio de oficinas de formação em empreendedorismo, gestão de negócios e gestão financeira.

Dentre as práticas inovadoras-criativas, desenvolvidas pela Cooperativa Vila Moinho destacam-se a reutilização de malotes doados pela Empresa de Correios e Telégrafos no projeto Ecopostal; núcleo de gastronomia com ênfase na culinária regional aproveitando a abundância de peixes e especiarias da localidade em novos pratos e temperos, à exemplo do buriti e da bocaiuva; ladrilhos hidráulicos restaurados e muito procurados por arquitetos para utilização em projetos de revitalização, esta última realizada até 2011.

Essa experiência parece destacar-se por configurar uma iniciativa coletiva das mulheres oriundas do processo de formação e capacitação do Ponto de Cultura no intuito, ao menos ideológico, de empreender uma ação autogestionária e de cunho solidário. Silva (2010) salienta que a efetiva transformação social local aconteça - na

perspectiva de superação da alienação e precarização do trabalho é necessário reconhecer o **sujeito** (grifo meu) como centro da proposta:

A construção de cooperativas verdadeiramente autogestionárias e socialistas deverá ser obra da própria classe trabalhadora consciente. A possibilidade de construção de uma nova forma de sociabilidade humana não mediada pelo capital está inscrita nas contradições do real, no processo de luta social historicamente situada. (SILVA, 2010. p. 64)

Quando trazemos à colação as características já lançadas neste trabalho acerca da ES, aparentemente mostravam-se presentes na Cooperativa Vila Moinho as questões relativas à “produção de iniciativa coletiva” e “um certo grau de democracia interna”. Contudo, ainda em uma perspectiva superficial, ideacional, sem um aprofundamento do real sentido para os participantes. Adicionalmente, a perspectiva “remunerar o trabalho de forma privilegiada em relação ao capital” demonstra-se fragilizada. Possivelmente, por figurar níveis de autogestão e de articulação da dinâmica econômica ainda incipientes, com maturidade emancipatória ainda não atingida pelo empreendimento.

As atividades da cooperativa já foram replicadas em outros empreendimentos da região, à exemplo do núcleo de fibras no distrito de Albuquerque, situado a 80 km de Corumbá. Outro diferencial do processo de gestão estabelecido vislumbrado no âmbito do IHP reside na realização das pesquisas de impacto socioeconômico para os membros e familiares cooperados, ou seja, a representação percentual do incremento econômico que cada participante auferiu na renda familiar durante o período de participação no projeto. Conforme identificado em documentos consolidados compartilhados pela organização foi possível visualizar na renda média mensal das participantes antes de cooperadas e, após, o percentual incrementado.

Dessa forma, com base empírica nas informações levantadas o papel de gestão do IHP evidencia-se, com características consolidadas e potencialidades. Na cooperativa em questão destaca-se o apoio do IHP no processo de gerenciamento de projetos. De um modo geral, as ações parecem acompanhar algumas nuances presentes na ES, como o uso simplificado de tecnologia sociotécnica; apropriação coletiva dos meios de produção; ajuste/reorganização do processo de trabalho, incorporação de novas alternativas tecnológicas e incorporação de conhecimentos científico-tecnológicos existentes para otimização da produção (DAGNINO, 1994; NOVAES, 2010).

Os laços de solidariedade propostos no movimento cooperado apresentam inúmeras contradições e desafios que ainda requerem superação. O que é produzido pelos núcleos da cooperativa é comercializado e os recursos revertidos integralmente para cooperativa, onde os membros decidem o percentual a ser aplicado na aquisição de matérias-primas e o que será distribuído entre os cooperados.

A coordenadora das atividades da cooperativa, Entrevistada 2 (2015), relata que embora tudo tenha funcionado muito bem no início do grupo, com o passar do tempo começaram a surgir os impasses e desafios de gestão entre as cooperadas. Menciona ainda que eram “muitas brigas” sobre a forma de gestão do lucro obtido na venda da produção. Relata, ainda, que os conflitos e discussões eram constantes, inclusive durante à produção, em razão das cooperadas produzirem em quantidades diferentes, de acordo com a capacidade de cada uma. Dessa forma, muitas alegavam que a divisão do lucro – quando realizada de forma proporcional - não demonstrava-se justa.

Os constantes conflitos vivenciados no interior da cooperativa somados às questões jurídicas e burocráticas que circundam sua existência contribuíram para fragilizar a existência da cooperativa que, em 2013, foi dissolvida por iniciativa das cooperadas e acompanhamento do IHP. Logo, a experiência de constituição de um grupo que caminhava-se em alinhamento com os pressupostos maiores da ES restou fracassada, por não conseguir consolidar-se no mercado local. Algumas das cooperadas, então, decidiram continuar suas atividades como Microempreendedoras individuais, inclusive, prestando serviços ao próprio IHP.

6.2.2 O Instituto Moinho Cultural Sul-Americano

O projeto “Moinho Cultural Sul-Americano”, que nominou a primeira edição do Ponto de Cultura, em 2005, configurou-se uma marca expressiva para a organização gestora. Isso fez com que o IHP figurasse papel coadjuvante na representação político-social local. Ou seja, o nome “Moinho Cultural” notabilizou-se no estado, muito mais do que o nome “Instituto Homem Pantaneiro”. Dessa forma, em 2012, o IHP alterou sua razão social para “Instituto Moinho Cultural Sul-Americano”.

Com isso, o Instituto Moinho Cultural traria consigo os anos de existência do IHP, em termos de existência jurídica, fator este fundamental em algumas seleções

públicas de projetos. Por sua vez, o Instituto Homem Pantaneiro foi (re)constituído. Isso porque o IHP possui histórica relação de cooperação em serviços ecossistêmicos, financiadas por meio de projetos pela mineradora MMX, ligada ao grupo EBX.

Dessa forma, diante do volume das atividades realizadas pelo grupo idealizador da ação, foi necessário o desmembramento das organizações. Em linhas gerais, os programas de “Articulação Territorial” e “Meio Ambiente” seriam geridos pelo “novo” IHP, enquanto o “Desenvolvimento Sociocultural” e “Histórico-Cultural” ficariam à cargo do Instituto Moinho Cultural.

O prédio do Moinho Cultural Sul-Americano construído entre 1946 e 1950, na beira do Rio Paraguai, é referência de um período em que Corumbá foi o maior centro econômico do então Estado de Mato Grosso. Os proprietários corumbaenses Kassar e Lotfi venderam a indústria em 1976 para a empresa J. Macedo e enquanto operou, até o início da década de 80, o Moinho Mato-Grossense foi um dos maiores empreendimentos da região, empregando cerca de 70 pessoas e gerando riquezas numa fronteira isolada.

Após o prédio ter sido cedido ao Instituto Homem Pantaneiro em 2004 inicia-se a recuperação do antigo Moinho Mato-grossense, situado ao lado do Casario do Porto tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Arqueológico Nacional (IPHAN), com o patrocínio da Vale. Abrindo as portas em fevereiro de 2005 como uma Escola de Artes.

6.2.3 Ponto de Cultura Moinho Cultural

Em 2010, o então IHP, propôs o projeto “Arte e Gastronomia Moinho Cultural Sul Americano Vila Moinho” no primeiro edital de seleção da Rede de Pontos de Cultura de Mato Grosso do Sul, por meio de convênio firmado entre o governo estadual e o Ministério da Cultura, com interveniência da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul. Selecionado no edital, dessa vez compondo a rede estadual, o projeto em referência iniciou suas atividades com foco muito semelhante à proposta anterior.

Além das oficinas já mencionadas, o foco dessa proposta recaiu sobre a gastronomia regional. Dessa forma, além de oferecer cursos de manipulação de alimentos e de gastronomia pantaneira, com o uso de alimentos abundantes na

localidade, o projeto possibilitou a oferta de serviço de *buffet*, por meio da Cooperativa.

Considerando que a totalidade das atividades já foram mencionadas anteriormente, faz-se oportuno – a partir daqui - descrever as observações realizadas no âmbito da pesquisa.

Com o término do repasse dos recursos do convênio com o Ministério da Cultura, em 2013, a Coordenadora de Projetos, Entrevistada 1, menciona que a organização continuou a realizar quase todas as atividades financiadas à época do convênio. Para isso recorreu à diversas parcerias envolvendo as iniciativas pública e privada, à exemplo dos cursos de formação ofertados juntamente com SENAR, SENAI e SENAC.

Para a Entrevistada 1 (2015, s.p.), o convênio do Ponto de Cultura veio consolidar atividades já existentes, portanto, com mais potencialidades de se sustentar após o término. “Quando acabou o dinheiro, nós chamamos o povo e perguntamos: querem continuar?. E foi assim que continuamos, com a vontade dos participantes e parcerias locais”. Sobre a visão que a comunidade parece ter sobre a existência do Instituto na região, a Entrevistada 1 menciona que organização funciona, ao mesmo tempo, como polo de capacitações na cidade e região. “O ponto de cultura virou ponto de referência em várias dimensões”.

“O artesão sozinho pode até se dar bem, mas é muito difícil. Ele precisa de um apoio, nem que seja administrativo”. “Quanto mais criativo, menos administrativo é”, comenta (ENTREVISTADA 1, 2015, s.p.). Dessa forma, o Instituto figura um ponto de apoio aos empreendedores e demais organismos locais, provendo desde infraestrutura colaborativa até consultoria em projetos e gestão. Aliás, a organizações dispõe, atualmente, de uma área específica focada em captação de recursos, de modo a prover outros parceiros estratégicos e considerando o encerramento do repasse financeiro advindo do convênio do Ponto de Cultura.

A Entrevistada 1 (2015), menciona que o principal mantenedor, a Vale S.A, cortou cerca de 50% do financiamento destinado à organização, no ano de 2015, o que comprometeu profundamente o funcionamento da maioria das ações realizadas no Moinho Cultural. O corte no valor repassado fez com que a organização repensasse sua forma de gestão, diminuindo a quantidade de profissionais contratados e racionando os gastos com despesas correntes. Adicionalmente, iniciou algumas campanhas a ações para que a comunidade se mobilizasse em

favor do Moinho Cultural, à exemplo do “Abraça o Moinho” – que incentiva a doação – de pessoas físicas e jurídicas - de recursos financeiros à organização.

A Entrevista 1 (2015) comentou, ainda, sobre a estratégia de “negócio social” mediante parceria/formação com o SEBRAE. A ideia, em andamento, é a de se criar uma empresa para ofertar os serviços da marca Moinho Cultural para o mercado. Os lucros seriam revertidos exclusivamente para a sustentação financeira da ONG.

Observando a estrutura e modo de funcionamento atuais, a organização dispõe de uma sala com maquinário de corte e costura, figurinos e adereços, onde são confeccionados os uniformes que compõem os espetáculos do núcleo de artes do Moinho. Vale destacar aqui um dos principais espetáculos culturais realizados pela organização: o Moinho *in Concert*. Realizado tradicionalmente no mês de dezembro, o Moinho *in Concert* é uma iniciativa realizada em parceria com a TV Morena, filiada à rede Globo, e demais parceiros. O espetáculo reúne os grupos de *ballet*, a orquestra, o coral e o núcleo de tecnologia. Por sua grandeza, mobiliza parcela significativa da sociedade corumbaense e da região, além de constituir uma agenda político-social importante para a organização.

Importa registrar, inclusive, que a presente visita à organização deu-se justamente na ocasião de realização do espetáculo. Com uma estrutura grandiosa e relevante mobilização local, o Moinho *in Concert* notabilizou-se no âmbito estadual como um dos maiores espetáculos de protagonismo comunitário local, por compreender mais de 300 crianças e seus familiares na realização do evento.

Prosseguindo, ao adentrar a sala de serigrafia, um serigrafista trabalhava para atender um cliente, utilizando os recursos de maquinário e matéria-prima do Instituto. Nesse caso, o serigrafista podia utilizar do maquinário e estrutura do Moinho para a produção pessoal e, como contrapartida, prestava serviços dessa natureza à organização, na confecção de camisetas, por exemplo. Uma espécie de troca, de colaboração. No caso em comento, a modalidade de trabalho colaborativo – *coworking* - ganha visibilidade e importância na organização.

No caso específico, a Entrevista 1 (2015) mostrou um lote de camisetas doadas por um determinado hospital, cuja logomarca havia sido substituída. O hospital, ao invés de descartar as camisetas que não poderiam mais ser utilizadas, doou-as ao Moinho Cultural que, por sua vez, sobrepueram a logomarca anterior com uma logomarca do projeto, de modo que pudessem servir de uniformes para os

alunos. Logo, a organização deixou de gastar algum recursos que seria empregado em uma nova aquisição de camisetas.

Existe também uma sala de informática e uma ilha de edição com equipamentos de alta *performance*, resultante de uma parceria com o Instituto Oi Futuro. Os alunos deste núcleo de tecnologia além de receberem formação em tecnologia da informação, produção e edição de vídeos, colocam em prática o conhecimento obtido em atividades de gravação e produção audiovisual das atividades da organização. Alguns ex-alunos foram até contratados e atuam como professores e técnicos.

Em outro setor, está instalada uma ampla cozinha industrial onde são ofertadas as oficinas de gastronomia e elaborados os pratos do serviço de *buffet*, eventualmente disponibilizado pela organização. A cozinha, parcialmente equipada com apoio do convênio, é frequentemente utilizada para criação de novos pratos à base de alimentos da própria região, à exemplo da bocaiuva, do buriti, do peixe entre outros. Adicionalmente, o lugar também é cedido para oferta dos cursos dessa natureza, mediante parceria com outras iniciativas, contemplando também o público frequentador da organização.

O Moinho dispõe ainda de um espaço-dormitório, destinado aos professores de outras cidades e que atuam na organização. Dessa forma, torna-se atrativo trazer professores bem qualificados de outras regiões para atuarem nos diversos cursos oferecidos. Ou seja, a organização consegue oferecer um salário dentro de sua realidade econômica e, por outro lado, moradia aos contratados de outra localidade. Na perspectiva educacional, o Moinho disponibiliza uma biblioteca e 2 (duas) salas de apoio escolar, onde são oferecidas aulas de idiomas e, ainda, uma sala de pesquisa aos professores.

A loja Saberes e Fazeres, por sua vez, fica localizada estrategicamente. O espaço fica de frente ao rio Paraguai, no casario do Porto, local muito frequentado por turistas que visitam Corumbá, nas dependências do Moinho. Embora a organização consiga escoar os produtos do Ponto de Cultura em eventos, feiras e mediante parcerias com agências de turismo, a loja acaba por figurar o principal local de comercialização. O casario do Porto reúne um considerável conjunto arquitetônico de elevado valor histórico-cultural para Corumbá. Dessa forma, é uma região amplamente frequentada. O trânsito de turistas na localidade e que visitam o

Moinho Cultural contribui para que os produtos disponíveis na Loja Saberes e Fazerem sejam comercializados.

Ao ser questionada sobre a importância da organização na cidade de Corumbá e adjacências, a Entrevistada 1 (2015, s.p.) é categórica: “antes esta região era pouco vista e reconhecida por uma grande parcela da comunidade corumbaense, que tinha receio em passar por aqui, atualmente isto ocorre muito pouco, o Moinho trouxe um novo olhar para esta região”.

Dentre os parceiros da organização, destacam-se a Vale S.A, o Criança Esperança, Enersul/Energisa, J. Macedo, Prefeitura Municipal de Corumbá, Cielo e O Boticário. Como chancela de apoio tem-se o Ministério da Cultura, UNESCO, TV Morena, Estúdio de dança Beatriz de Almeida, Prefeitura Municipal de Ladário dentre outros.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As categorias eleitas para análise e respectivo detalhamento das conclusões da pesquisa recaíram sobre a dimensão setorial da EC em que os Pontos de Cultura investigados atuam; a organização do processo de trabalho/produção e as tendências locais que podem vir a constituir o que se tem denominado chamar de EC de base comunitária ou ainda no lançamento de pressupostos para seu estabelecimento.

Para isso, a narrativa teórica-metodológica tratou de abordar, de forma complementar e tempestiva, os pressupostos que circundam o universo conceitual da EC, ainda em debate. Nesse cenário, uma análise entre os principais discursos enunciativos de organismos internacionais - que se lançaram ao debate acerca do surgimento de uma economia pautada em criatividade - foi realizada por meio da comparação entre os principais eixos discursivos da EC propalados por Unesco e Unctad com o discurso estatal de pactuação da EC no Brasil, através do Plano da Secretaria da Economia Criativa, do Ministério da Cultura.

Da análise restou demonstrada que os discursos dos organismos internacionais integrantes do sistema ONU - a Unctad e Unesco - embora cingidos de relativo poder de convencimento e reprodução, não podem ser levados à efeito – ao menos na sua totalidade – no contexto Brasil. Isso porque os principais eixos

defendidos e apresentados por eles como alicerces da EC mundial estão fundados em dimensões que envolvem, *a fortiori*, a propriedade intelectual, os direitos autorais e os transbordamentos com as novas mídias e tecnologias da informação.

Soma-se à fragilidade discursiva dos relatórios dos organismos aludidos, a apresentação de dados econômicos altamente agregados, sem considerar outros fatores metodológicos que circunscrevem a real necessidade de mensuração da EC. Em resumo, as correntes teóricas internacionais que apresentam as tendências da EC ao redor do mundo acabam por apresentar no centro da discussão um modelo de desenvolvimento criativo excludente, do ponto de vista social e espacial (FILHO, 2013).

Sob essa afirmação, o discurso de pactuação de uma EC que seja efetivamente representativa do cenário brasileiro parece ter ganhado forma com o advento do Plano Brasil Criativo. Fruto de uma ampla discussão entre diferentes representantes da sociedade civil, o Plano traz como eixos discursivos principais algumas proposições que colocam a EC num cenário em que sua existência deve ser assumida e/ou promovida, necessariamente, em alinhamento com motivadores estratégicos, contemplando a diversidade cultural do país; a sustentabilidade – em todas as suas dimensões; a inclusão social e a inovação.

Logo, o Plano da SEC acabou por notabilizar-se ao colocar em marcha os riscos de se reproduzir os discursos internacionais propalados, bem como, os desafios em se empreender uma economia intensiva em criatividade, introjetada de conteúdo simbólico, intangível, porém, mais alinhada com a realidade socioeconômica do país. Dessa forma, dada a apresentação multidimensional da EC no contexto Brasil – que promova, necessariamente, desenvolvimento econômico equitativo e incluyente – pareceu ser este Plano mais adequado à análise principal do objeto da pesquisa, considerando algumas de suas proposições.

Ainda de forma complementar, para que o objeto da análise fosse discutido, optou-se por apresentar a Política Nacional de Cultura Viva, mais conhecida como Programa Cultura Viva. O objetivo particular dessa apresentação foi o de identificar se a política pública em questão contribuiu de alguma forma para o desenvolvimento da EC no contexto Brasil. Em que pese sua importância, enquanto política de Estado, seja fortemente reconhecida como principal ação de base comunitária dos últimos anos no país, o Cultura Viva parece ter apenas propiciado um ambiente

onde as condições de produção podem ser postas à disposição de uma economia de base comunitária.

Digo, não se pode afirmar que existe uma relação direta entre o Cultura Viva e a EC, tal como pactuada na agenda pública do Ministério da Cultura. O que existe é um cenário, parcialmente incentivado pelo Cultura Viva, que reúne condições favoráveis ao desenvolvimento de uma economia intensiva em símbolos, em criatividade. Mais precisamente, o fato de o Programa em comento ter possibilitado o surgimento de organizações chanceladas como Pontos de Cultura, traz à materialidade espaços estratégicos que dispõem de elementos que os caracterizam como potenciais nichos de produção, onde a dimensão econômica ganha notabilização.

A despeito, vale dizer que o Cultura Viva apoia-se analogamente no campo teórico de redes. Isso por fomentar a ideia de integração e articulação entre os Pontos, como que em redes locais, regionais e nacional. Assim, sem prejuízo das demais discussões acerca dos reais efeitos de sentido do Cultura Viva em cada lugar institucional, o fortalecimento dessas redes - envolta de uma possível gestão compartilhada entre sociedade civil e o Estado – poderia figurar uma alternativa viável de fomento à EC, considerando os Pontos de Cultura com vocação econômica.

Dessa forma, observando também a premissa de que o próprio Ministério da Cultura buscou encabeçar – no campo da gestão pública – políticas de fortalecimento da economia em debate, à exemplo do Plano da Secretaria de Economia Criativa, foi proeminente colocar em pauta os reflexos desdobrados dessas ações, estabelecendo conexões, que possam vislumbrar o desenvolvimento e fortalecimento da EC local sob o prisma das organizações não-governamentais chanceladas como Pontos de Cultura.

Mais especificamente, buscando aprofundar o debate teórico-conceitual e metodológico que circunda a EC, a pesquisa recorreu à contribuição estruturalista do economista e ex-ministro da cultura do Brasil, Celso Furtado. Isso pelo fato de que os postulados lançados nos estudos da EC brasileira apontam que, para nós, existem particularidades que requerem preciosa atenção. Digo, a EC precisa, fatalmente, centrar-se no capital social e cultural da sociedade. Consagrar o conhecimento tradicional local como insumo estratégico decorrente de nossa diversidade cultural e com potencialidades de geração de emprego e renda.

O desafio que se apresenta é o de identificar e/ou (re)conhecer os pressupostos que podem fazer da EC no contexto Brasil uma economia, também, de base comunitária. Dessa forma, alguns elementos tornam os Pontos de Cultura ideias para esta análise: 1) são reconhecidos a partir de comunidades organizadas em associações; 2) realizam atividades tradicionais de relevante valor cultural e simbologia; 3) promovem a inclusão social em diferentes níveis; 4) desenvolvem paralelamente ações de formação tecnológica e de audiovisual; e 5) desenvolvem produtos e serviços com potencial valor econômico, introjetados de elementos simbólicos.

Ou seja, não se trata aqui de observar a reprodução de uma economia intensiva em capital; antes, trata-se de reconhecer que alguns pressupostos assumidos para a EC brasileira podem ser visualizados com mais propriedade em espaços onde os elementos socioculturais que caracterizam a comunidade são colocados à sua disposição, visando a geração de riqueza distribuída equitativamente. “Gente junta cria cultura e, paralelamente, cria uma economia territorializada, uma cultura territorializada, um discurso territorializado, uma política territorializada” (SANTOS, 2000, p. 144).

No Ponto de Cultura Sapicuá Pantaneiro, as observações mostraram que a atividade principal recai sobre o setor do artesanato – com algum viés na cultura popular e de influência indígena -; setor de patrimônio imaterial – notadamente pela identidade e costumes manifestos na cultura pantaneira -, e no setor de cinema e vídeo, por incentivar a produção audiovisual e a cultura digital. Ou seja, à luz do Plano Brasil Criativo, estariam aqui contempladas e identificadas as categorias culturais no campo do Patrimônio, Expressões Culturais e Audiovisual.

As tendências identificadas na forma de gestão e funcionamento das atividades do projeto apontam para a existência de uma economia da colaboratividade. Como afirmado pela idealizadora do projeto e conforme observações feitas, o sentimento de pertencimento existe. As mulheres e demais frequentadores das ações do Ponto se percebem como integrantes da ação, se reconhecem naquele espaço. Logo, o sentimento de ajuda e de colaboração nas atividades de produção e de gestão do espaço é evidenciado. Nesse ponto, ganha notoriedade a concepção fluxonomista de Lala Deheinzelin, que postula que uma das tendências da EC baseia-se na colaboratividade e no compartilhamento, onde

recursos intangíveis (infinitos e renováveis) como cultura e conhecimentos são ativos de uma economia da abundância (DEHEINZELIN, 2012a).

Santos (2000) retrata a presente inflexão:

Trata-se, aqui, da produção local de uma integração solidária, obtida mediante solidariedades horizontais internas, cuja natureza é tanto econômica, social e cultural como propriamente geográfica. A sobrevivência do conjunto, não importa que os diversos agentes tenham interesses diferentes, depende desse exercício da solidariedade, indispensável ao trabalho e que gera a visibilidade do interesse comum.” (SANTOS, 2000, p. 109-110).

À despeito da organização do processo de trabalho, por sua vez, parece não haver um ambiente com atribuições e papéis bem definidos. Digo, embora exista certa coordenação onde a produção é minimamente organizada, a frequência das artesãs ao Ponto é inconstante. Ou seja, a quantidade de dias, ou ainda horas, que uma artesã produz é incerta durante a semana. Contudo, quando uma artesã precisa faltar, as demais são avisadas com antecedência.

Logo, no que tange ao processo de trabalho, não foi possível identificar neste Ponto de Cultura um sistema regido por princípios inteiramente cooperados. Ainda, restou prejudicado o regime da autogestão. Muito embora a produção se dê de forma coletiva, a decisão e administração dos recursos decorrentes da produção não é tomada pelas artesãs, antes, pela coordenação do Ponto de Cultura. Cabe destacar que, durante a execução das atividades decorrentes do convênio, a organização preocupou-se em imprimir/formar em cada participante, por meio de ações educativas e de conscientização, os objetivos de autonomia, solidariedade, colaboratividade e inúmeros pressupostos da Economia Solidária, de modo que o grupo viesse à atingir autonomia de gestão, o que não se concretizou.

Ademais, os princípios da ES revelaram-se presentes apenas na dimensão moral, ideológica. Ainda que exista uma consciência da importância do trabalho realizada no interior do Ponto de Cultura, sobretudo, nos aspectos de cooperação, de ajudar umas às outras, a noção de produção coletiva autogerida não pôde ser levada à efeito, supostamente, pela decisão dos participantes em não se organizarem dessa forma. E ainda, as artesãs não veem o trabalho realizado no âmbito do Ponto de Cultura como um alternativa de autonomia de renda. Não apenas pela consciência de dependência do marido - enquanto provedor do lar -, mas, também, pelo medo de perder algum benefício decorrente de políticas

assistenciais dos governos estadual e federal, à exemplo do Vale Renda e do Bolsa Família.

Desta feita, uma observação ganhou notoriedade. A confluência de fatores como a produção de artefatos com alto valor simbólico e utilitário; a relevância de produtos e serviços decorrentes da cultura pantaneira e o consumo/comercialização realizado, também, na própria região parecem figurar características de uma EC de base comunitária capaz de promover desenvolvimento local, não apenas social e cultural, mas, também, econômico (GREFFE, 2013).

O aspecto tecnológico aqui observado é, ainda, frágil e sua disseminação e propósito. Tanto as oficinas de informática básica como as de audiovisual, por sua especificidade, restaram prejudicadas quanto aos seus efetivos desdobramentos. Uma, por servir apenas como acesso gratuito à internet e, conseqüentemente às redes sociais e etc. Outra, por requerer um público sensível ao processo e disposto a especializar-se. Por essa ausência de um público com perfil adequado, por exemplo, à produção de vídeo – ação altamente técnica – não foi possível consolidar um núcleo permanente de produção audiovisual e de mídias na região, embora o mercado local seja escasso desses serviços.

O Ponto de Cultura Moinho Cultural, embora partilhe de condições semelhantes ao Sapicuá Pantaneiro, apresentou outras características que se somam ao mapeamento até aqui realizado. Embora ambos os Pontos de Cultura analisados pertençam a mesma mesorregião – o Pantaneiros Sul-Mato-grossense – e tenham surgido a partir da mesma política pública: o Cultura Viva, as organizações gestoras são, com efeito, diferentes. Enquanto o Sapicuá é gerido por uma organização de pequeno porte, o Moinho Cultural é vinculado à uma organização de grande porte. Além de uma grandiosa infraestrutura e de um considerável orçamento anual, o Moinho Cultural possui expressiva influência cultural, social, econômica e política na cidade de Corumbá e região.

No que se refere aos setores da EC identificados na extensão do trabalho realizado pelo Moinho Cultural, evidenciaram-se ações no âmbito do patrimônio imaterial – por meio das oficinas de fabricação manual da viola de cocho e dos grupos de dança de siriri e cururu -; no artesanato – apoiado na temática pantaneira com relativa observação da sustentabilidade ambiental-; na dança e na música – à exemplo dos espetáculos do Moinho *in Concert* -, e Cinema e Vídeo – por meio do núcleo de tecnologia e mídias digitais. Dessa forma, parecem estar aqui

contempladas as categorias culturais no campo do Patrimônio, Expressões Culturais, Artes de Espetáculo e Audiovisual.

Contudo, notabilizou-se aqui, à oferta de serviços relacionados à gastronomia pantaneira. Este serviço, com notável dependência e relacionamento com a cultura local, foi o “carro-chefe” tanto da cooperativa Vila Moinho quanto do segundo convênio do Ponto de Cultura. Embora o Plano Brasil Criativo não tenha contemplado a gastronomia dentre os principais setores da EC no contexto Brasil, esta parece figurar, ao menos nesse caso, uma ação estratégica para a dimensão econômica na perspectiva da geração de renda. Até porque, o conhecimento tradicional e os insumos locais (frutas, pescados, temperos) dão o mote simbólico da iniciativa.

Quando ao sistema de organização do processo de trabalho cabe destacar dois momentos: o de existência da Cooperativa Vila Moinho e o da sua dissolução. O IHP atuou, inicialmente, como incubador social da cooperativa. Ou seja, forneceu todo apoio para que as mães de alunos do projeto pudessem organizar-se e constituir-se juridicamente, em regime cooperado. A cooperativa existiu por pouco mais de 2 (dois) anos, observando parcialmente os princípios que o regime requeria, dentre eles, algum nível de autogestão. Nesse ponto, a rigor, tudo era produzido equitativamente e a decisão da distribuição dos recursos e sua administração ficava à cargo das cooperadas. Nesse caso, ainda que a noção de autogestão tenha sido levada à efeito – o que não fora identificada no Ponto de Cultura anterior –, a perspectiva moral e ideológica da solidariedade e da cooperação parece ter se sustentado nas consciências dos participantes, contudo, fragilizara-se até sua dissolução.

Por determinado tempo, a observação de um cenário onde os mecanismos de produção são postos à disposição dos trabalhadores e a riqueza obtida é equitativamente distribuída parece ter existido. Todavia, interesses pessoais difusos e conflitantes se sobrepuseram ao coletivo, de modo que a cooperativa viesse à dissolução, inclusive, com dívidas quanto aos tributos devidos. Aliás, nesse aspecto, é atual a crítica de Santos (2000) ao mencionar que “o abandono da ideia de solidariedade está por trás desse entendimento da economia e conduz ao desamparo em que vivemos hoje.” (SANTOS, 2000, p.58).

Muitas ex-cooperadas, então, decidiram tornar-se microempreendedoras individuais. Dessa forma, algumas continuaram envolvidas nas atividades do Moinho como prestadoras de serviço. Outras, atuando autonomamente.

Curiosamente identificou-se neste Ponto de Cultura a ideia de trabalho colaborativo e, ainda, de financiamento coletivo, respectivamente *coworking* e *crowdfunding*. O primeiro, ao observar que a organização coloca toda sua estrutura – meios de produção - à disposição de qualquer pessoa que deseje utilizá-la, desde que mediante contrapartida também em serviços. O segundo, ao promover campanhas e ações públicas visando a obtenção de financiamento de seus projetos por meio de doações.

Aqui, então, verifica-se notavelmente ações de inteligência coletiva, com foco em colaboratividade, em compartilhamento, em troca. Adicionalmente, no tocante à gestão, a organização recorre a toda forma possível de parceria para que suas atividades possam ter continuidade. Seja ofertando seus espaços para cursos e oficinas mediante parceria, seja auferindo recursos por meio de locações e outros serviços disponibilizados pelo Ponto.

Especificamente, no Sapicué Pantaneiro a relação entre cultura (e sua dimensão simbólica) e economia de base comunitária parece claramente prospectar oportunidades para o desenvolvimento local. Verdade é que a estrutura existente para viabilizar as ações, decorrem de um apoio estatal. Contudo, em razão do fundamento ideológico que circunscreve o Cultura Viva, os Pontos possuem autonomia para o desenvolvimento de suas atividades, observando pressupostos vitais de inclusão social e democratização de acesso, além da gestão compartilhada. Logo, a cultura enquanto estratégica na dimensão econômica atende à lógica dos fins (FURTADO, 1984).

Em comum na análise, observam-se os mesmos canais de escoação da produção. Digo, a temática do pantanal introjeta de simbologia os produtos e serviços desenvolvidos nos Pontos de Cultura. Por sua vez, se valem do circuito turístico da região para comercialização dos produtos, seja em feiras, pousadas, agências de turismo ou na própria sede.

Por sua vez, as conexões entre ES e EC parecem existir apenas no plano ideológico, sobretudo, ao reforçar os ideais de superação da exclusão social, geração e repartição equânime da renda. Contudo, não se propõem a uma ruptura com o sistema capitalista na magnitude proposta por muitos postuladores da ES,

como a superação da alienação do trabalho – considerando que os participantes não veem sua atividade como trabalho, mas sim complemento de renda-; não existe acentuada autogestão e democratização das decisões uma vez que, comumente, os Pontos de Cultura necessitam adaptar-se às condições de mercado, aos padrões produtivos mercadológicos e às demais variáveis do cenário político, social e econômico.

Logo, uma desmistificação que deve ser feita é inferir que o ciclo econômico criativo está baseado apenas em ativos intangíveis, sendo que na verdade esses devem, objetivando gerar os circuitos de criação, produção, distribuição e consumo, ser combinados aos não-criativos. Em nosso contexto, estes elementos estão presentes em diferentes etapas do processo e, portanto, geram canais de comunicação entre a economia da cultura e a criativa e alguns princípios da economia tradicional (VIDIGAL, 2015).

Um dos horizontes desses ativos é a equação cultura, economia e desenvolvimento, estimulando a abertura de campos estratégicos de interação na agenda da cultura, como as novas tecnologias, os meios de comunicação, além de outros espaços consolidados como meio ambiente e turismo (VIDIGAL, 2015). Tudo isso parece apontar para um lugar onde “[...] os significados das economias criativas como substratos de um desenvolvimento incluyente e sustentável, ainda carecem de aprofundamento e de operacionalidade” (LEITÃO, 2015a, s.p.).

Ainda assim, tomando de empréstimo os pressupostos da contribuição de Celso Furtado, observa-se que o fenômeno da criatividade não é colocado, *a priori*, à favor da acumulação, nos Pontos de Cultura. Antes, parece cooperar para o surgimento de uma nova agenda de transformação social, para um novo projeto de desenvolvimento e que tem na coletivização dos meios de produção o seu mote estratégico (FURTADO, 1984; SANTOS, 2000).

Ou seja, a estruturação da EC conforme observado no funcionamento dos Pontos de Cultura - que são espaços alicerçados nas comunidades - parece atender à lógica dos fins. Contudo, o ambiente institucional em que os Pontos de Cultura estão inseridos – enquanto potenciais nichos de produção em EC – é bastante fragilizado. Requer impulsionamentos motivados por um circuito de interações, à exemplo da requalificação do papel do Estado no incentivo à EC e de um profundo processo de educação para as competências criativas. Sobre isso, alertou Furtado: “somente a vontade política é capaz de canalizar as forças criativas para a

reconstrução de estruturas sociais avariadas e a conquista de novos avanços na direção de formas superiores de vida” (FURTADO, 1984, p. 28).

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T W; HORKHEIMER, M. Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALBUQUERQUE, P. Autogestão. In CATTANI, A. A outra economia. Porto Alegre: Veraz Editores, 2003.

ALBUQUERQUE, E.M. Inovação em Celso Furtado: criatividade humana e crítica ao capitalismo. In: Celso Furtado e a dimensão cultural do desenvolvimento. D’AGUIAR, R.F (org.). 1ª ed. Rio de Janeiro: Centro Internacional Celso Furtado, 2013.

ANDRADE, T.N. Celso Furtado: um pensador da criatividade e da ciência. In: Celso Furtado e a dimensão cultural do desenvolvimento. D’AGUIAR, R.F (org.). 1ª ed. Rio de Janeiro: Centro Internacional Celso Furtado, 2013;

ARANTES, M. H. A construção da identidade de crianças pantaneiras. 2007 Dissertação (Mestrado em Psicologia). Universidade Católica Dom Bosco, Campo Grande, 2007.

ARRETCHE, M. Dossiê Agenda de Pesquisa em Políticas Públicas. Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol. 18 nº. 51. São Paulo, 2003.

BANDUCCI JR., A. Turismo cultural e patrimônio: a memória pantaneira no curso do rio Paraguai. Horizontes Antropológicos, v. 9, n. 20, 2003. p. 117-140.

BARBOSA, F. A. B; CALABRE. L. (org.). Pontos de Cultura: olhares sobre o Programa Cultura Viva. Brasília: IPEA, 2011.

BARCELAR, T. et al. Articulação de Políticas Públicas e Atores Sociais. Brasília: IICA, 2008.

BARDIN, L. Análise de conteúdo. São Paulo: Edições 70, 2011.

BARNIR, A. *Starting technologically innovative ventures: reasons, human capital, and gender*. Management Decision, v. 50, n. 3, 2012. p. 399–419.

BENDASOLLI, P. F. et al. Compreendendo as indústrias criativas. In: KIRSCHBAUM, C. et al. (coord). Indústrias Criativas no Brasil. São Paulo: Atlas, 2009. p. 24-35.

BENINI, E. A., BENINI, E. G. As contradições do processo de autogestão no capitalismo: funcionalidade, resistência e emancipação pela economia solidária. Revista Organização e Sociedade, Salvador, v.17, n. 55, 2010, p. 605-619.

BENINI, E.A.; BENINI, E.G. A construção do trabalho associado sob a hegemonia estatal: organização, solidariedade e sociabilidade. *Revista Organizações & Sociedade*, v.22, nº 74, jul./set.2015, p.325-244.

BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G. *Dicionário de Política*. V.1. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1998.

BOLAÑO, C. *Economia Política da Comunicação e da Cultura*. Breve genealogia do campo e das taxonomias das indústrias culturais. In: *Economia da arte e da cultura*. BOLAÑO, C. et al (org). São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Ceps/Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS, 2010.

BOLAÑO, C. *Economia política, indústrias criativas e pensamento brasileiro*. In: BRASIL. Ministério da Cultura. *Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações, 2011-2014*. Brasília: Ministério da Cultura, 2012.

BONTIS, N. *Managing organizational knowledge by diagnosing intellectual capital: framing and advancing the state of the field*. v. 18, 1999.

BOTELHO, I. *Dimensões da Cultura e Políticas Pública*. Disponível em www.scielo.br . Vol. 15, nº 2. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOTELHO, I. *A política cultural e o plano das ideias*. In: RUBIM, Albino; BARBALHO, Alexandre (org.). *Políticas culturais públicas no Brasil*. Salvador: EDUFBA. 2007. p. 109-132.

BOTELHO, I. *Criatividade em pauta: alguns elementos para reflexão*. In: BRASIL. Ministério da Cultura. *Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações, 2011-2014*. Brasília: Ministério da Cultura, 2011.

BOURDIEU, P. *O Poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

BOURDIEU, P. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. São Paulo: Papyrus, 1996.

BOURDIEU, P. *Escritos de Educação*. NOGUEIRA, M.A e CATANI, A. (org.). Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

BRANDÃO, C. *Celso Furtado: subdesenvolvimento, dependência, cultura e criatividade*. In: D'AGUIAR, Rosa Freire (org.). *Celso Furtado e a dimensão cultural do desenvolvimento*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Centro Internacional Celso Furtado, 2013.

BRASIL. *Cultura em Números*. Anuário de Estatísticas Culturais – Funarte: Rio de Janeiro, 2009.

BRASIL. *Documento de Base Redesenho do Programa Cultura Viva*. Secretaria de Cidadania e da Diversidade Cultural. Ministério da Cultura. Agosto (2013). Brasília-DF. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/documents/10901/0/Documento+Base+Programa+Cultura>

+Viva/385d23eb-dd67-4f3c-acb6-b32c175dfd1b?version=1.2>. Acesso em 10.03.2015.

BRASIL. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. 1991. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8313cons.htm>. Acesso em 10.02.16.

BRASIL. MinC e MTE fazem parceria para estimular economia solidária. Ministério da Cultura: Brasília, 2015. Disponível em: < http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xlR9iTn/content/id/1287522>. Acesso em 04.03.2016.

BRASIL. Ministério do Turismo. Ecoturismo: orientações básicas. Brasília: Ministério do Turismo, 2008.

BRASIL. Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações. Ministério da Cultura. 2012. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/documents/10913/636523/PLANO+DA+SECRETARIA+D+A+ECONOMIA+CRIATIVA/81dd57b6-e43b-43ec-93cf-2a29be1dd071>>. Acesso em 15.10.2015.

BRASIL. Programa Cultura Viva. Ministério da Cultura. Disponível em: < <http://www.cultura.gov.br/cultura-viva1>>. Acesso em 19.03.2015.

BRASIL. Programa Nacional de Arte, Educação, Cidadania e Economia Solidária. Brasília: Secretaria de Programas e Projetos Culturais/MINC, 2005.

BRASIL. Seminário Internacional do Programa Cultura Viva: Novos mapas conceituais. 18 de Novembro de 2009 – Pirenópolis: Secretaria de Cidadania Cultural/MINC, 2009.

BRUM, E. O pesquisador, a mídia e o Pantanal. In: BRUM, E.; FRIAS, R. A mídia do Pantanal. Campo Grande-MS: Uniderp, 2001. cap. 1, p. 11-48.

BRUNDTLAND, G.H. Nosso Futuro Comum: Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento. 2ªed. Rio de Janeiro: FGV, 1991.

CALABRE, L. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: Políticas Culturais no Brasil. RUBIM, A.A.C. (org.). Salvador: EDUFBA, 2007.

CANCLINI, N. G. *Políticas Culturales y Crisis de Desarrollo: un balance latinoamericano*. In: GARCIA CANCLINI, N. (Org.). Políticas culturales em América Latina. México: Editorial Grijalbo, 1987.

CANCLINI, N. G. Reconstruir políticas de inclusão na América Latina. In: Políticas culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura. Brasília : UNESCO Brasil, 2003.

CANCLINI, N. G. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. 5. ed. São Paulo: EDUSP, 2011.

CASSIOLATO, M. M. Modelo lógico e a teoria do programa: uma proposta para organizar avaliação. In: Revista Desafios do Desenvolvimento. Brasília: IPEA, 2010, Ano 7 . Edição 63.

CASTELLS, M. Fim de Milênio. A Era da Informação: economia, sociedade e cultura, vol. 3. São Paulo: Paz e terra, 1999.

CASTELLS, M. “La Ciudad de la nueva economía”. La Factoría, n. 12, Jun-Sep. 2000.

CAVES, R. E. *Creative industries – Contracts between art and commerce*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

CHAUÍ, M. Cultura política e política cultural. In: Estudos Avançados – Scielo, vol.9, nº.23, São Paulo, janeiro-abril, 1995, p. 71-84.

COELHO NETTO, P. R. Mato Grosso do Sul. Campo Grande-MS: [s.d.], 2002.

CONGRO, C. R.; NADER, Nágila Gomes. Turismo Cultural: uma alternativa para o desenvolvimento sustentável do Mato Grosso do Sul. In: Simpósio sobre recursos naturais e socioeconômicos do Pantanal, 4., 2004, Corumbá. Anais. Corumbá: Embrapa-Pantanal, 2004. não paginado.

CONSELHO EMPRESARIAL BRASILEIRO PARA O DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL. Biodiversidade e Serviços Ecosistêmicos: a experiência das empresas brasileiras. CEBDS: Rio de Janeiro, 2011.

CREATIVE NATION: *Commonwealth Cultural Policy*, October 1994. Disponível em: <<http://pandora.nla.gov.au/pan/21336/20031011-0000/www.nla.gov.au/creative.nation/contents.html>>. Acesso em 12.10.15.

CULTURA VIVA. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/cultura-viva1>>. Acesso em 20.03.2015.

D’AGUIAR, R. F. (org.). Celso Furtado e a dimensão cultural do desenvolvimento. 1ª ed. Rio de Janeiro: Centro Internacional Celso Furtado, 2013.

DAGNINO, R. Os movimentos sociais e a emergência de uma nova noção de cidadania. In: DAGNINO (org.). Anos 90: política e sociedade no Brasil. Brasília: Brasiliense, 1994.

DANTAS, M. Pesquisa para o desenvolvimento sustentável do Pantanal brasileiro. In: Simpósio sobre recursos naturais e socioeconômicos do pantanal. Corumbá. Anais. Corumbá: Embrapa Pantanal, 2000. não paginado.

DEHEINZELIN. L. Desejável mundo novo: vida sustentável, diversa e criativa em 2042. 1ªed. São Paulo: Ed.do Autor, 2012a.

DEHEINZELIN, Lala. O Estado e a Economia Criativa, numa perspectiva de sustentabilidade e futuro. In: Plano da Secretaria de Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações. Ministério da Cultura, 2ª ed. Brasília, 2012b.

DCMS. *Creative industries mapping document* 2001. Disponível em: <https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-mapping-documents-2001>. Acesso em 20.05.2015.

DITTRICH, M. G. Arte e criatividade, espiritualidade e cura: a teoria do corpo-criante. Blumenau: Nova Letra, 2010.

DOMINGUES, D. (Org.). A arte do século XXI: a humanização das tecnologias. São Paulo, Ed. Unesp, 1997.

DOMINGUES, J.; LOPES, G. Economia Criativa e trabalho cultural: notas sobre as políticas culturais brasileiras nos marcos do capitalismo contemporâneo. In: Políticas Culturais no governo Dilma. RUBIM, A.A.; BARBALHO, A.; CALABRE, Lia (Org.). Salvador: EDUFBA, 2015.

DUISENBERG, E. S. Secretaria da Economia Criativa no Brasil. In: BRASIL. Ministério da Cultura. Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações, 2011-2014. Brasília: Ministério da Cultura, 2012.

ECO.A. O que é Pantanal?. Comunicação Ecoa. 2010. Disponível em: <<http://riosvivos.org.br/a/Noticia/O+QUE+E+O+PANTANAL+/16898>>. Acesso em 20.02.2016.

FAYGA, O. Criatividade e processos de criação. Ed. Vozes. Rio de Janeiro. 1993.

FERNANDES, V. et al. Metodologia de Avaliação Estratégica de Processo de Gestão Ambiental Municipal. Revista Saúde e Sociedade. V.21. São Paulo, 2012.

FILHO, J. A. Cultura, criatividade e desenvolvimento. In: D'AGUIAR, Rosa Freire (org.). Celso Furtado e a dimensão cultural do desenvolvimento. 1ª ed. Rio de Janeiro: Centro Internacional Celso Furtado, 2013.

FIRJAN. Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil. Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <<http://publicacoes.firjan.org.br/economiacriativa/mapeamento2014/>>. Acesso em 12.01.2016.

FLORIDA, R. A Ascensão da classe criativa. tradução de Ana Luiza Lopes. Porto Alegre-RS: L&MP, 2011.

FONSECA, A.C. et al. Economia Criativa: um conjunto de visões. São Paulo: Fundação Telefônica, 2012.

FOUCAULT, M. A ordem do discurso. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, M. Arqueologia do saber. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FUNARTE. Cultura em Números. Anuário de Estatísticas Culturais. Rio de Janeiro. 2009. Disponível em: <<http://www.cenpec.org.br/biblioteca/cultura/estudos-e-pesquisas/cultura-em-numeros-anuario-de-estatisticas-culturais>>. Acesso em 23.03.2015.

FURTADO, C. O mito do desenvolvimento econômico. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

FURTADO, C. Criatividade e dependência na civilização industrial. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

FURTADO, C. A nova dependência: dívida externa e monetarismo. 5ªed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

FURTADO, C. Cultura e Desenvolvimento em época de crise. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

FURTADO, C. O Capitalismo Global. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

GIDDENS, A. As consequências da modernidade. São Paulo: UNESP, 1991.

GIL, G. Apresentação. In: LOPES, A.; CALABRE, L. (Org). Diversidade cultural brasileira. Rio de Janeiro: Fund. Casa de Rui Barbosa, 2005. p. 7–8.

GIL, Gilberto. Discurso proferido na “Primeira Reunião de avaliação e prospecção dos desdobramentos da XI UNCTAD”. Genebra, Suíça, 20/08/2004. Disponível em: <
http://www.cultura.gov.br/discursos/-/asset_publisher/DmSRak0YtQfY/content/ministro-da-cultura-gilberto-gil-na-1%C2%AA-reuniao-de-avaliacao-e-prospeccao-dos-desdobramentos-da-xi-unctad-36669/10883?p_r_p_564233524_resetCur=false&_101_INSTANCE_DmSRak0YtQfY_redirect=http%3A%2F%2Fwww.cultura.gov.br%2Fdiscursos%3Fp_p_id%3D101_INSTANCE_DmSRak0YtQfY%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3Dnormal%26p_p_mode%3Dview%26p_p_col_id%3Dcolumn-1%26p_p_col_count%3D1%26_101_INSTANCE_DmSRak0YtQfY_advancedSearch%3Dfalse%26_101_INSTANCE_DmSRak0YtQfY_keywords%3D%26_101_INSTANCE_DmSRak0YtQfY_delta%3D20%26p_r_p_564233524_resetCur%3Dfalse%26_101_INSTANCE_DmSRak0YtQfY_cur%3D18%26_101_INSTANCE_DmSRak0YtQfY_andOperator%3Dtrue>. Acesso em 18/01/2016.

GREFFE, X. Arte e mercado. 1ªed. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2013

GREGOLIN, M. R. Foucault e Pêcheux na análise do discurso: diálogos e duelos. São Paulo: ClaraLuz, 2004.

GUIMARÃES, E. Os Limites do Sentido. Campinas: Pontes, 1995.

HAESBAERT, R. O mito da desterritorialização: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HART, S. L.; MILSTEIN, M. B. Creating sustainable value. *Academy of Management Review*, v. 17, n. 2, 2004.

HART, S. *Innovation, Creative Destruction and Sustainability*. *Academy of Management Review*, v. 17, n. 2, 2005.

HARTLEY, J. (Ed.). *Creative Industries*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

HESMONDHALGH, D. *The Cultural Industries*. Londres: Sage, 2003.

HOWKINS, J. *Economia Criativa – como ganhar dinheiro com ideias criativas*. São Paulo: M. Books do Brasil, 2001.

HUI, D. et al. *A study on creativity index*. Home Affairs Bureau, The Hong Kong Special Administrative Region Government, 2005.

IBGE. Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2007-2010. Estudos e Pesquisas Informação Demográfica e Socioeconômica nº31. IBGE: Rio de Janeiro-RJ, 2013.

INDURSKY, F. *A fala dos quartéis e as outras vozes*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1997.

INDURSKY, F. Da heterogeneidade do discurso à heterogeneidade do texto e suas implicações no processo de leitura. In: ERNEST-PEREIRA, A., FUNCK, S. B. *A leitura e a escrita como práticas discursivas*. Pelotas: Educat, 2001.

IPEA/FUNDAJ. Avaliação do Programa Educação, Cultura e Cidadania –Cultura Viva”. Disponível em <http://www.cultura.gov.br/documents/10883/12916/livro_Cultura_Vivaaqui.pdf/19d259b8-d266-4190-b005-ee6f7d37372a>. Acesso em 22.03.2015.

KNELL, John; OAKLEY, Kate. *London's Creative Economy: An Accidental Success?.* London: London Development Agency, Provocation Series, v.3, n.3, 2007. Disponível em: <http://www.theworkfoundation.com/assets/docs/publications/63_creative_london.pdf>. Acesso em 22.03.2015.

KÖSTER, P. R.; SANCHIS, R. A.. *Culture as a Factor of Economic and Social Innovation*. Valencia: Universitat de Valencia, 2012.

KOTLER, P; ARMSTRONG, G. *Princípios de Marketing*. Tradução: Vera Whately, revisão técnica: Roberto Meireles Pinheiro – 7ª edição – Rio de Janeiro: LTC, 1999.

LABREA, V. C. V. *Redes híbridas de cultura: o imaginário no poder Cartografia do discurso do Programa Cultura Viva - 2004 a 2013*. Brasília: Faculdade de Educação. Universidade de Brasília, Tese de Doutorado, 2014.

- LACLAU, E. A Razão Populista. 1ª ed. Três Estrelas. Rio de Janeiro, 2013.
- LARAIA, R. B. Cultura: Um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1999.
- LAVILLE, C.; DIONNE, J. A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- LEITÃO, C. S. Economia criativa e desenvolvimento. 2015a. Recife: Revista Será. Disponível em: <<http://revistasera.info/economia-criativa-e-desenvolvimento-claudia-leitao/>>. Acesso 15.10.2015.
- LEITÃO, C. S. Indústrias criativas x economia criativa: compreendendo a disputa entre modelos de desenvolvimento com base em Celso Furtado. In: Brasil, Sociedade em Movimento. Souza, P. de (org.). 1ªed. São Paulo: Paz e Terra, 2015b.
- LEITÃO, C. S. Por um Brasil Criativo. Revista Observatório Itaú Cultural. Nº 18. São Paulo: Itaú Cultural, 2015c.
- LEITE, E. F. Marchas na História: comitivas e peões-boiadeiros no Pantanal. Campo Grande-MS: Editora da UFMS, 2003.
- LÉVY, P. A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço. São Paulo: Edições Loyola, 1994.
- LIPOVETSKY, G.; J. S.. A estetização do mundo: viver na era no capitalismo artista. 1a ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LOPES, R. S.; SANTOS, V. A. Economia, cultura e criatividade: tensões e contradições. Carta Maior, 25 fev. 2011. Disponível em: <<http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/Economia-cultura-e-criatividade-tensoes-e-contradicoes-%0d%0a/12/16464>>. Acesso em: 10.02.2016.
- LOPES, R.S. Uma nova agenda para a cultura. In: Políticas Culturais no governo Dilma. RUBIM, A.A; BARBALHO, A.; CALABRE, L. (Org.). Salvador: EDUFBA, 2015.
- LUXEMBURGO, R. Reforma ou revolução? São Paulo: Editora Expressão Popular, 2005.
- MADEIRA, G. M. Economia Criativa: implicações e desafios para a política externa brasileira. Coleção CAE. Brasília: FUNAG, 2014.
- MAMORÉ, L. [Carta] 27.07.2005, Aquidauana/MS [para] Projeto Sapicuá Pantaneiro.
- MANCE, E. A. Redes de colaboração solidária. In: CATTANI, A. D. (Org.). A outra economia acontece. Porto Alegre: Veraz Editores, 2003. p. 219-225.
- MARIANI, M.A. e RAHE, C.B. Entre Rio e Morros: novos caminhos para o turismo em Piraputanga. Turismo-Visão e Ação. Vol.7, nº 2. p.329-340. Maio/agosto, 2005.

MEDEIROS, C. Manual das Oficinas do Projeto Sapicuá Pantaneiro. Campo Grande- MS: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul, 2006.

MELUCCI, A. Por uma sociologia reflexiva: pesquisa qualitativa e cultura. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

MIGUEZ, P. Os estudos entre economia da cultura e economia criativa. In: KIRSCHBAUM, C. et al (coord). Indústrias Criativas no Brasil. São Paulo: Atlas, 2009.

MINC. MinC e MTE fazem parceria para estimular economia solidária. Ministério da Cultura, 2015. Disponível em:<http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xIR9iTn/content/id/1287522>. Acesso em 10.01.2016.

MITJÁNS, M. Criatividade, personalidade e educação. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

MONTAÑO, C. Terceiro setor e questão social: crítica ao padrão emergente de intervenção social. São Paulo: Cortez, 2002.

MORIN, E. Cultura de massas no século XX. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MORIN, E. Saberes Globais e Saberes Locais: o olhar transdisciplinar. Rio de Janeiro: Garamond, 2000.

MORIN, E. Introdução ao Pensamento Complexo. 4ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

NASCIMENTO, C. A autogestão e o novo cooperativismo. Secretaria Nacional de Economia Solidária. Brasília, 2004.

NOGUEIRA, A. X. Pantanal: homem e cultura. Campo Grande-MS: Editora da UFMS, 2002.

OLIVEIRA, J. M. de; ARAUJO, B.C. de; SILVA, L.V. (2013) Panorama da Economia Criativa no Brasil. Texto para discussão. Rio de Janeiro: IPEA, 2013.

ORGANIZAÇÃO PARA A COOPERAÇÃO E O DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO (OCDE). Manual de Oslo: Diretrizes para Coleta e Interpretação de Dados sobre Inovação. 3ª Ed. OCDE, FINEP, 1997.

ORLANDI, E. P. Análise de discurso: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2000.

ORLANDI, E. P. Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos. Campinas: Pontes, 2001.

ORTIGARA, A. A. et al. Análise por Agrupamento de Fatores de Desempenho das Incubadoras de Empresas. Revista de Administração e Inovação, v. 8,n.1, 2011. p.64–91.

PAULA, J. A. de. Celso Furtado, desenvolvimento e transformação social. In: D'AGUIAR, Rosa Freire (org.). Celso Furtado e a dimensão cultural do desenvolvimento. 1ª ed. Rio de Janeiro: Centro Internacional Celso Furtado, 2013.

PÊCHEUX, M. O discurso: estrutura ou acontecimento. São Paulo: Pontes, 1997.

PRAXEDES, S. F. Políticas públicas de Economia da Cultura: novas práticas, novas metodologias. In: Gestão Pública e Sociedade: fundamentos e políticas públicas de Economia da Cultura. Vol.2 / Edi Benini et al (org.). 1ª Ed. São Paulo. Outras Expressões, 2012.

REIS, A. C. F (org.). Economia Criativa como estratégia de desenvolvimento: uma visão dos países em desenvolvimento. Itaú Cultural: Garimpo de Soluções. São Paulo, 2008.

REIS, A. C. F. Cidades Criativas. Análise de um conceito em formação e da pertinência de sua aplicação à cidade de São Paulo. 2011. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2011.

REIS, E. P. Reflexões Leigas para a formulação de uma agenda de Pesquisa em Políticas Públicas. Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol. 18 nº. 51. São Paulo, 2003.

RELATÓRIO ANUAL INSTITUTO HOMEM PANTANEIRO 2008. Instituto Homem Pantaneiro. Corumbá, 2008. Disponível em: <http://www.institutohomempantaneiro.org.br/pdf/Relatorio_IHP_2008.pdf>. Acesso em 13.02.2016.

RELATÓRIO ANUAL INSTITUTO HOMEM PANTANEIRO 2009. Instituto Homem Pantaneiro. Corumbá, 2009. Disponível: <http://www.institutohomempantaneiro.org.br/pdf/Relatorio_IHP_2009.pdf>. Acesso em: 13.02.2016.

RELATÓRIO ANUAL INSTITUTO HOMEM PANTANEIRO 2010. Instituto Homem Pantaneiro. Corumbá, 2010. Disponível em: <http://www.institutohomempantaneiro.org.br/pdf/Relatorio_IHP_2010.pdf>. Acesso em 13.02.2016.

RELATÓRIO DE SUSTENTABILIDADE AMBIENTAL PANTANAL 2012. Instituto Homem Pantaneiro. Corumbá, 2012. Disponível em: <[http://www.institutohomempantaneiro.org.br/pdf/Relatorio_IHP_2010_Meio_Ambient e.pdf](http://www.institutohomempantaneiro.org.br/pdf/Relatorio_IHP_2010_Meio_Ambient_e.pdf)>. Acesso em 13.02.2016.

RIBEIRO, O.C e MORAES, M. C. Criatividade em uma perspectiva transdisciplinar: rompendo crenças, mitos e concepções. Brasília: Liber Livro, 2014.

RODRIGUES, A.B. Desafios para os estudiosos do turismo. In: RODRIGUES, A. B. (org.). Turismo e geografia: reflexões teóricas e enfoques regionais. São Paulo: Hucitec, 2001, p.17-32.

ROMEIRO, A. R; MAIA, A.G. Avaliação de custos e benefícios ambientais. Brasília: ENAP, 2011.

RUBIM, A. A. C. Políticas Culturais entre o possível e o impossível. In: NUSSBAUMER, G.M. Teoria & políticas da cultura: visões multidisciplinares. Salvador: EDUFBA, p. 138-158, 2007.

RUBIM, A.A; BARBALHO, A.; CALABRE, L (Org.). Políticas Culturais no governo Dilma. Salvador: EDUFBA, 2015.

SACHS, I. Estratégias de transição para o século XXI: desenvolvimento e meio ambiente. Studio Bobel: Fundar, 1993.

SAMPAIO Jr, P. A. A atualidade da teoria do subdesenvolvimento de Celso Furtado. In: D'AGUIAR, Rosa Freire (org.). Celso Furtado e a dimensão cultural do desenvolvimento. 1ª ed. Rio de Janeiro: Centro Internacional Celso Furtado, 2013.

SANTOS, B.S. Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SANTOS, B. S. A globalização e as ciências sociais. São Paulo: Cortez, 2005.

SANTOS, M. Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal. 4ªed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SANTOS, M. A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4ªed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SARAVIA, E.; FERRAREZI, E. Políticas Públicas. Brasília: ENAP, V. 1, 2006.

SARAVIA, E. Política Pública, Política Cultural, Indústrias Culturais e Indústrias Criativas. In: BRASIL. Ministério da Cultura. Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações, 2011-2014. Brasília: Ministério da Cultura, 2012.

SATO, L.; ESTEVES, E. Autogestão: Possibilidades e ambigüidades de um processo organizativo peculiar. São Paulo: ADS-CUT, 2002.

SCHUMPETER, J.A. Capitalismo, Socialismo e Democracia. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1961.

SCOTT, A. The cultural economy: geography and the creative field. Media, Culture and Society, [s.l.], v. 21, n.6, p.807-817, 1999.

SEN, A. Desenvolvimento como liberdade. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

SILVA, F. A.B.; ARAÚJO, H. E. (orgs.). Cultura Viva: Avaliação do Programa Arte, Educação e Cidadania. Brasília: Ipea, 2010

SILVA, J.S. V.; ABDON, M. M. Delimitação do Pantanal Brasileiro e suas sub-regiões. Pesquisa agropecuária brasileira. Brasília, v.33, Número Especial, p.1703-1711, out. 1998.

SINGER, P. Uma utopia militante: repensando o socialismo. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

SINGER, P. Desenvolvimento capitalista e desenvolvimento solidário. Revista de estudos avançados, São Paulo, nº 51, 2004.

SINGER, P. Economia Solidária: um modo de produção e distribuição. IN SINGER, P. e SOUZA, A. R. de (orgs). A economia solidária no Brasil: a autogestão como resposta ao desemprego. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2003.

SOUZA, C. Políticas Públicas: questões temáticas e de pesquisa. Caderno CRH, Salvador, n. 39, p. 11-24, jul./dez, 2003.

SOUZA, C. Políticas públicas: uma revisão da literatura. In: Sociologias-SciELO, Porto Alegre, nº 16, jul/dez, 2006. p. 20-45.

STONEMAN, Paul. Soft innovation.: economics, product aesthetics, and the creative industries. Oxford, 2010.

TAUILE, J.R.; DEBACO, E.S. Autogestão no Brasil: a viabilidade econômica de empresas geridas por trabalhadores. In: VII Encontro Nacional de Economia Política, maio de 2002, Curitiba, Anais, 2002.

TELLIS, G.J; PRABHU, J.C.; CHANDY, R.J. *Radical Innovation Across Nations: The Preeminence of Corporate Culture*. Journal of Marketing. Vol. 73. January, 2009.

THIMÓTEO, F. E. P. Programa Escola Pantaneira: Aquidauana (MS). In: LOTTA, G. S. et al. (Org.). 20 Experiências de Gestão pública e cidadania. São Paulo: Programa Gestão Pública e Cidadania, 2003.

THOMÉ, P. A mulher e o Pantanal: uma relação de trabalho e de identidade. 2008. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, Aquidauana, 2008.

TIRIBA, L. A requalificação do trabalho: desafio das inovações tecnológicas sob o controle fabril dos trabalhadores. In: 16ª Reunião Anual da Anped, Caderno nº 7, Belo Horizonte, 1994.

TIRIBA, L. Trabalho, educação e autogestão: desafios frente à crise do emprego. UFMG, 2002. Disponível em: <
<http://www.fafich.ufmg.br/nesth/IIIseminario/texto4.pdf>>. Acesso em 03.03.2016.

TOLILA, Paul. Cultura e Economia – problemas, hipóteses, pistas. Tradução Celso M. Pacionik. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

TORRE, S. de la. A obra, exemplo transdisciplinar. In: DITTRICH, M. Arte e criatividade, espiritualidade e cura: a teoria do corpo-criante. Blumenau, SC: Nova Letra, 2010.

UNCTAD. Relatório de Economia Criativa. Economia Criativa: uma opção de desenvolvimento viável. UNCTAD. Nações Unidas, 2010.

UNESCO. Área de Conservação do Pantanal. 2000. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/list-of-world-heritage-in-brazil/pantanal-conservation-area/#c1467473>>. Acesso em 20.05.2015.

UNESCO. Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural. 2002. Disponível em :< <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf>>. Acesso em 07.01.2016.

UNESCO. Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais. Paris: Unesco, 2005. Disponível em <<http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224por.pdf>>. Acesso em 06.06.2015.

UNESCO. International flows of selected cultural goods and services, 1994-2003. Defining and capturing the flows of global cultural trade. UNESCO. 2005. Disponível em: <http://unesdoc.UNESCO.org/mwg-internal/de5fs23hu73ds/progress?id=VKUasEo0oL5XcYTX8H_4VPI9VXhL_f5OA2_T9WVXJoA>, Acesso em 06.01.2016.

UNESCO. Global Alliance for Cultural Diversity. Understanding creative industries: cultural statistics for public policy making. Paris: UNESCO, 2006.

UNESCO. Understanding creative industries: Cultural statistics for public-policy making. 2006. Disponível em: <http://portal.unesco.org/culture/en/files/30297/11942616973cultural_stat_EN.pdf/cultural_stat_EN.pdf>. Acesso em 21.03.2015.

UNESCO. Relatório Mundial da UNESCO: Investir na diversidade cultural e no diálogo intercultural. UNESCO, 2009.

UNESCO. The 2009 UNESCO framework for cultural statistics. Quebec: UNESCO, 2009.

UNESCO/UNDP. Creative Economy Report: widening local development pathways. United Nations Development Programme (UNDP) and United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO). Paris, 2013.

UNESCO. As indústrias criativas impulsionam as economias e o desenvolvimento, segundo o Relatório da ONU. 2015. Disponível em:<http://www.UNESCO.org/new/pt/brasil/about-this-office/single-view/news/creative_industries_boost_economies_and_development_shows_un_report/#.Vi0-tKrTIU>. Acesso em 10.10.2015.

VARGAS, I.A. de. Território, identidade, paisagem e governança no Pantanal mato-grossense: um caleidoscópio da sustentabilidade complexa. 2006. Tese. (Doutorado Meio Ambiente e Desenvolvimento). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

VEIGA, J.E. A face territorial do desenvolvimento. In: Interações – revista internacional de desenvolvimento local. Vol. 3, nº 5, p. 5-19. Setembro, 2002.

VIDIGAL, G.P. A Cooperação em Economia Criativa como estratégia para o Desenvolvimento do Espaço Ibero-Americano: uma plataforma de narrativas e praticas. 2015. Dissertação (Mestrado em Gestão de Instituições e Empresas Culturais). Universidade de Barcelona, Barcelona, 2015.

VILUTIS, L. Pontos de cultura e economia solidária: aproximações e possibilidades. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, 2011.

WOOD, E. A origem do capitalismo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

YÚDICE, G. (Rel.). *Industrias Culturales, Diversidad Cultural y Desarrollo Iberoamericano*. In: GARCÍA CANCLINI, Nestor (Coord.). *Iberoamérica 2002: Diagnóstico y propuestas para el desarrollo cultural*. México: OEI/Santillana, 2002.

YÚDICE, G; DURÁN, S. Para um banco de dados que sirva. In: Políticas culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura. Brasília : UNESCO Brasil, 2003.

YÚDICE, G. A conveniência da cultura. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

ANEXOS

ANEXO A – PRODUTOS, SERVIÇOS, ATIVIDADES DO PONTO DE CULTURA SAPICUÁ PANTANEIRO





Sapicua: Palavra de origem indígena guaraní "haiku'a", saco de viajante.

O Sapicua Pantaneiro é um projeto sem-fim focado na preservação ambiental e incentivo à cultura pantaneira. Por meio de editais e parcerias foi possível a doação de equipamentos e a realização de oficinas de arte-educação, educação ambiental, capacitação de professores e inclusão produtiva do pelo e da mulher pantaneira. Cerca de 600 pessoas entre crianças e adultos da região do Pantanal sul-matogrossense foram beneficiadas com essas ações.

Hoje, tem como ponto mobilizador: um acule próprio, o Ponto de Cultura Sapicua Pantaneiro, localizado em Apuduma, Mato Grosso do Sul, é aproximadamente 500 km da capital, Campo Grande.

Sapicua Pantaneiro: Museu de Produção Artesanal é uma ação de inclusão social e cultural, proposta pelo grupo de artesãos Sapicua Pantaneiro, em parceria com a Casa de Cultura Deseuza Zica no Programa Casa de Apoio ao Artesanato Brasileiro, da Casa Econômica Federal.

O projeto visa à realização de oficinas de capacitação e aprimoramento das técnicas artesanais de confecção de produtos em couro, típicos da cultura pantaneira, venda e obter local e promover a produção artesanal como atividade econômica capaz de gerar trabalho e renda para as famílias envolvidas.

Há 08 anos, o grupo Sapicua Pantaneiro, formado por homens e mulheres do Pantanal de MS, realiza um trabalho de valorização das oficinas tradicionais por meio da produção de artigos feitos de cultura pantaneira como a Falsa Paraguaita, Biscões, além da fabricação de boar em couros, transformando-as numa possibilidade econômica e geradora de trabalho e renda.



Produtos do Artesanato em Couro.

As Bóchas em Couro, muito utilizadas nos fazendas para a peles pantaneiras, nos dias de chuva é também uma peça que tem sido utilizada para proteger o ambiente nos Pântanos Pantaneiros.

Os artigos foram elaborados de acordo com as técnicas tradicionais e os produtos disponíveis para sua confecção. Como peça utilitária, antigamente os artigos eram produzidos por costureiros e artesãos locais.

Os artigos em couro, são produzidos em grandes quantidades, desde de ferramentas, representando a cultura do pelo pantaneiro em todo o campo.



UNINDO AS GERAÇÕES NO PANTANAL






ANEXO B – PRODUTOS, SERVIÇOS, ATIVIDADES DO PONTO DE CULTURA
MOINHO CULTURAL SUL-AMERICANO







ANEXO C – CARACTERIZAÇÃO DOS ENTREVISTADOS

Ponto de Cultura	Cargo/Função	Justificativa	Entrevistado
Sapicuí Pantaneiro	Idealizadora, Diretora e Coordenadora Geral do Projeto	Por experiência do entrevistador junto à rede de Pontos de Cultura, é sabido que a figura do idealizador (a) ou Diretor (a) Geral é a que mais reúne capacidades informacionais de interesse da pesquisa. Por se tratar de um elemento-chave no ponto de cultura, a responsável entrevistada possui a quase totalidade das informações necessárias ao desenvolvimento da pesquisa	Entrevistada 1
	Coordenadora de Oficina da Faixa Paraguaia e Artesã	De forma complementar, com vistas à aprofundar o entendimento do modo de organização dos trabalhos no âmbito da produção e os significados desse processo para as artesãs, optou-se por entrevistar, também, a coordenadora da referida oficina, uma figura também importante e relevante no contexto do Ponto de Cultura.	Entrevistada 2
Moinho Cultural	Ex-Diretora da Escola de Artes do Moinho e atual Coordenadora de captação de recursos	Semelhantemente, a figura aqui entrevistada é considerada elemento-chave por deter a quase totalidade das informações relacionados à	Entrevistada 1

		organização, ao Ponto de Cultura, às atividades, às parcerias entre outros, desde a fundação do Moinho.	
	Ex-Coordenadora da Oficina de Gastronomia Regional	A entrevistada, além do histórico narrativo de atuação junto à extinta Cooperativa Vila Moinho, foi responsável em coordenar e lecionar os cursos relacionados à gastronomia e culinária regional, carro-chefe dos serviços ofertados pela organização em termos de mensuração econômica. Adicionalmente, era responsável pela criação/elaboração dos pratos com a temática pantaneira.	Entrevistada 2

ANEXO D – ROTEIRO DE ENTREVISTA NOS PONTOS DE CULTURA

- 1) Surgimento e breve histórico da organização
- 2) Principais projetos (atualmente)
- 3) Principais projetos/ações (à época do convênio Pontos de Cultura)
- 4) Qual (s) produto/serviço da organização é comercializado?
- 5) Como é a organização do processo de trabalho (criação-produção-comercialização)
- 6) De que forma o lucro obtido é dividido entre os produtores?
- 7) Outras considerações