



**UNIVERSIDADE
DE LISBOA**

Faculdade de Letras

Economia Criativa no Brasil

Reflexões sobre o potencial criativo de Cachoeira (BA)

Marina Tomaz Zan

Mestrado em Comunicação e Cultura

Dissertação concluída em 2013

Universidade de Lisboa

Faculdade de Letras

Economia Criativa no Brasil

Reflexões sobre o potencial criativo de Cachoeira (BA)

Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Comunicação e Cultura

Orientadores:

Prof.^a Doutora Ana Paula Laborinho (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)

Prof. Doutor Paulo Miguez (Instituto de Humanidades Ciências e Artes Milton Santos da Universidade Federal da Bahia)

Dissertação concluída em 2013

Resumo

Esta dissertação traça, em primeiro lugar, um panorama histórico das políticas culturais brasileiras, visando contextualizar o leitor a respeito da organização da cultura no país por meio do delineamento de sua trajetória institucional e de suas tradições. Uma vez expostas as diretrizes das quatro principais fases que compõem esta história, o estudo se foca na conjuntura contemporânea, lançando mão de uma abordagem comparativa para identificar e analisar as especificidades das políticas brasileiras relativas à indústria, cidade e economia criativas. Por fim, a sistematização conceitual estabelecida no decorrer dessas duas primeiras instâncias fundamenta o estudo de caso realizado na cidade de Cachoeira, situada no Recôncavo baiano, e cujo potencial criativo está a ser redescoberto a partir do patrimônio cultural local.

Palavras-chave: Patrimônio Cultural; Economia Criativa; Desenvolvimento; Políticas Culturais; Cachoeira.

Abstract

This dissertation provides, firstly, a historical overview of the Brazilian cultural policies in order to contextualize the reader about the organization of the culture in this country through its institutional cultural planning and its traditions. Once exposed the three major guidelines or phases of this history, this research work focuses on the contemporary conjuncture, making use of a comparative approach to identify and analyze the specifics policies concerning industry, city and creative economy in Brazil. Finally, the conceptual systematization established during these first two instances ends on a case of study conducted in the city of Cachoeira, located in the Recôncavo-Baiano, whose creative potential is being rediscovered from the local cultural heritage.

Keywords: Cultural Heritage, Creative Economy, Development, Cultural Policies, Cachoeira.

Índice

Introdução	9
I – Políticas culturais no Brasil: de Getúlio Vargas a Lula da Silva	
1.1. Anos 30: autoritarismo, identidade e patrimônio material	12
1.2. Regime Militar autoritarismo, repressão e o império das telecomunicações	18
1.3. Redemocratização e a criação do Ministério da Cultura: neoliberalismo, ausência e instabilidade	21
1.4. Gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira: reformulação de conceitos, diretrizes e ações.....	27
II – Indústrias Criativas e Economia Criativa	
2.1 Origem e perspectivas estrangeiras	34
2.2 Brasil Criativo: de Celso Furtado à Secretaria da Economia Criativa	51
III – Reflexões sobre o Potencial Criativo de Cachoeira	
3.1 Cachoeira: matriz cultural e histórica	71
3.2 Análise SWOT de Cachoeira	82
3.2.1 Agentes de Força	83
3.2.2 Agentes de Fraqueza	90

3.2.3 Agentes de Oportunidade	93
3.2.4 Agentes de Ameaça	95
IV – Conclusão	99
Bibliografia	102

Índice de imagens

Figura 1 - Desfile de Independência	72
Figura 2 - Igreja Matriz – Nossa Senhora do Rosário	73
Figura 3 - Igreja Nossa Senhora do Monte	73
Figura 4 - Quilombo do Iguape	74
Figura 5 - Quilombo do Iguape	74
Figura 6 - Recepção Turística no Quilombo	75
Figura 7 - Festa da Ajuda	76
Figura 8 - Festa da Ajuda	76
Figura 9 - Festa Literária Internacional de Cachoeira (2012)	77
Figura 10 - Sede da Irmandade da Boa Morte	78
Figura 11 - Festa da Boa Morte	79
Figura 12 - Dona Dalva Damiana	79
Figura 13 - Quarta dos Tambores	79

Índice de gráficos e tabelas

Quadros

Quadro 1 – Escopo dos setores criativos da UNESCO	37
Quadro 2 – Macro e microcategorias dos setores criativos da Secretaria da Economia Criativa – Ministério da Cultura	37
Quadro 3 – Categorias dos setores criativos da UNCTAD.....	39
Quadro 4 – Alianças institucionais da Secretaria da Economia Criativa – Ministério da Cultura	61
Quadro 5 – Fundamentação da Economia Criativa – Secretaria da Economia Criativa – Ministério da Cultura	62

Tabela

Tabela 1 – Índice de desenvolvimento de Cachoeira (BA) – Superintendência de estudos econômicos e sociais da Bahia	82
--	----

Agradecimentos

Agradeço imensamente aos meus orientadores: à Prof^a. Dra. Ana Paula Laborinho, pela confiança e por acreditar em minha proposta e ao Prof. Dr. Paulo Miguez, por me receber tão generosamente na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Sou verdadeiramente grata pela atenção cuidadosa que ambos tiveram comigo ao longo do processo de feitura desta dissertação.

Agradeço a todos os entrevistados, à Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, e à prefeitura de Cachoeira, por me receberem de portas abertas durante o trabalho de campo.

Com muito carinho, agradeço aos mais do que especiais: Miriam Matsuda e Vitor Zan, pelas leituras dedicadas, e Umberto Neto, pela revisão do texto. Seus comentários, críticas e correções foram essenciais para o andamento e finalização do trabalho.

Aos grandes amigos Manuel Van Hoben, pelas adoráveis discussões, e Carlos Bernas, pela cumplicidade e acolhida na Bahia. Em Lisboa ou Salvador, bastava um café com vocês para meu dia ficar mais bonito e produtivo.

Minha gratidão também recai largamente sobre todos os professores e colegas que fizeram parte do meu cotidiano tanto na Universidade de Lisboa, quanto na UFBA. Dentro ou fora da sala de aula, sinto que aprendi com cada um.

Este trabalho é dedicado aos meus pais, meus incentivadores incansáveis.

Introdução

A discussão acerca das indústrias criativas surgiu há aproximadamente duas décadas. O Brasil, por sua vez, entrou para este debate no ano de 2004. Contudo, a secretaria nacional responsável por fundamentar, sistematizar, planificar e acompanhar o desenvolvimento da economia criativa no país ainda está em seu primeiro ano de funcionamento. Logo, não se trata de pensar sobre sistemas estáticos, pelo contrário, os processos que tangem à temática nuclear desta dissertação se encontram em fase de elaboração e consolidação.

Levando em consideração a jovialidade do tema, esta dissertação busca, sobretudo, estabelecer parâmetros adequados à reflexão sobre um fenômeno que conecta a universidade ao mundo prático. Trata-se, portanto, de uma proposta transversal, uma trama que envolve teoria, política, mercado, setores criativos, estudos culturais e o cotidiano de uma cidade. Desta forma, para se compreender os desafios contemporâneos, especialmente os que dizem respeito ao desenvolvimento pelas vias dos setores criativos, buscou-se apoio na história das políticas culturais brasileiras, por perceber que a organização da economia criativa nacional é fruto de um processo com precedentes institucionais, políticos e conceituais.

Com base na teoria desenvolvida por Antonio Albino Rubim, a contextualização histórica será exposta por meio de quatro recortes na cronologia, escolhidos conforme a relevância dos mesmos. O presente trabalho compactua com o ponto de vista dos pesquisadores brasileiros que tomam por marco inicial das políticas culturais nacionais a década de 1930.¹ Neste período, Getúlio Vargas iniciou a institucionalização da área cultural, voltada para a preservação do patrimônio histórico e artístico (material), bem como promoveu a dinamização de bens e serviços culturais, e agiu de modo determinante na dimensão imaterial da cultura.

Entre 1945 e 1964, as políticas culturais públicas estavam relativamente “congeladas”, pois as poucas ações objetivas se concentraram quase exclusivamente no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Nesta altura, não havia, de

¹ Rubim, Antonio Albino Canelas. *Políticas culturais no governo Lula*. Edufa. Salvador, 2010.

fato, um plano para sistematização do setor.² Portanto, será dado um salto temporal, e o segundo período aqui analisado corresponde ao do Regime Militar (1964-1985).

O terceiro período, por sua vez, se dá entre 1985 e 2001. Inicialmente, trata-se da transição do regime autoritário para a democracia, quando foram criados o Ministério da Cultura (MinC) e a primeira lei de mecenato brasileira. Posteriormente, o momento figura a hegemonia de práticas neoliberais, constatada não apenas no setor cultural.

O quarto e último período corresponde aos dois mandatos de Luis Inácio Lula da Silva (eleito em 2002 e reeleito em 2006), que culturalmente consiste em um momento extremamente particular. Conforme será elucidado, a história revela que as políticas públicas para a cultura são mais presentes e significantes em regimes autoritários do que em democracias plenas. Entretanto, pode-se dizer que neste quarto período da análise houve uma inflexão do Ministério da Cultura. Por resultado, a instituição efetuou diversos avanços de ordem econômica, institucional, conceitual e legislativa para o setor cultural. Estes se concentram, sobretudo, nas gestões de Gilberto Gil (2003 - 2008), e de Juca Ferreira (2008 - 2010) no Ministério da Cultura. Tais administrações foram elementares para a transgressão de entraves históricos, sem a qual o Brasil não poderia ter adentrado nas discussões sobre indústrias criativas.

A evolução das políticas culturais brasileiras evidencia que a noção oficial de cultura passou por três resignificações fundamentais, sendo notáveis também três importantes deslocamentos nas diretrizes que regeram a política cultural nacional ao longo da história. Tanto as reconfigurações conceituais, quanto os deslocamentos da “pasta da cultura” são essenciais para a compreensão do plano de sistematização da economia criativa no Brasil. Embora se admita que a contemporaneidade represente um salto qualitativo para as políticas culturais brasileiras, é importante ter em consideração constante as deficiências que figuram neste processo. Em sua teoria, Rubim aponta para um legado que atravessa décadas e insiste em assombrar os dias atuais. Trata-se do que o autor sintetiza como as três tristes tradições das políticas culturais brasileiras. São elas: a

² Rubim, Antonio Albino Canelas. *Tristes Tradições, Enormes Desafios*. In: Barbalho, Alexandre; Rubim Antonio Albino (orgs.) *Políticas Culturais no Brasil*. Editora EDUFBA. Salvador, 2007, p.18

ausência, a instabilidade, e o autoritarismo. Além deste fardo histórico, nota-se uma extensa discrepância entre o conteúdo dos projetos aprovados e sua execução concreta.

A fim de complementar a abordagem histórica, o presente trabalho se vale de uma análise comparativa entre diferentes perspectivas sobre indústrias, cidades e economia criativas. Para a composição de um ponto de vista dito anglo-americano foram escolhidos Richard Florida, Charles Landry, John Howkins, e Edward Glaeser. Compreende-se de antemão as distinções entre estas teorias, que no decorrer do trabalho serão evidenciadas para fins analíticos. Contudo, nota-se que estas fundamentações acabam por ser complementares entre si, já que os diferentes pontos de vista estão ancorados no mesmo cerne. Por esta razão, considera-se que estas perspectivas estão interligadas, podendo assim serem cotejadas com a abordagem brasileira. Tal comparação revela semelhanças advindas da origem comum, mas também e, principalmente, as diferenças determinantes que vão da fundamentação das linhas teóricas, até suas dinâmicas notadas no campo prático.

Em um terceiro momento, tenta-se observar como estas teorias funcionam se aplicadas em um caso concreto. Para tal desafio foi escolhida a cidade de Cachoeira (BA), localizada no Recôncavo baiano. O município é considerado um tesouro do patrimônio cultural nacional, e no presente momento passa por um processo de reestruturação política, cujo cerne é a consolidação de um Sistema Municipal de Cultura (SMC) que abarque todas as manifestações e expressões culturais inscritas na cidade. É, justamente, por meio deste sistema que se pretende conceber estratégias de promoção do desenvolvimento local.

I – Políticas culturais no Brasil: de Getúlio Vargas a Lula da Silva

1.1. Anos 30: autoritarismo, identidade e patrimônio material

Em 1930, o movimento conhecido como a Revolução de Trinta³ findou o período da história do Brasil conhecido como República Velha (1889-1930). Assim, deu-se início ao longo governo de Getúlio Vargas, que nesta altura assumia a chefia do “Governo Provisório” (1930-1934). O mundo ocidental amargava os abalos múltiplos gerados pela quebra da bolsa americana, e no Brasil a chamada política do “café com leite” continuava a socializar, na medida do possível, a dívida dos grandes produtores destes bens para os cofres públicos. Ao final do Governo Provisório, Vargas já havia sido eleito, em 1933, na Assembleia Nacional Constituinte, e passou a governar como presidente da República entre 1934 e 1937. Neste último ano, foi denunciado por parte do governo, um suposto plano comunista para tomar o poder (Plano Cohen), que rebentou no regime ditatorial do Estado Novo (1937-1945). Ao todo, foram 15 anos consecutivos sob a liderança de Vargas, um período que, sobretudo na fase final, se caracterizou pela centralização do poder ou extrema redução da autonomia dos Estados, além do nacionalismo e autoritarismo, mas também por investimentos significativos feitos no campo da cultura.⁴

Boa parte dos autores brasileiros considera este período como o de estreia das políticas culturais nacionais. São apresentadas duas justificativas que levam a determinar este rebento: a primeira delas é a gestão de Mario de Andrade no Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo (1935-1938), pois embora restrito à função municipal, o modernista atuou em âmbito nacional. A segunda razão é a implementação do Ministério da Educação e Saúde. Entre 1934 e 1945, Gustavo Capanema encabeçou esta instituição,

³ Movimento armado que resultou na deposição do presidente Washington Luis e impediu a posse do então eleito Júlio Prestes.

⁴ Posteriormente, Getúlio ainda foi eleito presidente da República, por votação direta. Este mandato foi iniciado em janeiro de 1951 e findado em agosto de 1954, por razão de seu suicídio.

que se fez presente no campo cultural. Neste período, foram promovidas diversas ações para o setor da cultura, inclusive no âmbito simbólico, no que tange à elaboração e propagação da “identidade brasileira”. Tal feito, constatado na prática, não encontrava cumplicidade no âmbito teórico, já que a noção de “cultura” da época era oriunda das belas artes, ou seja, não concebia a dimensão imaterial ou simbólica deste conceito, contrariamente aos dias atuais.

A Era Vargas, segundo Rubim, foi conduzida por “*um pacto de compromisso controlado entre novos atores [classe média, proletariado e burguesia emergente] e as velhas elites agrárias, no qual inovação e conservação lutam sem embates radicais.*” – O novo regime governamental pretendia unificar em torno de si o que até então era uma confederação caótica de Estados dispersos. Tal objetivo demandou uma série de transformações no plano concreto, no institucional e, conforme o referido, também no campo do simbólico. Além de costurar administrativamente as unidades federativas na colcha do Governo Federal, Getúlio, de alguma forma, também fundou um povo, um conceito de um *tipo ideal*, ou um modelo conveniente de cidadão brasileiro.

Antes de prosseguir com a questão identitária, vale notar que todas as mudanças, assim como o próprio pacto supracitado, foram feitas de uma forma que os brasileiros conhecem bem. Ou melhor, desconhecem. A elite política, aliada à elite financeira, negocia entre si e seus pares, e conduz os processos de modo absolutamente vertical, sem adesão ou consideração popular, numa dinâmica controlada, e com mais adaptações do que rupturas bruscas. Quando Rubim afirma que “inovação e conservação lutam sem embates radicais”, ele se refere à quase inexistência de grandes enfrentamentos ao governo, e não à falta de opressão do Estado, que além de controlador e violento, trabalhava no processo de industrialização ao mesmo passo em que continuava a arcar com os prejuízos da velha aristocracia agrícola.

É justamente em meio a esse processo que, pela primeira vez, o Governo Federal irá agir de modo a demonstrar presença na área da cultura, a fim de sistematizá-la. Inicialmente isso se deu por meio da preservação e do registro do patrimônio histórico e artístico. Nesta altura, a produção de bens e serviços culturais não foi deixada de lado. O *Mito das Três Raças*, que considera o brasileiro como o produto da miscigenação do índio local, com o branco europeu e o negro africano foi extremamente conveniente para o plano

geral de unificação ou “formação da Nação”. Esta teoria, da autoria de Darcy Ribeiro, coube como uma luva na elaboração e propagação do todo simbólico que gravita até hoje sobre a “identidade brasileira”. De modo sintético, o Estado fertilizou com diversas ações o modelo de um povo valorizado e unificado, que estava ligado ao ideal de um indivíduo trabalhador, patriota, bondoso, receptivo, pacífico e festeiro.

No plano de industrialização do país, o governo investia massivamente na criação de empresas como a Companhia Siderúrgica Nacional, a Petrobrás, e a Vale do Rio Doce, ao passo que a ideia de trabalho como fonte de enaltecimento e valor foi largamente disseminada, justamente para recheiar simbolicamente este eixo de ações. Ao mesmo tempo também era propagado uma espécie de orgulho mítico do povo miscigenado, festeiro e empenhado. A produção cultural destinada à ampla difusão, por conseguinte, deveria estar afinada com estas diretrizes vindas do Estado. Enquanto o samba “malandro” era descartado pela rádio, outros estilos como o samba-canção, ou o samba sincopado tomavam a sociedade de um modo geral, especialmente a classe média.⁵

Nesta época, as artes eram determinadas por um meridiano implacável, cujas cicatrizes são plenamente visíveis na contemporaneidade. Trata-se da divisão entre arte popular e erudita, ou a “baixa” e a “alta” cultura. Mesmo que a maioria das políticas culturais feitas neste período estivessem atreladas a educação ou preservação de patrimônio material, Getúlio, de modo complementar, soube jogar com esta fronteira divisora das artes, e fazer com que ela estivesse a seu favor. O samba, por exemplo que nos anos anteriores ao governo Vargas era tomado como sinônimo de vadiagem - e que muitas vezes poderia resultar em prisão - passava a ser valorizado a ponto de ser veiculado na Rádio Nacional. Todavia, não eram todos os sambas que chegavam ao mais prestigiado veículo de comunicação da época: as canções que enaltecessem figuras como a do malandro e da malandragem eram sumariamente “evitadas”.

Carmem Miranda foi, de certa forma, uma cria da “antropofagia local”. Ela digeriu uma estética característica e “regurgitou” um estilo artístico muito próprio. A cantora luso-brasileira foi uma embaixadora do samba e da construção de uma ideia de “brasilidade” no

⁵ BBC, Documentário *Do Samba a Bossa Nova*. Série Brasil, Brasil (2007). Consultado em dezembro de 2012. Disponível em: <http://pedroconsortebr.wordpress.com/2012/10/30/documentarios-sobre-a-musica-brasileira-lista-completa/>

exterior. Com seu estilo *kitch* tropical, Carmem conquistou a *Broadway* e *Hollywood*, e enquanto levava Ary Barroso e Dorival Caymmi à apreciação dos ouvidos norte-americanos, Vargas solidificava o pacto de boa vizinhança com os Estados Unidos, num estreitamento entre países que ia muito além do intercâmbio cultural.⁶

Outro exemplo de intervenção que contempla o simbólico foi a liberação oficial, em 1936, para os sambistas participarem do desfile de Carnaval. Contudo, os sambanerdos deveriam reverenciar a história do Brasil⁷ – como, alias, ainda o fazem. Vargas atinou para a possibilidade de usar a música popular como uma ferramenta de unificação da sociedade, não se limitando apenas em cercear a temática musical do Carnaval e direcioná-la para seus intuitos. A música, no geral, era uma vertente cultural poderosíssima, com múltiplas possibilidades de uso e direcionamento social. Em nome de um induzido “refinamento” do gosto popular tradicional, por exemplo, os sambas que tocavam na rádio, normalmente eram rearranjados e orquestrados. Esta era uma medida que ao mesmo tempo em que transgredia a heterogeneidade dos públicos da “alta” e “baixa” cultura, também pretendia que a população, em geral, subisse um degrau rumo à “sofisticação” do gosto.

Esses compositores a que o autor se refere (Ary Barroso, Alcyr Pires Vermelho e Paulo Barbosa), foram destacados representantes do samba-exaltação, que se desenvolveu na época sob clara influência das postulações nacionalistas e modernizantes do Estado e teve na "Aquarela do Brasil" (Ary Barroso, 1940) sua obra mais destacada. Caracterizaram-no, além da temática ufanista, os arranjos orquestrais e a sofisticação harmônica. No arranjo e veiculação desses "novos sambas", foi de extrema importância o papel desempenhado pela Rádio Nacional, que fora incorporada ao patrimônio da União em 1940 (DL N. 2073).⁸

⁶BBC, Documentário. *Ibidem*

⁷ *Idem*

⁸ Vicente, Eduardo. *A Música Popular no Estado-Novo (1937 - 1945)*. Unicamp, 2006. p.10 .

Consultado em novembro de 2012. Disponível em:

http://musicanoensinodehistoria.pbworks.com/w/file/fetch/55401282/Musica_popular_no%20Estado_Novo.pdf

Junto às canções, a rádio também levava novelas, programas de auditório e jornais aos lares brasileiros. Assim, de modo supercontrolado e em serviço da estratégia política do governo, o país viu chegar sua Era de Ouro radiofônica. Em 1942 a Rádio Nacional já era transmitida em todo o território nacional. Considerando que no início da década de 1940 mais da metade dos adultos brasileiros eram analfabetos (56,4%), pode-se concluir que o rádio era, de fato, um veículo de informação extremamente privilegiado. O conteúdo radiofônico era, para o governo, mais do que uma boa forma de divulgação patriótica, pois correspondia ao exercício contínuo de uma força centrípeta com alto poder de fixação ideológica. Entre uma canção e outra (ou mesmo durante as mesmas) por um lado era enaltecido o nacionalismo e a formação da “Nação”, e por outro era fomentado o populismo e o paternalismo de Getúlio, que ficou conhecido pela alcunha de “pai dos pobres”.

Quando assume o governo, Getulio Vargas procura unir o país em torno do poder central, construir o sentimento de “brasilidade”, reunindo a dispersa população em torno de ideias comuns, e elaborar uma nova visão do homem brasileiro (BARBALHO, 1998).

Os responsáveis pela elaboração da identidade nacional e por sua publicização serão os intelectuais, já que para estes “cultura” e “política” formam termos indissociáveis, devendo mesmo se fundir em torno da “Nação”. Há a tentativa de criar a “cultura do consenso” em torno dos valores da elite brasileira, e o projeto de uma “cultura nacionalista” é o espaço para aproximar parcelas da intelectualidade, mesmo aquela não alinhada diretamente ao regime. Para implementar tais tarefas, o Estado getulista promove a construção institucional de espaços, físicos ou simbólicos, onde os intelectuais e artistas possam trabalhar em prol do caráter nacional.⁹

Ainda segundo Alexandre Barbalho, a visão do regime anterior (a República Velha governada pela elite agrária) sobre o povo mestiço tendia a tachá-lo de “preguiçoso, insolente e pouco capacitado”. Esta foi progressivamente substituída por uma “mestiçagem que amalgama os tipos populares em um único ser, o Ser Nacional, cujas marcas são a cordialidade e o pacifismo”.

⁹ Barbalho, Alexandre. *Identidade e Diversidade Sem Diferença*. In: Barbalho, Alexandre. Rubim Antonio Albino (orgs.) *Políticas Culturais no Brasil*. EDUFBA. Salvador, 2007. p. 40.

Com relação ao “Ser Brasileiro”, à identidade, e à “Brasilidade” poderiam ser levantados diversos questionamentos. O conceito de identidade é por si só passível de desconfiança, já que por idêntico se considera apenas o que é igual a si próprio. E como foi referenciado, a “identidade brasileira” é fruto de uma externalidade originária da época do regime autoritário do Estado-Novo, quando o termo era evocado na função de unificar as sociedades multiculturais territorialmente inscritas no Brasil. No entanto, esta discussão não será aqui esmiuçada com a profundidade requerida pelo tema. A fim de manter o foco da contextualização para a discussão da economia criativa, de um modo sintético, me restrinjo à origem da noção, que se deu como um recurso de autoafirmação nacional e nacionalista. Este contexto é muito diferente do de hoje, no qual a diversidade cultural é valorizada.

De volta à história, é neste eixo de unificação imposta que foram criadas as primeiras instituições culturais públicas de abrangência nacional. Em 1936 foi inaugurado o Instituto Nacional de Cinema Educativo e o Serviço de Radiodifusão Educativa. No ano seguinte, foi a vez do Serviço Nacional de Teatro e do Instituto Nacional do Livro. E em 1938, por sugestão do ministro Gustavo Capanema, foi criado o Conselho Nacional de Cultura (CNC). Um registro interessante da criação do CNC é a carta destinada ao presidente com o objetivo de fundar o citado conselho. Nesta, Capanema sugere que a coordenação do desenvolvimento da cultura no país caiba ao CNC, e recomenda que inicialmente o mesmo esteja subordinado ao Ministério da Saúde e Educação. Ele indica, neste mesmo documento, que a partir desta primeira experiência talvez fosse possível e necessária à criação de um departamento ministerial exclusivo para tratar de questões relacionadas à cultura.¹⁰ O que só aconteceu 47 anos depois.

Oficialmente, também na Era Vargas surgiu a preocupação mais antiga das políticas culturais nacionais: a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. O brasileiro, como foi dito, já era considerado aquele formado pelos três povos, que trazia em seu modo de vida e expressão elementos próprios, vindos destes três povos. Contudo, o ímpeto de

¹⁰ Costa, Lilian. *Política Cultural e atuação do Conselho Nacional de Cultura (1961-1964)*.

Consultado em novembro de 2012. Disponível em:

http://www.casarui Barbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Politicais_Culturais/II_Seminario_Internacional/FCRB_LilianAraripeLustosa_da_Costa_Politica_cultural_e_a_atuacao_do_Conselho_Nacional_de_Cultura.pdf

proteção e preservação estreou voltado para o patrimônio material “branco” e cristão, como igrejas, mosteiros etc. Na realidade, todas as investidas no setor de políticas culturais elaboradas na Era Vargas tinham um forte tom de verticalidade. O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, por exemplo, data de 1937, exatamente o mesmo ano em que o Congresso Nacional foi dissolvido, e todos os partidos políticos extintos.

A cultura, como foi dito, fora associada ao setor da educação, isto é, no eixo escolar e universitário. As instituições criadas estavam diretamente atreladas à educação, como o Instituto Nacional de Cinema Educativo, ou o Serviço de Radiodifusão Educativa. E estas eram vias importantes por onde a cidadania, o nacionalismo, e a própria ideia de “identidade brasileira” adentravam no cotidiano das pessoas.

Este período deixa um legado importante na história das políticas culturais. De modo sintético, o conjunto das iniciativas culturais e ideológicas do governo getulista direcionadas à sociedade da época representam na história do Brasil duas estreias: a formulação e implementação de políticas culturais no território nacional e a relação bestial destas com o autoritarismo. Esta tensão, apontada por Antônio Albino Rubim, continuará presente nas discussões dos capítulos seguintes.

1.2 Regime Militar: autoritarismo, repressão sociocultural e o império das telecomunicações

No segundo regime ditatorial, compreendido entre 1964 e 1985, a presença sistemática e o autoritarismo do Estado no campo cultural foram novamente marcantes. A análise do governo militar segue dividida em 3 partes.¹¹ A primeira, iniciada em 1964 e com duração de aproximadamente 4 anos, teve por principais características uma censura ainda não tão organizada quanto a que se viu posteriormente, e a concretização de uma infraestrutura de ponta para a veiculação de uma cultura midiaticizada. - Até por que o “berço anterior da cultura”, isto é, o setor educacional, e mais precisamente as universidades, tornaram-se núcleos de militância e oposição à ditadura.

¹¹ Barbalho, Alexandre. *Identidade e diversidade sem diferença*. In: Barbalho, Alexandre. Rubim, Antonio Albino (orgs.). *Políticas Culturais no Brasil*. EDUFBA. Salvador, 2007. p.40

Os investimentos feitos na área de telecomunicações foram maciços. Concomitante a estes, foi promovida a dura repressão popular e o controle crescente da informação que circulava no país. O governo militar acabou por deslocar o eixo cultural, anteriormente atrelado à educação, para o setor de comunicação, predominantemente midiático e mantido sob rédeas curtas.

Com este objetivo, a instalação da infraestrutura de telecomunicações; a criação de empresas como a Telebrás e a Embratel e a implantação de uma lógica de indústria cultural são realizações dos governos militares, que controlam rigidamente os meios audiovisuais e buscam integrar simbolicamente o país, de acordo com a política de ‘segurança nacional’.¹²

Em nome do “progresso” e da citada “segurança nacional”, o segundo momento do regime militar, iniciado em 1968 com o Ato Institucional número 5 (AI-5), é o de maior brutalidade na história do Brasil. O AI-5, entre outros feitos, suspendeu o *habeas corpus*, legitimando prisões aleatórias e contribuindo em absoluto com a perseguição ideológica promovida. Naquele tempo, a população sofreu múltiplas formas de violência, como censuras, terrorismos, prisões, torturas e assassinatos. As vítimas, por sua vez, não se restringiam aos presos políticos, e tampouco aos militantes, artistas populares, intelectuais, e jornalistas. Para além dos que estiveram presencialmente nos “porões da ditadura”, toda a sociedade civil foi ameaçada e amordaçada. Enquanto que o momento era de verdadeiro fervor artístico.

No campo da música popular, o período compreendido entre o final da década de 1960 e início dos anos 1970 entrou para a história da Música Popular Brasileira (MPB), quando surgiu a chamada Era dos Festivais. Ainda que se estivesse novamente sob um regime autoritário, neste período, o nacionalismo em geral estava reconfigurado, com novos atores, discursos e tensões. Em alguns momentos, mesmo a classe artística (sobretudo a musical) se dividiu entre os que assimilavam os produtos estrangeiros como os Beatles ou Jimi Hendrix, e a ala mais conservadora que temia uma “invasão” cultural estrangeira, e levantava a bandeira antiamericana. A proposta destes últimos era proteger o

¹² Rubim, Antonio Albino. *Tristes Tradições, Enormes Desafios*. In: Barbalho, Alexandre; Rubim Antonio Albino (orgs.). *Políticas Culturais no Brasil*. EDUFBA. Salvador, 2007. p.20

que até então se considerava um produto genuíno da cultura brasileira, essencialmente carregado com instrumentos, ritmos e outros símbolos associados à “identidade brasileira”. Já o Rock nacional era produzido e defendido por bandas como os Mutantes e outros artistas como Wanderleia e Erasmo Carlos.

Dada sua imensidão, aqui não se tem a intenção de expor um panorama da música brasileira correspondente aos períodos da análise. Contudo, a *Tropicália* ou *Tropicalismo* não poderia deixar de ser mencionado, pois consistiu um movimento artístico que buscou inovação estética e comportamental, e fundiu influências da *pop-art* e do rock estrangeiro com elementos rítmicos, simbólicos e instrumentais locais. Os tropicalistas transgrediram o binômio que opunha aqueles que se inspiravam majoritariamente em referências internacionais aos que visavam promover e proteger as tradições nacionais.

De volta ao eixo desta análise, a repressão do governo foi proporcional à tamanha pluralidade de manifestações, e experimentações estéticas do período. A gestão do General Garrastazu Médice tinha por slogan a frase “Brasil: Ame-o ou deixe-o”. O recado não poderia ser mais claro. Outra máxima intimidante disseminada nesta altura era “quem não vive para servir ao Brasil, não serve para viver no Brasil”. Assim, fervor artístico e pavor social se complementavam na composição do cotidiano urbano da época.

No terceiro e último período da ditadura militar (1974-1985) foram feitos investimentos notáveis no campo das políticas culturais concretas, dentre os quais o estabelecimento de marcos legais e a criação de numerosas instituições nesta área. Sob o controle autoritário vigente, era finalmente promovida uma relação de distensão entre governo e sociedade, num momento antecessor ao fim do regime dito de “exceção”. Algumas das instituições que de certa forma fizeram parte desta dinâmica são: a Fundação Nacional das Artes – FUNARTE (1975); o Centro Nacional de Referência Cultural (1975); a RADIOBRÁS (1976); o Conselho Nacional de Cinema (1976) e o primeiro plano com princípios norteadores para uma política cultural nacional, a chamada Política Nacional de Cultura (PNC) de 1975.

O objetivo principal da PCN, defender e valorizar a cultura brasileira, se desdobra em cinco objetivos básicos: 1. O conhecimento – imprescindível na sua revelação do âmago e da essência do homem brasileiro, de sua vida e cultura; 2. A

preservação dos bens de valor cultural – para manter perene o núcleo irredutível e autônomo da memória e da cultura nacionais; 3. O incentivo à criatividade. 4. A difusão das criações e manifestações culturais; 5. A integração – fundamental para, além das diversidades (regionais) e adversidades (influências estrangeiras), se plasmar e fixar a personalidade harmônica brasileira e a sua segurança, convergindo com os interesses da política de segurança nacional.¹³

Ao mesmo tempo em que este plano se ocupava de preservar a originalidade ou genuinidade da cultura (considerando suas raízes e tradições), a pluralidade e diversidade também foi levada em consideração como um fator de formação, integração e consolidação da nacionalidade, ou da “identidade”. Novamente, é de se notar que em um regime autoritário, diversas instituições culturais tenham sido criadas, e algumas destas até hoje possuem extrema importância no panorama artístico nacional, a exemplo da Funarte.

1.3 Redemocratização e a criação do Ministério da Cultura: Neoliberalismo, ausência e instabilidade

A transição para a democracia foi “à Brasileira”. Coube à elite militar governante fazê-la de forma gradual e segura para si mesma. A anistia política veio ainda no período de distensão do regime, momento em que o então presidente o General João Figueiredo proferiu a simbólica declaração de que se alguém fosse contra a abertura política ele “prendia e arrebatava”. O sarcástico governante assinou em 1979 a lei que permitiu o retorno dos exilados e a soltura dos presos políticos sobreviventes. Contudo, os direitos e indenizações previstos nesta lei, reformada em 2002, para muitos dos que foram diretamente lesados, é uma batalha que persiste aos dias de hoje.¹⁴

Tancredo Neves havia sido eleito presidente pelo Colégio Eleitoral, mas por razão de seu falecimento em abril de 1985, seu vice José Sarney assumiu ao cargo. E justamente,

¹³ Barbalho, Alexandre. *Ibidem* p. 44

¹⁴ A atual presidente, Dilma Rousseff, criou em 2012 uma lei que instituiu a chamada Comissão da Verdade, para investigar atentados aos direitos humanos ocorridos no Regime Militar em todo o território brasileiro. Esta instituição é provisória e visa reconstruir os fatos para fins de esclarecimento, não lhe cabendo a atribuição de punições de qualquer ordem.

em cheio, no ano da redemocratização do país, foi criado o Ministério da Cultura (MinC). Alguns autores constem que este fato foi praticamente inevitável, visto que boa parte dos populares que eram contra a ditadura “vestiram a camisa” dos intelectuais, jornalistas e artistas que já reivindicavam há bastante tempo maior atenção para o setor cultural por parte do Governo Federal. Pode-se dizer que o começo foi bastante turbulento, pois a infância ministerial se mostrou extremamente marcada pela instabilidade institucional, tendo sido regida na primeira década de sua existência por praticamente um ministro por ano.

Entre estes tantos que encabeçaram o Ministério da Cultura (MinC) em seu primeiro decênio, um jamais poderia passar sem o devido destaque. Celso Furtado já havia sido ministro do Planejamento do Brasil no período em que João Goulart era presidente, mas o economista teve os seus direitos políticos cassados no primeiro Ato Institucional, quando o regime ainda era considerado brando. Com a anistia, Furtado pôde voltar do exílio e entre 1986 e 1988 esteve a frente do MinC. Segundo Alexandre Barbalho, é de Furtado a primeira estruturação e organização interna da instituição, bem como as linhas fundamentais impressas no ministério.

Na administração de Celso Furtado foram criadas quatro secretarias: a Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que continuava o trabalho de preservação iniciado na Era Vargas; a Secretaria de Atividades Sócio-Culturais (SEAC), onde, entre outras incumbências, se discutiam questões conceituais; a Secretaria de Difusão e Intercâmbio (SEDI), que visava à troca de experiências culturais entre países; e a Secretaria de Apoio a Produção Cultural, criada para dinamizar a produção artística e intelectual do país.¹⁵ Também na gestão de Furtado, o Brasil viu entrar em vigor a primeira lei de incentivos à cultura por meio de renúncia fiscal, a Lei n. 7.505, de 02 de julho de 1986, mais conhecida como Lei Sarney. A ideia de aliar os setores público e privado em prol da produção, circulação e difusão de bens e produtos culturais em território nacional já havia sido recorrentemente defendida por Sarney ao longo da ditadura.

¹⁵ Barbalho, Alexandre. *A política cultural segundo Celso Furtado*. In Barbalho Alexandre, Calabre, Lia, Miguez, Paulo, Rocha, Renata. (orgs) *Cultura e Desenvolvimento: perspectivas políticas e econômicas*. EDUFBA. Salvador, 2011.

Como este mecanismo é dominante no Brasil, e demanda uma série de questões, cabe uma pequena pausa na história para uma reflexão a cerca deste ponto. O mecanismo, em Portugal conhecido como Mecenato Cultural, possui uma lógica de funcionamento razoavelmente simples: O Estado se dispõe a não receber parte dos tributos pré-estabelecidos, enquanto cabe a agentes vindos do setor privado (pessoa física ou jurídica) o financiamento de produções culturais. - Do montante investido pelo setor privado, uma parte é abatida do que se deve de impostos ao governo, e a outra parte representa a aplicação propriamente de capital não estatal no campo das artes. Neste processo, ainda como contrapartida aos investimentos feitos, as empresas privadas envolvidas se autopromovem pelas vias do marketing cultural. Trata-se, portanto, de uma estratégia de estímulo ao investimento privado no setor das produções artísticas.

Entretanto, na prática, a lei Sarney se tornou uma via fácil de corrupção e sonegações fiscais escandalosas.¹⁶ A história das políticas culturais brasileiras aponta para um agravante tangente a esta dinâmica do Mecenato, pois em longo prazo, o seu uso isolado, sem qualquer estratégia de capacitação ou planificação do meio, culminou em uma hiper-concentração regional das produções no sudeste do país, mais precisamente no Rio de Janeiro e São Paulo. Esta polarização do uso deste recurso até hoje limita drasticamente a produção e a circulação dos serviços culturais no Brasil.

Como se não bastasse à metonímia de supor que o ermo tem o mesmo acesso do que os que estão no segregado eixo dinâmico de produção e acesso, ainda há outro ponto importante: o mecanismo entrega sem qualquer orientação a deliberação ou escolha dos projetos culturais apoiados para as empresas patrocinadoras, que agem de acordo com seus próprios critérios empresariais, ou de seus respectivos segmentos de marketing. Esta renúncia de coordenação ou planificação é uma ameaça significativa à diversidade de manifestações culturais no território nacional.

A Lei Sarney, cuja extinção se deu em 1990 e se justificou pelo mau uso da mesma, foi substituída no ano seguinte pela Lei 8.313 de Incentivo a Cultura, que acabou por ficar conhecida pelo sobrenome do então secretário. Nos dias atuais, a Lei Rouanet

¹⁶Barbalho, Alexandre. *Ibidem*. p. 47

continua sendo uma das principais formas de financiamento de produtos e produções culturais no país. Seu funcionamento ocorre da seguinte forma:

O apoio através deste mecanismo [Lei Rouanet] pode se dar de duas formas: a primeira, através do artigo 26, permite que o doador ou patrocinador deduza do Imposto de Renda os valores contribuídos em favor de projetos culturais aprovados. No caso de o financiador ser pessoa física, a dedução será de 80%, para doações, e 60% para patrocínios. Para financiador pessoa jurídica, as deduções serão tributadas com base no lucro real, sendo de 40%, no caso de doações, e 30% para os patrocínios. A segunda forma dá-se através do artigo 18, pelo qual os financiadores podem abater até 100% do Imposto de Renda, quando do investimento em projetos de áreas consideradas menos atrativas, como por exemplo, música erudita e instrumental e exposição de artes visuais, dentre outras.

17

A polêmica do apoio cultural via isenção fiscal foi fomentada quando o presidente Itamar Franco, sucessor de Collor, instituiu em 1993 a Lei 8.685, Lei do Audiovisual, com mecanismo de funcionamento similar ao da Lei Rouanet, porém restrita às produções cinematográficas e audiovisuais, o que inclui infraestrutura para exibição dos produtos destes segmentos. É preciso considerar os diversos fatores que envolvem este mecanismo. Se atualmente, com o aumento do acesso a equipamentos e o avanço tecnológico, as produções cinematográficas apresentam custos elevados, há duas décadas as cifras eram ainda mais exorbitantes. Portanto, a articulação entre diferentes partes é, sim, uma boa forma de produção e de diversificação dos meios de financiamento. Então: Luz, câmera... e 100% de isenção fiscal!

A isenção de tributos como forma de viabilização de projetos culturais gerou inúmeras polêmicas ao longo da história. Por esta razão a questão deve ser devidamente problematizada. Atualmente, as Leis Rouanet e do Audiovisual¹⁸ representam um verdadeiro alicerce da produção cultural nacional que, junto ao Fundo Nacional de Cultura e o Fundo de Investimento Cultural e Artístico, compõem os principais meios de

¹⁷ Caldas, Rebeca. Pedra, Layno. Salgado, Gabriel. *As políticas de financiamento à cultura: a urgência de uma reforma*. In: Rubim, Antonio Albino Canelas (org). *Políticas Culturais no governo Lula*. EDUFBA. Salvador, 2010. p. 88/89

¹⁸ Prevista para vigorar até 2003 e prorrogada por mais 20 anos.

financiamento no âmbito federal. Contudo, como foi esclarecido, o protagonismo isolado do Mecenato acabou por perverter o processo de democratização da produção e do acesso a bens culturais no país. Vale ressaltar que foi com a bandeira do mecenato cultural em riste que vários governos se isentaram de maiores incumbências e responsabilidades, como uma planificação mínima de suas gestões para o setor cultural.

Por mais óbvio que pareça, vale ressaltar que pela própria lógica de funcionamento, a isenção de imposto de 100% nada mais representa do que uma incoerência. Se as empresas apenas disponibilizam um montante que será abatido em totalidade do que é devido ao Estado, então não se trata propriamente de um investimento, mas sim um mero adiantamento, que é integralmente repassado ao governo. Por decorrência, a injeção de capital privado é absolutamente ilusória! Outra questão inevitável nesta dinâmica é que se o governo arca com os custos destas produções, por que razão caberia às empresas - ou seus respectivos departamentos de marketing - deliberar sobre os projetos que serão contemplados? Por quais parâmetros e diretrizes isto acontece? É apenas em função do adiantamento financeiro que as empresas se beneficiam com a contrapartida do marketing cultural?

Em verdade, ferido o princípio de incentivo ao investimento privado, a estratégia acaba por ser passível de questionamentos de horizontes múltiplos. Conforme o mencionado, o panorama da indústria cultural brasileira é um reflexo da prática (desorientada) do Mecenato: de todos os projetos enviados para concorrer a Lei Rouanet 70% são deferidos, e destes, apenas 30% conseguem atingir a captação dos recursos requeridos. Em um país com dimensões continentais, cabe perguntar onde estão estes projetos “vitoriosos” entre tantos candidatos. A resposta, já foi dita. Onde o setor privado envolvido desejar. Deste modo, é compreensível que dos 15 maiores projetos contemplados até hoje, 14 estão no Rio de Janeiro e em São Paulo.¹⁹

Com pequenas variações durante a primeira década dos anos 2000, apenas 17 empresas respondiam por cerca de 60% dos recursos desta via de financiamento. O que leva a concluir que o financiamento dos projetos não está distribuído pelo setor privado brasileiro, muito pelo contrário, a concentração do patrocínio é alarmante e aponta para uma trapalhada estratégica. Aqui também é preciso considerar que para manter os níveis de

¹⁹ Caldas, Rebeca. Pedra, Layno. Salgado, Gabriel. *Ibidem* p. 96

captação altos, a lei Rouanet e do Audiovisual não se valem apenas de agentes privados, pois ambas contam com o apoio de grandes estatais, como a Petrobrás, o Banco do Brasil e o BNDES.

Por conclusão, o recurso do mecenato é ao mesmo tempo responsável por boa parte dos projetos realizados, e representa também uma nova ausência do Estado, caracterizada pela ação estritamente econômica (de incentivo pela renúncia fiscal) sem nenhuma outra forma complementar de ação, planificação ou mediação. Esta ausência atingiu o seu ponto máximo durante o governo de Fernando Henrique Cardoso (1995 -2002). Seus dois mandatos foram marcados por diretrizes gerais neoliberais, um plano monetário recém-estabelecido, e muitas privatizações de agências públicas. Um dado simbólico desta ausência é o *budget* do MinC, que em 2002 chegou a míseros 0,14% do orçamento da União. A definição da noção de “políticas culturais” também pode atestar esta característica:

Numa tentativa sócio-antropológica de definir o conceito do que é uma política cultural, o Dicionário crítico coordenado por Coelho (1997) aponta que a política cultural pode ser, além de uma ciência da organização das estruturas culturais: ‘... entendida habitualmente como programa de intervenções realizadas pelo Estado, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. Sob este entendimento imediato, a política cultural apresenta-se como o conjunto de iniciativas, feitas por estes agentes, que pretendem promover a produção, distribuição e o uso da cultura, a preservação e a divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático’.²⁰

A instabilidade ministerial, como foi dito, é considerada um fator crônico, que possui uma faceta institucional e outra financeira. Até hoje, o orçamento desta pasta segue variável e a mercê da conjuntura política. Esta batalha das cifras, somada a ausência de secretarias e instituições culturais nas instâncias estaduais e municipais, atestam a falta de solidez do MinC.

²⁰ Lima, Selma. *Estudos sobre Polos Criativos*. Brasília, 2011. Consultado em junho de 2013. Disponível em: <http://www2.cultura.gov.br/economicriativa/wp-content/uploads/2013/06/poloscriativos.pdf>

1.4 Gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira: reformulação de conceitos, diretrizes e ações

Luis Inácio Lula da Silva sucedeu Fernando Henrique Cardoso na presidência em 2003. A Proposta de Emenda Constitucional (PEC n 306) para inserir o Plano Nacional de Cultura na legislação brasileira já estava na Câmara desde 2000, quando fora apresentada pelo deputado Gilmar Mendes. Somente em agosto de 2005, por meio da Emenda Constitucional número 48, e com configuração partidária favorável, é que o plano foi aprovado. Com esta medida, a pasta da cultura deixou de ser facultativa aos governos. Desde então, independente da linha político-administrativa dos governantes, de dez em dez anos haverá um balanço sobre as metas anteriormente estabelecidas para este setor, e a elaboração de um novo plano cultural para o decênio seguinte. Deste modo, não será mais preciso aguardar a conjuntura propícia, pois a cultura ganhou alicerces legislativos sólidos. Embora tal medida não garanta a invulnerabilidade dos projetos e instituições culturais públicas, esta foi a maior conquista no processo de reversão da instabilidade do MinC, e também o marco legislativo mais importante de toda a história das políticas culturais brasileiras.

A necessidade de uma conjuntura partidária favorável é um empecilho que atinge não somente a área da cultura. A descontinuidade política é multissetorial, e justamente em função desta característica, a obrigatoriedade de incluir o setor cultural no plano de governo corresponde a um avanço significativo, dado que o *budget* da cultura é dos primeiros a ser minguado ou extinguido em casos de crise econômica, ou remanejamento de divisas.

Enfim, está assegurado na Constituição o primeiro plano para as culturas brasileiras elaborado em regime democrático. Neste documento se nota que a cultura brasileira passou a ser referida no plural. A razão desta “dessingularização” é que o plano proporcionou mudanças, não apenas nas diretrizes escolhidas, mas nos conceitos que as fundamentam, o que incluiu uma série de redefinições de valores. Dentre as quais, nota-se a valorização da

diversidade cultural em detrimento da ultrapassada ideia de “identidade nacional” única e absoluta.

Em 1988, Celso Furtado conseguiu o que Mario de Andrade tentara ainda na década de 30: fazer com que o Estado compreendesse oficialmente a dimensão imaterial da cultura, ou das culturas. Esta compreensão abarca a perspectiva antropológica da noção de “cultura”, que não se restringe às artes ou ao patrimônio histórico-cultural, mas considera parte integrante de uma cultura toda e qualquer partilha de significado estabelecida, e também compreende as dinâmicas das indústrias culturais. Tal abordagem é extremamente ampla, o que ao mesmo tempo é positivo, pois inclui elementos importantes que anteriormente eram excluídos, e pouco objetivo, por fazer de sua própria abstração um desafio na realização de políticas culturais públicas. Contudo, para a formulação do Plano Nacional de Cultura (PNC) esta discussão conceitual voltou à tona, e sua síntese pode ser vista na primeira parte do plano, onde também estão dispostas reflexões sobre a diversidade cultural, e as responsabilidades do Estado para o setor. A “cultura” aparece entendida de modo tridimensional:

O documento (PNC) cita, ainda, o reconhecimento de três dimensões culturais: a simbólica – adotando uma abordagem antropológica abrangente – a cidadã – estímulo à criação artística, democratização das condições de produção, oferta de formação, expansão dos meios de difusão, ampliação das possibilidades de fruição, intensificação das capacidades de preservação do patrimônio histórico e estabelecimento da livre circulação de valores culturais – e a econômica – regulação das economias da cultura.²¹

Esta abordagem é mais complexa, e mais adequada do que a anterior, pois indica que as múltiplas culturas inscritas no país formam uma trama que considera tanto as liberdades individuais (de ser e expressar-se conforme a própria vontade) e os direitos culturais, quanto os produtos e as dinâmicas culturais mercadológicas. Esta perspectiva aponta para um sistema composto por uma série de agentes e mediadores, tais como a sociedade, os espectadores, os patrocinadores, o Estado e a Constituição, os artistas e

²¹ Reis, Paula Felix. *Plano Nacional de Cultura: estratégias e ações para dez anos*. In: Rubim, Antonio Albino Canelas (org). *Políticas Culturais no governo Lula*. EDUFBA. Salvador, 2010. p. 56.

produtores, o setor privado, a mídia, as estéticas, os saberes tradicionais, as inovações e o mercado.

Desde a sua formulação, o Plano Nacional de Cultura (PNC) se pretendeu menos vertical, posto que foi disponibilizado para questionamentos e sugestões da sociedade, rumando para uma governança colaborativa. Como foi referido, até por ser proposto em regime democrático e de modo dialógico (sobretudo junto aos intelectuais, artistas e produtores culturais, que marcaram presença na discussão), o plano não pretende unir a sociedade em torno de um tipo ou uma ideia identitária, nem promover a “cultura brasileira”. Muito pelo contrário. Nele, se reconhece a diversidade cultural, que passa a ser vista como um insumo poderoso. Posteriormente, a noção de diversidade cultural foi reconhecida como um pilar da economia criativa, já que corresponde a uma fonte renovável de criatividade e inovações.

O governo Lula foi, de fato, revolucionário para as políticas culturais brasileiras. Nas gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira muitos investimentos foram feitos em diversas frentes de atuação do ministério. Para além do fator econômico, nunca as três tradições apontadas por Rubim (instabilidade, ausência e autoritarismo) foram tão confrontadas. A inclusão do PNC na legislação foi a primeira grande batalha ganha. Depois desta, uma sucessão de passos podem ser apontados.

Entre as mudanças propagadas e instaladas pelo Ministério da Cultura nas gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira, vale destacar: 1) o alargamento do conceito de cultura e a inclusão do direito à cultura, como um dos princípios basilares da cidadania; sendo assim, 2) o público alvo das ações governamentais é deslocado do artista para a população em geral; e 3) o Estado, então, retoma o seu lugar com agente principal na execução das políticas culturais; ressaltando a importância 4) da participação da sociedade na elaboração dessas políticas; e 5) da divisão de responsabilidades entre os diferentes níveis de governo, as organizações sociais e a sociedade, para a gestão das ações.²²

²² Canedo, Daniele. Oliveira, Gleise. Salgado, Julia. Soto, Cecilia. *Políticas públicas de cultura: os mecanismos da participação social*. In: Rubim, Antonio Albino Canelas (org). *Políticas culturais no governo Lula*. EDUFBA. Salvador, 2010. p.30.

No âmbito internacional, o Brasil ratificou a grande maioria dos tratados e convenções, tal como a Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Imaterial (2003). O país contou com um ministério mais participativo, tanto no próprio território, quanto no exterior. Pode-se afirmar que ao longo da história, este foi o regime democrático que deu mais importância para o campo cultural. Em algumas ocasiões, como a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das expressões Culturais (2005), o Brasil chegou a tomar posicionamentos determinantes nas discussões supranacionais, principalmente no que diz respeito ao meio ambiente e ao setor cultural. O governo e o MinC demonstraram ainda abertura para propostas e fiscalizações externas, e um extremo alinhamento com a agenda e as diretrizes da UNESCO.

Uma das realizações que reflete a evolução ministerial e o alinhamento com a UNESCO é a iniciativa conhecida como “Pontos de Cultura”. Trata-se de um conjunto de ações que integra o Programa Nacional de Cultura e Cidadania (Cultura Viva), cujo norte é a autonomia de grupos e expressões culturais. Criado em 2007, o Pontos de Cultura tem por escopo a projeção de singularidades culturais ou manifestações artísticas distantes do *mainstream* nacional e dos planos culturais anteriormente implementados. A ideia é dar visibilidade para expressões que não eram objeto de uma política governamental, e ainda sistematizá-las, de modo a constituir uma rede acessível. Trata-se de uma nova forma de fazer política cultural, voltada para um modelo de gestão compartilhada. Esta mudança inova o modo de se fazer política cultural no Brasil, e este projeto especificamente é compreendido como um verdadeiro símbolo deste novo paradigma. Os Pontos de Cultura se tornaram referência na UNESCO, como atesta o relatório oficial assinado pela especialista em direitos culturais, Farida Shaheed, em março de 2011. Segundo ela, o projeto ganha destaque por sua adequação às necessidades locais e é apontado como modelo para toda a comunidade ibero-americana. Contudo, Farida alertou para a sustentabilidade a longo prazo e a relativa abstração de critérios na escolha dos contemplados:

49. The cultural points have stimulated considerable engagement, as intended, but some stakeholders expressed concern about the lack of policies to ensure long-term project sustainability. However, the independent expert was informed that support provided to cultural point projects may, in some instances, be renewed and that, in

states like Bahia, some cultural point projects, such as those related to museums and libraries, have enjoyed continuous funding.

50. The lack of clear and objective criteria for selecting future cultural point projects was a concern raised. The independent expert was informed that, in general, the quality of the proposal, that is, its expected result, is usually a criterion. Projects from remote areas that score poorly on the Human Development Index, as well as those from groups that are traditionally excluded may be given priority.²³

Tais críticas não poderiam ser mais pertinentes. Na gestão seguinte, isto é, quando Dilma Rousseff assumiu a presidência e Ana Buarque de Holanda o MinC, os Pontos de Cultura passaram por um estreito gargalo financeiro. Justo em um projeto tão caro para o reconhecimento da diversidade cultural brasileira, a sucessão administrativa ao invés de garantir continuidade, demonstrou surpreendente fraqueza.

Outro ponto que passou a ter a devida importância na gestão de Gilberto Gil foi a carência absoluta de dados e informativos sobre as culturas presentes no país. A fim de enfrentar esta penumbra, o governo criou em 2006 o Sistema Nacional de Índices e Informações Culturais (SNIIC). A instituição precisará percorrer um longo caminho até que de fato se possam arquitetar estratégias específicas, de acordo com as necessidades e características de cada local. No entanto, uma boa forma de encurtar este abismo foi o recém-proposto alinhamento entre o SNIIC com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE), e também uma parceria traçada com o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA). Em 2013 foi lançado o Sistema de Monitoramento, Execução e Controle do Ministério da Cultura (SIMINC) que igualmente ajudará a clarear o panorama da diversidade cultural brasileira.

Ainda na linha das políticas culturais propostas neste período, houve clara disposição para ampliação da esfera deliberativa.²⁴ Esta é uma questão extremamente urgente, pois somente com participação social ativa é que se assegura a continuidade e fiscalização das políticas implementadas. Conseguir respaldo da sociedade e inseri-la nas

²³ Shaheed, Farida. *Report of the independent expert in the field of cultural right*. Disponível em: <http://acnudh.org/wp-content/uploads/2011/07/Report-on-the-SR-for-cultural-rights-Visit-to-Brazil-2011.pdf> Consultado em Março de 2013

²⁴ Canedo, Daniele. Oliveira, Gleise. Salgado, Julia. Soto, Cecilia. *Ibidem* p.33

discussões do MinC talvez seja o maior desafio da instituição ministerial. O primeiro passo para este objetivo foi a promoção de uma ampla campanha de comunicação, que convidou a população a opinar sobre os objetivos traçados para o setor cultural. O resultado desta ação foi lançado sob o título “Metas do Plano Nacional de Cultura”, em 2012. De modo complementar, foi aumentado o corpo técnico especializado que compõe o MinC com a criação do rotativo Conselho Nacional de Políticas Culturais. Não obstante, foram promovidas conferências de cultura nos âmbitos municipal, estadual e nacional.²⁵ E ainda para extinguir a ausência regional, característica do MinC, foi criado o Sistema Nacional de Cultura (SNC). Este sistema, ainda em fase inicial, será uma engrenagem das políticas futuras, pois assume a função de reconhecer e articular as diferentes instâncias da esfera pública, para que então se possa traçar e monitorar planos locais de cultura em todo o país.

Buscando apoio no que disse o poeta Carlos Drummond de Andrade: “O governo ideal termina no dia da posse”, é importante perceber que aqui não se trata de idealizar uma gestão, ou tecer elogios político-partidários. O que se pretende é evidenciar a constatação do fortalecimento e da resiliência da maior e mais importante instituição pública para as culturas brasileiras. Neste período, o potencial real do MinC foi incrementado em diferentes frentes, desde a financeira, institucional, informativa, legislativa, até a participativa, isto é, rumando para a amplificação da arena pública de discussão. Justamente por meio destas transformações que se encontram confrontadas as três tristes tradições mencionadas introdutoriamente, ou seja, foram colocadas em xeque a ausência, a instabilidade, e o autoritarismo. Todavia, é preciso considerar que estes avanços não são concretizados da noite para o dia. É o começo de um longo e árduo trajeto, que encontra no próprio intuito de regulamentação uma barreira inicial, cujas vestes são antidemocráticas, e não representam novidade alguma na história das políticas culturais brasileiras.

²⁵ *Idem.* p.34

II - Indústrias Criativas e Economia Criativa

O reconhecimento da dimensão econômica das culturas aponta para uma nova Era desta pasta. Como foi referido, no princípio das políticas culturais brasileiras, na década de 30, a cultura fora implantada no campo da educação. Posteriormente, no Regime Militar, houve um deslocamento para o setor midiático, constituindo o império das telecomunicações. A partir da gestão de Gil, nota-se mais um expressivo deslocamento. O novo rumo das políticas culturais aponta para uma cumplicidade com a ideia de desenvolvimento. As condições e oportunidades de se discutir indústrias criativas no Brasil emergem, justamente, a partir desta relação, que não ocorreu exatamente da mesma forma nas abordagens estrangeiras.

Os cinco autores de língua inglesa que serão mencionados neste trabalho (Landry, Florida, Hartley, Howlkins e Glaeser) possuem focos particulares em seus respectivos estudos. Entretanto, as teorias desenvolvidas dialogam entre si, já que tratam de diferentes faces do mesmo tema. Todos os pesquisadores buscam definir as dinâmicas das indústrias criativas, bem como, dissecar os setores que integram as cadeias criativas, identificar os territórios que se destacam pelo desempenho de suas indústrias criativas e as principais características destes lugares. Deste modo, constituem-se modelos capazes de compreender os aspectos culturais mais influentes nos diferentes territórios criativos. Cada um, contudo, opta por aprofundar-se em um ou outro aspecto. Aqui, por razões analíticas, foram privilegiadas suas diferenças em detrimento das semelhanças ou continuidades. Muito embora, se valendo das particularidades, oposições e aspectos complementares entre estes autores, fica constituído um plano geral de uma perspectiva de tradição anglo-americana.

Para fins comparativos, será exposto um panorama brasileiro sobre o tema que inclui: fundamentação própria, estrutura institucional, e desafios governamentais. Deste modo se evidenciam os aspectos coincidentes, mas sobretudo, as rupturas e distinções entre as perspectivas tratadas.

2.1 Origem e perspectivas estrangeiras

A compreensão das dinâmicas das indústrias criativas, independente do viés teórico eleito, deve ter em conta que seus produtos e serviços, sejam quais forem, não são “comoditizados” no mercado, isto é, não concorrem apenas pela lei do preço mínimo, mas sim por diferenciais e particularidades, que lhes geram valor agregado.

A rigor, os conceitos relacionados às indústrias criativas são fluidos e variáveis. Não há uma listagem oficial dos produtos e atividades que compõem a indústria criativa global. Existem diversas teorias a este respeito, e cada país ou autor possui o seu entendimento, podendo assim considerar os agentes criativos (trabalhadores, setores industriais, territórios e economia) de acordo com suas especificidades. Em decorrência, as linhas de análise se distinguem bastante entre si. Se por um lado esta característica aponta para imprecisões conceituais e possíveis desacordos, por outro, a polifonia é agregadora, já que a adoção de padrões pré-estabelecidos (de êxito mercadológico, consumo, e/ou soluções urbanas) nem sempre é a forma mais eficiente de êxito, lucro ou resolução. Logo, em torno da ideia de cidade criativa rondam várias noções, cujas ênfases, além dos próprios conceitos primordiais, se distinguem entre si. Em suma, este é um pensamento relativamente novo, e a pluralidade de visões e focos vem constituindo uma bibliografia diversificada, tão orgânica quanto os setores e as cidades observadas. Alguns autores, como Richard Florida, centram-se em aspectos econômicos e em mecanismos mercadológicos; outros, como Ana Carla Fonseca, irão tratar da diversidade cultural, ou do papel dos produtores e governantes. A exemplo de Charles Landry, há também os que focam nas relações constituídas entre os lugares e seus habitantes, e atentam para as necessidades e soluções da coletividade, ou então se concentram em observar a relação simbólica que os habitantes têm com o espaço público em que vivem.

Segundo a tradição anglo-americana, sobretudo quando estão em pauta os grandes centros criativos, admite-se que uma cidade criativa possui uma face mercadológica ou empresarial, voltada para as indústrias criativas (locais ou já inseridas no mercado global), e por isso também é chamada de *market-friendly*; e outra face que brota a partir da interação de diferentes agentes sociais, como o governo, a população, a diversidade

cultural, ONGs, e o setor privado. Pertinente a estas duas faces, vem sendo cultivado um ideário multifacetado de cidades criativas que promove o alargamento do uso dos espaços públicos, e considera a criatividade como um insumo de oxigenação constante. Este ideal também estima um modo operacional de colaborações em rede, e destaca o “caráter público” da cultura, isto é, almeja um local onde a diversidade sociocultural se estabeleça de modo a apontar para uma apropriação democrática do território comum (privilegiando locais propícios para trocas e encontros). Esta idealização representa um novo paradigma urbano, no qual a diversidade cultural, a interação e a criatividade, são peças-chave.²⁶

Os modelos de cidades criativas são diversos, mas seriam eles sistemas concretos e reais? Estamos diante de cidades em que toda a sua composição e transversalidade se envolvem individual e coletivamente no mesmo processo, ou diante de um discurso similar ao *branding* urbano, que publiciza o que convém, e ao mesmo tempo omite as desigualdades e fragilidades presentes no local e na fundamentação teórica utilizada? – Tendo em vista tamanha diversidade conceitual, cabe estabelecer balizas sobre a questão das cidades criativas, o que implica em alguns esclarecimentos dos conceitos que precederam a perspectiva territorial do tema, que é apenas um ramo decorrente da temática central das indústrias criativas.

O conceito de “indústria criativa” surgiu na Austrália, no começo da década de 1990. Sua amplitude se deu após a utilização deste termo pelo governo inglês, em 1997. Na ocasião, Tony Blair implantava ações de revitalização do “*New Labour*” (partido trabalhista inglês), e estratégias de crescimento da economia britânica. O conceito lançado pelo *Department of Culture Media and Sport*, considera parte integrante da indústria criativa todas as atividades que têm sua origem em competências e talentos criativos individuais, com potencial de criar riquezas e empregos, através da geração e valorização da propriedade intelectual. Em 1998, o mesmo departamento publicou uma lista oficial com treze tópicos, discriminando os componentes de sua indústria criativa. São eles: Publicidade, Arquitetura, Artes e Antiquários, Artesanato, Design, Moda, Cinema e Vídeo, Softwares Interativos de Entretenimento, Música, Artes Performativas, Softwares e Serviços de Informática, Televisão e Rádio.²⁷

²⁶ Sánchez, Fernanda. Wanis, Amanda. *Cidades Criativas: entre um espaço de negócios e/ou lugar de colaboração em rede*. Universidade Federal Fluminense. Consultado em março de 2013. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/99525423/Artigo-PROJETO-de-PESQUISA-Amanda-Wanis-e-Fernanda-Sanchez-final>

²⁷ Roodhouse, Simon. *Defining the Creative Industries*. Disponível em: www.intellectbooks.co.uk

A partir deste posicionamento, o mundo começou a olhar para estes segmentos com outros olhos. Os ingleses apontaram que o que antes fora visto como bens de consumo supérfluos, passaram a compor um setor estratégico que, de modo geral, é a produção que apresenta maior potencial de ascensão econômica e mercadológica. Segundo a ONU/PNUD, enquanto a maioria dos setores industriais sofre abalos e decresce ou desacelera o crescimento, o conjunto dos setores criativos tem potencial para expandir-se 10% ao ano.

No momento em que surgiram estas noções, a UNESCO se mostrou resistente ao tema, mas com o tempo e o desenrolar das discussões, a instituição aceitou incluir em sua agenda questões ligadas às indústrias criativas, e, desde então, tem feito contribuições fundamentais para a regulamentação e o desenvolvimento de indústrias e territórios criativos. Atualmente, a UNESCO encomenda estudos por diversos lugares do mundo, e conduz uma linha de publicações sobre o tema, a fim de conhecer os efeitos e dinâmicas da economia criativa. A instituição também disponibiliza uma série de conteúdos conceituais, e se propõe a acompanhar estratégias de desenvolvimento de setores e cidades criativas em diversos países, como no caso da planificação de estratégias que visam dinamizar os setores criativos em Moçambique, realizado em 2012. O quadro a seguir contém os componentes que a instituição considera como setores criativos nucleares e alguns outros que se relacionam a estes.

Quadro 1

Escopo dos setores criativos UNESCO 2009 ²⁸



A seguir, a tabela do MinC mostra outras atividades diretamente associadas as sete categorias supracitadas, o que permite entrever aquilo que a instituição entende por indústrias criativas.²⁹

Quadro 2

Setores Criativos Nucleares	Atividades associadas
Macrocategorias	Microcategorias
A. Patrimônio natural e cultural	Museus Sítios históricos e arqueológicos Paisagens culturais

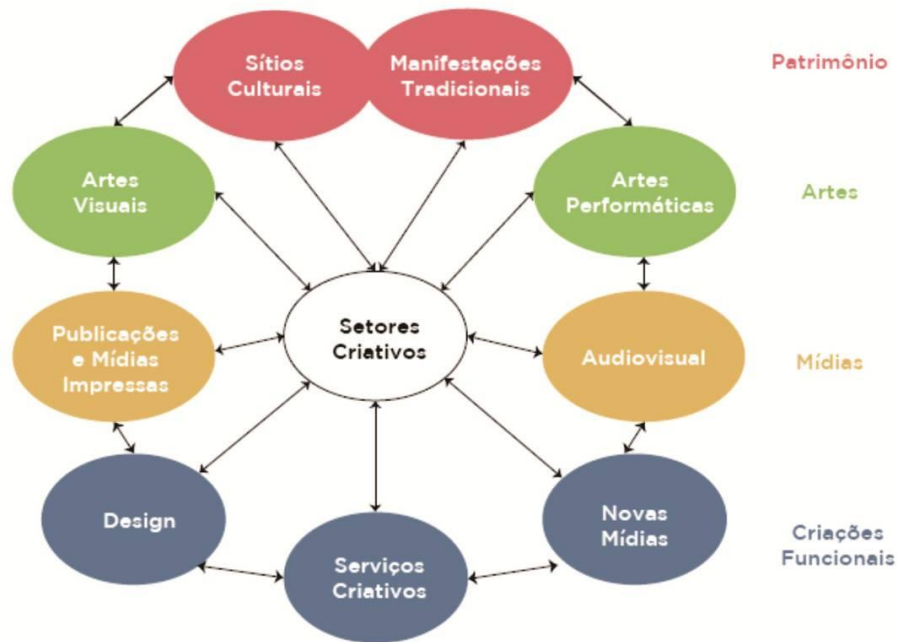
²⁸ Ministério da Cultura. Plano da Secretaria da Economia Criativa. Políticas, diretrizes e ações 2011 – 2014. Consultado em Maio de 2013. Disponível em http://www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2012/08/livro_web2educacao.pdf p.25

²⁹ *Ibidem* p.27

	Patrimônio natural
B. Espetáculos e celebrações	Artes do espetáculo Festas e festivais Feiras
C. Artes visuais e artesanato	Pintura Escultura Fotografia Artesanato
D. Livros e periódicos	Livros Jornais e revistas Outros materiais impressos Biblioteca (incluindo as virtuais) Feiras do livro
E. Audiovisual e mídias interativas	Cinema e vídeo TV e rádio (incluindo a internet) Internet <i>podcasting</i> Videogames (incluindo onlines)
F. Design e serviços criativos	Design gráfico Design de interiores Design paisagístico Serviços de arquitetura Serviços de publicidade

Estes setores, junto às atividades que os compõem, foram agrupados pela UNCTAD em quatro macrocategorias: Patrimônio (Sítios culturais e manifestações tradicionais); Artes (Artes visuais e artes performáticas); Mídias (Publicações e Mídias impressas e Audiovisual); Criações Funcionais (Design, Serviços Criativos, Novas Mídias). Como sugere o gráfico abaixo:

Quadro 3



Fonte: UNCTAD(2008)

30

Estas são sugestões da UNESCO para balizar o tema. Isso não significa que os países interessados em desenvolver seus próprios setores criativos tenham por obrigatoriedade a adoção destes parâmetros. Contudo, esta sistematização é útil tanto para orientar a elaboração de planos locais, quanto para quantificar e comparar o desempenho entre as nações ou mesmo entre os segmentos.

Inúmeros autores renomados que se debruçam sobre o tema das indústrias criativas pela via das perspectivas territoriais consentem em uma espécie de vantagem norte-americana no que diz respeito à exploração (produção e difusão) dos seus setores criativos. Os EUA tradicionalmente investem fortunas em pesquisa e desenvolvimento, e possuem diversas universidades no ranking das melhores do mundo. Há tempos esta postura vem atraindo pesquisadores e cientistas originários dos mais diferentes lugares para os pólos de desenvolvimento e produção norte-americanos. Além deste *welcome* técnico-científico, o país é um expoente na produção de cinema e videogames (setor cujo fluxo de capital é maior do que o da indústria cinematográfica!), e também dispara na produção de livros,

³⁰ Ministério da Cultura. *Ibidem* p.29

publicidade, geração de conteúdo virtual, entre outros. O teórico norte-americano Richard Florida afirma, com efeito, que se nacionalizassem as metrópoles criativas norte-americanas, 47 delas estariam entre as 100 nações mais ricas do mundo.³¹

Dentre os autores que discorrem sobre as cidades criativas, Florida é o que mais se centra no eixo da competitividade global. Sua abordagem é completamente voltada para a competição que existe entre as cidades que almejam atrair os produtores diretamente envolvidos com os setores criativos, bem como as principais características destes trabalhadores.

Florida denominou os profissionais que geram diretamente bens e serviços criativos como a “classe criativa”. Segundo ele, a capacidade de uma cidade ser criativa e inovadora está diretamente relacionada ao poder de atrair e reter este grupo que domina os conhecimentos e as competências necessárias para explorar os setores produtivos e comerciais de maior rentabilidade. Para a cidade, por sua vez, o ganho provindo deste processo magnético corresponde ao capital gerado, à “vitalidade urbana”, e ao impulso do local no *ranking* da competitividade global.

Para fins reflexivos, alguns apontamentos anteriores às teorias que serão aqui referidas podem ser pertinentes à discussão. Conforme vimos, a noção de indústria criativa nasce e se dissemina em um momento de crise da indústria do Reino Unido. Já a “cidade criativa”, como já foi dito, é justamente um conceito que decorre da ideia de concentração de indústrias criativas, e surge a partir da observação das cidades com maior potencial e desempenho econômico do mundo. Entretanto, trata-se de um conceito líquido que não se limita a esta descendência. Será que de fato a transversalidade urbana (incluindo todas as camadas sociais) se integra nas dinâmicas de uma cidade dita *criativa*?

Não raro, o termo “cidades” é substituído por “*clusters*” criativos, pois assim se compreende que não necessariamente os limites distritais ou municipais sejam determinantes para a identificação de nichos criativos. Deste modo, podem-se considerar as zonas criativas com mais precisão, desde bairros a macrorregiões. Este termo, além de tornar os contornos geográficos mais claros, também produz um olhar mais certo em direção aos conglomerados de pessoas que se envolvem diretamente no eixo de desenvolvimento e produção de bens e serviços criativos. Afinal, sobretudo na perspectiva de viés socioeconômico, é uma simplificação ou generalização considerar que a cidade, em

³¹ Florida, Richard. *The Flight of the Creative Class*. Collins, Nova Iorque, 2007. p.18

sua totalidade, se envolve nos fluxos (de produção, ganho e mesmo de consumo) destes setores específicos. Uma cidade é essencialmente plural, diversificada e, normalmente, apropriada de modo desigual. É o espaço de um campo cultural modelado a partir de forças e agentes que estão em constante tensão, como define Pierre Bourdieu.

A perspectiva territorial faz mais sentido se recair sobre um mapeamento feito a partir das atividades econômicas criativas encontradas em um determinado local, do que com base nas divisões distritais e municipais. Tal empreitada é essencial para que se desenvolvam estratégias pertinentes ou precisas, e também para fazer políticas (públicas ou privadas) eficientes e adequadas a cada lugar. Contudo, vale a reflexão. Uma cidade por definição não é um corpo estático e homogêneo. Por conseguinte, desconsiderando o status conferido ao local, este trabalho interroga se, para além da múnicipe publicidade, faz sentido o enquadramento urbano nos conceitos de “cidade criativa”.

O termo *cluster* pode ser mais preciso para a perspectiva territorial do tema, mas, ainda assim, muitos autores e governos utilizam o viés municipal - até, e justamente -, pela projeção que a noção de “cidade criativa” confere às cidades tratadas. O próprio termo, por efeito, se assemelha a um slogan publicitário. No entanto, nas mais diversas perspectivas, para ser considerada uma “cidade criativa” é preciso muito mais do que incluir agentes e aprimorar os mecanismos que compõem o mercado ou o desenvolvimento dos setores criativos locais.

Isso posto, iniciemos a trama teórica que constitui a perspectiva dita anglo-americana por Richard Florida, segundo o qual as áreas que tendem ao maior poder de captação e capitalização da classe criativa, possuem três pilares centrais: Tecnologia, Talento e Tolerância (3T's). A Tecnologia a que ele se refere pode ser compreendida por si só, e também pelo investimento na área de pesquisa de desenvolvimento técnico-científico. Este é um item fundamental, que tem no índice de patentes uma boa referência para sua quantificação. Aqui, sem dúvidas, deve ser considerado que o sistema de registro de patentes e a legislação sobre os direitos autorais não são semelhantes em todos os países. Mas, em termos de mercado global e competitividade, a regulamentação e o desempenho das mesmas são determinantes (nesta perspectiva de indústrias criativas). Um dado curioso que pode contribuir para a posterior reflexão sobre o quadro brasileiro é que existem

algumas empresas como a Toyota, a LG, a Sharp, e a Microsoft, que ao longo de um ano registraram sozinhas mais patentes do que todo o Brasil no mesmo período.³²

O segundo “T” de Florida é o talento. Este termo se refere ao dom e ao “saber fazer”. O autor afirma que o talento, enquanto potencial, é completamente desperdiçado se não encontra uma estrutura propícia para o seu desenvolvimento. O termo concebe, portanto, a formação ou capacitação, a habilidade e a competência para propor algo inovador, bem como o *know-how* e as ferramentas disponíveis para tal. O talento, em sua forma e uso, possui um lado que é técnico, de procedimentos e parâmetros aprendidos, isto é, da ordem da capacitação, e outro que é circunstancial, espontâneo, de origem abstrata.

Por fim, a “tolerância” é o termo mais passível de ser considerado impreciso nesta teoria. A noção de “tolerância” normalmente remete a uma ideia de convivência pacífica, que pode (ou não) conter um elemento implícito de superioridade do que tolera para com o tolerado. Segundo o dicionário Priberam de língua portuguesa, o primeiro significado denotativo de tolerância é “condescendência ou indulgência para com aquilo que não se quer ou não se pode impedir”, e o segundo é “boa disposição dos que ouvem com paciência opiniões opostas às suas”.³³ No entanto, a tolerância na qual Florida se refere corresponde mais à integração e agregação da diversidade cultural, e menos ao ato de “suportar” o outro e promover uma coexistência civilizada entre diferentes povos ou grupos que habitam um mesmo local. Trata-se da integração das pessoas, de seus talentos e dos frutos que a diversidade cultural pode trazer (em termos de coletividade, complementaridade, inventividade e inovação dos processos produtivos). É uma atitude de abertura que tem por característica a incorporação das partes ou dos elementos que lhe são úteis. No momento em que trata deste fator na análise do desempenho norte-americano, Florida utiliza como exemplo o fato de que das dez maiores empresas do país, sete são dirigidas por estrangeiros.³⁴ Será isso realmente da ordem da tolerância? Certamente não. Talvez preferíssemos chamar este parâmetro de “capacidade de agregação” ou “potencial de integração e aproveitamento da diversidade cultural”.

³² Associação Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento das Empresas Inovadoras. Consultado em Maio de 2012. Disponível em: <http://www.anpei.org.br/imprensa/noticias/brasil-registra-menos-patentes-que-toyota-sozinha/>

³³ Dicionário Priberam de Língua Portuguesa. Disponível em: <http://www.priberam.pt/DLPO/>

³⁴ Dado referente ao ano de 2007 obtido em: Florida, Richard. *The Flight of the Creative Class*. Ed. Collins, Nova Iorque, 2007. p.6

O conceito de “classe criativa”, como foi referido, é peça-chave na teoria floridiana. O autor compreende esta mão de obra de uma forma particular, como um grupo relativamente jovem, que prioriza absolutamente a carreira profissional. Por sua vez, o lugar que atrai este grupo deve ter boas condições de formação e trabalho, além de amplas ofertas de bens e serviços culturais. Seu pensamento indica uma enorme mobilidade da “classe criativa” de ir e vir em busca das melhores propostas de trabalho ou formação. E por crer inteiramente no processo de adaptação e integração destes trabalhadores aos novos lugares pródigos, Florida pressupõe que estas pessoas sejam cosmopolitas, e chega a exprimir um completo desprendimento delas com relação aos seus respectivos territórios originários.

Para além da tríade tecnologia, talento, e tolerância, este autor também se vale de alguns indicadores, pelos quais afirma ser possível medir o grau de atratividade de uma cidade criativa, rumo a um “ranqueamento” destas. Os principais deles são: o índice *gay*, que considera a atitude relativa à homossexualidade como um bom meio de avaliação da tolerância local; o índice de boemia, que contabiliza a quantidade de artistas, escritores, arquitetos, realizadores de cinema, teatro, músicos, produtores culturais, etc; o índice *Coolness*, se baseia no índice de boemia, mas inclui dinâmicas da vida social e cultural, e também da vida noturna do local; e o índice *melting pot*, que avalia a porcentagem da população integrada (econômica e socialmente) nascida no exterior.

Alguns críticos desta teoria apontam para uma possível supervalorização destes índices. Não que estes sejam desimportantes ou inadequados à óptica proposta, mas por vezes é, de fato, muito difícil enquadrar o que é causa e o que é consequência da concentração da “classe criativa”. Um destes críticos é o economista Edward Glaeser, que contesta Florida ao propor outro tripé para esclarecer as leis de vitalidade e crescimento urbano. Glaeser prefere o termo “capital humano” ao invés de “classe criativa” e segundo ele os lugares em ascensão pela via das indústrias criativas dispõem de *Skills*, *Sun* e *Sprawl* (Habilidades, Sol, Expansão).³⁵

O termo *Skills* ou “habilidades” é um conceito correspondente ao Talento de Florida, mas sem a dimensão abstrata do “dom”. Esta noção está diretamente ligada à ideia de conhecimento. Por *Sun*, entende-se um local ensolarado e com clima ameno, convidativo. Já o último item, o termo *Sprawl* se refere a um conceito de expansão

³⁵ Hemel, Daniel. *Regional growth patterns addressed*. Gazette Harvard University. Consultado em Maio de 2013. Disponível em: <http://www.news.harvard.edu/gazette/2005/05.05/09-rappaport.html>

planejada, de subúrbios construídos para serem espaços agradáveis de viver, localizados estrategicamente nos arredores dos grandes centros produtivos, com boas escolas, parques, infraestrutura de transporte que garanta mobilidade, e boas condições de moradia. O desenvolvimento destes “guetos dourados”, ou redutos periféricos destinados à elite, é considerado na teoria de Florida, mas, segundo ele, o fenômeno não é necessariamente determinante no processo de captação da “classe criativa”. Este autor rebate a tese de Glaeser, afirmando que o clima pode sim ser considerado um fator de influência, mas esta relação não procede obrigatoriamente, visto o desempenho de cidades invernais como Londres, Toronto, Vancouver, Antuérpia, entre outras.

Florida e Glaeser têm impressa, em suas teorias, a característica de se dedicarem a territórios cujos domínios estão em países desenvolvidos. Portanto, suas teorias partem do pressuposto de estar em lugares *poleposition* na competitividade mercadológica global. Suas respectivas acepções sobre os produtores criativos não são propriamente similares, posto que o primeiro compreende a “classe criativa” majoritariamente como uma juventude independente e com foco no próprio trajeto trabalhista individual. Já o segundo prefere considerar o “capital humano”, centrando-se na ideia de jovens famílias que querem estar próximas ao “olho do furacão” cultural e produtivo, mas se preservam, no sentido de buscar um espaço que seja adequado para a criação de seus filhos, e com uma série de características que proporcionem uma qualidade de vida que muitas vezes é sufocada pela dinâmica (ou pelos problemas) dos grandes centros urbanos. Mesmo com esta disparidade, ambos tratam de uma realidade que é compartilhada não apenas pelos países que correspondem às maiores economias do mundo, mas também - e principalmente - pelos mais bem posicionados no ranking do índice de desenvolvimento humano (IDH). Tais noções parecem se aproximar da ideia de “*global cities*”, que classifica grandes cidades de acordo com a influência econômica global que elas exercem. Deste modo, não é de se espantar que a simples importação destas teorias para o Brasil implicaria em forjar um quadro que não corresponde à realidade do país, sobretudo se estiverem em pauta municípios de pequeno e médio porte.

Por outro viés, o pesquisador britânico John Howkins analisa a cidade criativa se valendo da premissa de que a criatividade é um processo espontâneo e casual, portanto exige liberdade e ocasião (não exatamente planejada) para se manifestar. Segundo ele, é perfeitamente possível facilitar trocas e encontros frutíferos. Pode-se, por exemplo, promover ambientes de convivência coletiva, desde parques até centros de pesquisa

avançada. No entanto, dado o aspecto da espontaneidade, não se pode forjar integralmente o processo criativo. Howkins se vale de um conceito diferente dos demais aqui tratados, ele trabalha com o que chama de “ecologia criativa”. Contudo, sua perspectiva não se afasta radicalmente dos outros autores, pois a ecologia criativa corresponde a um ambiente onde a diversidade cultural, a aprendizagem, a mobilidade e a adaptação, confluem em determinado espaço, formando uma rede que se autoestimula. Assim, de antemão, Howkins se desprende dos encargos e das imprecisões inevitavelmente atreladas à perspectiva municipal do tema.

A espontaneidade do processo criativo reivindicado por Howkins compactua, portanto, com a distinção das práticas e fazeres cotidianos estabelecida por Michel de Certeau, segundo a qual estas se dividem em duas esferas: a estratégia e a tática. A estratégia é um postulado de poder que concebe modelos criados e fixados por uma instituição exterior. É como um domínio sobre um campo definido, que não controla exatamente todas as relações que ali se estabelecem, mas que tanto as direciona, como as vigia. Já a tática corresponde ao processo difuso de assimilação ou resignificação das estratégias, de acordo com as situações que se colocam no tempo presente. É o modo pessoal de responder ou reagir conforme as ocorrências, isto é, uma resultante da ordem da circunstância. Em suma, a singularidade de Howkins consiste em ponderar tanto o âmbito estratégico, quanto o tático, defendendo a lógica de que é possível criar um sistema que estimule ou estruture a invenção e a criatividade, evidenciando que se por um lado esta é uma regulamentação que facilita os meandros do processo criativo, por outro ela não garante o êxito do processo, que depende de aspectos imprevisíveis relativos à tática.

Elizabeth Loiola e Paulo Miguez alimentam a discussão, propondo contribuições para uma chamada “equação do desenvolvimento” que tem justamente a criatividade dentre os seus agentes principais. Neste trabalho conjunto, esta noção é esclarecida da seguinte forma:

Criatividade é o processo de geração de novas ideias e de novos artefatos. Amparando-se em conhecimentos novos sobre o processo criativo gerado por pesquisas nas áreas de psicologia e das ciências da cognição, e de uma perspectiva sistêmica, Isar e Anheir (2010) descrevem o processo criativo como fruto da interação entre aquele que cria (a pessoa criativa), que usa informações de seu domínio de atuação, ou seja, de um sistema específico de símbolos, transforma-as ou amplia suas aplicações, as quais são validadas pelo campo, formado por críticos de arte, proprietários de galerias e artistas, por exemplo, que seleciona as novas

ideias e métodos. Fechando o ciclo, no domínio operam-se a difusão dos produtos criativos e sua transmissão a outras pessoas, sociedades, gerações. Da interação entre esses componentes surgem e são reconhecidos atos e produtos artísticos. De acordo com esta perspectiva, criatividade equivale a qualquer ação, ideia ou produto que muda um domínio ou que o transforma em um novo domínio.³⁶

De volta a Howkins, em 2001, o autor publicou o livro *The Creative Economy*. Na ocasião, tanto as vendas, quanto as críticas que recebeu foram abundantes. Alguns analistas o acusam de utilizar o conceito de criatividade de forma pouco consistente. Todavia, a principal razão do autor ter sido alvejado por diversos questionamentos consiste na centralidade absoluta da propriedade intelectual como eixo de sua teoria. Por sua lógica, tudo o que for passível de ser patenteado é parte integrante das indústrias criativas. Tal raciocínio permite a inclusão de muitos setores, como por exemplo, o da indústria farmacêutica.

É importante salientar que a perspectiva oficial brasileira, isto é, a que se apoia nas noções utilizadas e elaboradas pela Secretaria da Economia Criativa/Ministério da Cultura, não coincide com esta linha de pensamento. Tal discrepância será evidenciada no item posterior.

Dentre os autores aqui mencionados se encontra um dos primeiros a escrever sobre cidade e economia criativas, ainda no ano de 1995. Trata-se de Charles Landry, cuja abordagem é igualmente centrada nas possibilidades de desenvolvimento urbano. Em sua argumentação são ponderados tanto fatores da mundialização econômica, quanto o planejamento das cidades, e a relação dos habitantes com o território e a sociedade em que vivem. Sua proposta trata basicamente de articular a inovação como ferramenta para a solução dos problemas urbanos, e assim constituir lugares melhores para se viver. Ele afirma que a cidade criativa é uma combinação de duas estruturas - a física (*hard*) e a simbólica ou subjetiva (*soft*) - com a forma com que os cidadãos abordam as oportunidades e os problemas locais. Landry procura compreender como o campo cultural se estabelece na formação da malha social urbana, e acredita que a criatividade e a imaginação sejam insumos expressivos para a vitalidade da cidade. Todos os autores aqui citados cuidam de mencionar a importância da qualidade de moradia para uma cidade criativa, mas Landry é

³⁶ Loiola, Elizabeth. Miguez, Paulo. *Criatividade, Inovação, Cultura e Desenvolvimento: Uma Contribuição ao Debate*. (Texto não publicado) p. 11

quem mais enfatiza e desenvolve a “habitabilidade” pressuposta do local. Sua tese é de que as cidades criativas podem ser aprimoradas segundo um modelo que contempla os seguintes fatores:³⁷

- *Political and public framework*
- *Distinctiveness, diversity, vitality and expression*
- *Entrepreneurship, exploration and innovation*
- *Strategic leadership, agility and vision*
- *Talent and learning the landscape*
- *Communication, connectivity and network*
- *The place and placemaking*
- *Liveability and well-being*
- *Professionalism and effectiveness*

O quadro político, segundo este autor, deve ser estável e favorável, o que significa apresentar predisposição contínua para solucionar os problemas locais e dispor de abertura para estratégias de empreendedorismo dos setores criativos no território. Isso implica em uma postura de receptividade para estrangeiros, respeito e aproveitamento da diversidade cultural, amparo legislativo ao empresariado, políticas econômicas estáveis, estratégias de uso inteligente do espaço público, entre outros fatores.

A comunicação e conectividade também são consideradas elementos fundamentais, comuns a todas as teorias aqui tratadas, assim como a diversidade cultural e a inovação. O particular da tese de Landry incide, como foi dito, nos usos e nas relações que se traçam com os espaços urbanos. O autor sugere esta importância pelo itens “*learning the landscape*”, “*the place and the place-making*”, e “*liveability and well-being*”. O primeiro se refere à ligação que se tem, ou se pode ter, com o espaço público e a paisagem. O segundo trata da habilidade de saber fazer lugares, no sentido de que não basta edificar, ou construir compulsiva e desmedidamente, é preciso estabelecer com antecedência a relação que se pretende ter com o espaço, para somente então planejá-lo da forma mais coerente.

³⁷ Landry, Charles. Disponível em: <http://www.charleslandry.com/index.php?l=creativecityindex>
Consultado em Maio de 2012.

Já o *placemaking* contempla o uso inteligente dos espaços, e tem por objetivo a construção de lugares arejados, com vias de mobilidade adequadas, e espaços públicos agradáveis para a população. O último item, por sua vez, tange à “habitabilidade” e consiste na consideração da condição de vida e bem-estar do local. O autor define a cidade criativa da seguinte forma:

Inicialmente, o conceito de “cidade criativa” foi considerado o de um lugar onde os artistas desempenhavam um papel central e onde a imaginação definia os traços e o espírito da cidade. Ao longo do tempo, as indústrias criativas, do design à música, das artes do espetáculo às visuais, ocuparam o centro da cena dos debates, por seu papel como eixo econômico, criador de identidade urbana ou fator de geração de turismo e imagem. Em seguida, a presença de uma grande “classe criativa”, assim como a comunidade de pesquisa e os nômades do conhecimento, foi vista como um indicador básico de cidade criativa.

Ao mesmo tempo, meu próprio entendimento era de que uma cidade criativa deve ser criativa por completo, de modo transversal a todos os campos, muito além das indústrias criativas ou da presença de uma classe criativa. Minha lógica tem sido que os outros setores ou grupos, como a classe criativa, só podem florescer quando a administração pública é imaginativa, onde há inovações sociais, onde a criatividade existe em áreas como saúde, serviços sociais e mesmo política e governança.³⁸

Landry não se apega apenas aos aspectos técnicos e econômicos de produção e consumo, mas considera toda a trama social como parte fundamental do processo. O autor assume, por conta própria, o risco de considerar uma cidade como criativa com base no suposto envolvimento da totalidade de sua composição e transversalidade neste enquadramento. Ele possui um método de consultoria que funciona da seguinte maneira: cada um dos índices ou parâmetros anteriormente citados é avaliado inicialmente a partir de uma perspectiva interna, da própria cidade. No que se segue, é analisada a forma com que cada uma destas categorias se sai nas relações internacionais, e por fim, o autor considera o conteúdo relacionado a estes tópicos que se pode obter sobre a cidade na internet, para enfim constituir um mapeamento da imagem que o lugar possui na rede virtual. Só então é feito o diagnóstico do local, a partir do qual, se concebem as soluções e

³⁸ Landry, Charles. *Cidade Criativa: A história de um conceito*. In REIS, Ana Carla Fonseca. KAGEYAMA, Peter. *Cidades Criativas – Perspectivas*. Ed. Garimpo de Soluções & Creative Cities Productions. São Paulo, 2011.

estratégias adequadas em cada caso. Já passaram por este processo cidades como Bilbao (Espanha), Canberra (Austrália), Freiburg (Alemanha), Ghent (Bélgica) e Oulu (Finlândia).

Para além dos índices já mencionados, Landry também propõe um tripé sob o qual, no seu entendimento, se desenvolve a cidade criativa. Os seus pilares são a cultura, a comunicação, a cooperação. A cultura aqui é compreendida amplamente como uma ideia relacionada à identidade da cidade, o património, a história, os costumes tradicionais em termos de hábitos, estética, consumo, etc. A comunicação é entendida por si só, pois corresponde ao suporte das conexões possíveis e necessárias ao local. E a cooperação é justamente vista como uma capacidade de agregação, produto tanto da interação das camadas sociais da cidade, e das instituições regentes, como do reconhecimento da complementaridade consequente da abertura para a diversidade cultural.³⁹

Em síntese, considerando os fundamentos dos autores mencionados, pode-se dizer que existem três núdulos centrais nestas abordagens da produção de bens e serviços criativos que gravitam em torno da ideia nuclear da propriedade intelectual: os territórios criativos, os profissionais e as indústrias criativas.

A perspectiva urbana do tema dispõe de um apanhado de modelos, traçados por diversos autores, a partir da observação de cidades específicas. Contudo, como foi observado, pode-se ser mais preciso ao reconhecer os *clusters* criativos de uma cidade, e não considerá-la em totalidade como um conglomerado criativo.

Com relação à mão de obra diretamente envolvida com setores criativos, em algumas abordagens, como a de Florida, a chamada “classe criativa” chega a ser produtificada, ou seja, convertida em bem valioso, que se deve atrair por meio de uma série de estratégias, e por razões majoritariamente econômicas. Esta visão restrita a aspectos (estratégicos) de ordem técnica, não é compartilhada pelos demais autores citados, especialmente por Landry, cuja proposta sustenta que a transversalidade da rede social envolvida seja considerada com o mesmo afinco que os lucros obtidos no processo.

Já com relação às indústrias criativas, propriamente ditas, podem ser apontadas algumas críticas às perspectivas citadas. O pesquisador brasileiro Paulo Miguez sintetiza quatro principais⁴⁰: 1. O conceito surgiu no início da década de 90, quando governo inglês

³⁹ *Ibidem*

⁴⁰ Miguez, Paulo. *As relações entre cultura e economia e a economia criativa*. Fundação João Pinheiro, Belo Horizonte. PCRH - Programa de Capacitação de Recursos Humanos; Curso Cultura e Desenvolvimento In: *Economia criativa, um conceito em discussão*, 2012. p.11.

tratava de enfrentar o declínio de seus setores industriais. Noutras palavras, a promoção das indústrias criativas visava antes impulsionar setores que pudessem garantir o crescimento econômico e afastar a iminência de uma crise mais grave, do que propriamente regulamentar a produção de bens e serviços ligados a propriedade intelectual. A novidade foi conveniente para a projeção do Partido Trabalhista britânico, que na altura buscava consolidação e êxito eleitoral.

2. O segundo apontamento se encontra no cerne das teorias supracitadas. Trata-se da ancoragem das indústrias criativas na propriedade intelectual. - Tal conceito permite que se integrem alguns setores, como o da indústria farmacêutica, e que se excluam outros, como o artesanato. Esta centralidade acaba também por reforçar a lógica da propriedade intelectual, que segundo o próprio autor: “é algo absolutamente na contramão do desenvolvimento das tecnologias que sugerem o compartilhamento e em completo desacordo com as discussões acadêmicas e as ações políticas que contemporaneamente têm investido na luta pela flexibilização dos marcos regulatórios que tratam dos direitos do autor e das outras formas de propriedade intelectual.”⁴¹

3. O terceiro ponto passível de questionamento é o uso da lógica industrial para balizar o tema. Em 2008, John Hartley, em um artigo conjunto com outros autores, propôs a substituição da noção de indústria criativa por uma formada por complexas redes sociais que emergem de dinâmicas não-mercadológicas, mas que não deixam no entanto de dialogar com mercados estabelecidos. Miguez e Hartley são pertinentes neste ponto, pois, de fato, o enquadramento do tema em parâmetros unicamente industriais não contempla sequer todos os agentes envolvidos, e menos ainda as relações que se tencionam entre eles.

4. O quarto e último ponto crítico das noções anglo-americanas de indústrias criativas tange a organização do trabalho. Segundo Miguez esta nova economia, cravada no modelo pós-fordista tem por características a flexibilidade, a mobilidade e a contratação por projeto. Deste modo, observa-se uma desregulamentação das condições de trabalho. Por consequência, o autor afirma que a terminologia de indústrias criativas chega muito próximo de endossar a desigualdade e a exploração associados ao neoliberalismo atual. A complexidade desta questão é proporcional à presença e postura dos governos com relação

⁴¹ *Ibidem* p.12

aos direitos trabalhistas. Para domínios onde prevalece a ideia do Estado mínimo, este não é exatamente um grande problema. Já para outros, onde o bem estar social se sobrepõe à lógica neoliberal, a regulamentação dos setores criativos é um desafio maior. – Um dos fatores que possibilitou estas críticas foi o conhecimento e a experiência de um contexto distinto, frequentemente desconsiderado pelos demais autores mencionados, cujos pensamentos precisariam ser reestruturados para reverberarem no contexto brasileiro.

Adiante será esclarecido que o Ministério da Cultura (MinC) destoa em absoluto da centralidade da propriedade intelectual para definir as indústrias criativas brasileiras. A fundamentação utilizada propõe uma ruptura justamente com este elemento nuclear das perspectivas pioneiras do tema. Em suma, ao invés de se orientar pela propriedade intelectual, o MinC se norteia pelo valor simbólico envolvido na produção de bens e serviços criativos.

2.2 Brasil criativo: de Celso Furtado à Secretaria da Economia Criativa

O Brasil hoje é considerado uma potência que responde pela sétima maior economia do mundo. Por outro lado, como se sabe, é um país marcado por desigualdades socioeconômicas estrondosas. No entanto, este panorama de disparidade não impede o ingresso na discussão (e no páreo) dos desdobramentos criativos. Não se trata do primeiro, nem do último país em desenvolvimento a se aventurar na regulamentação das próprias indústrias e espaços criativos. Muito embora, a realidade local demandou que isso fosse feito a partir de uma perspectiva própria, distinta das teorias supracitadas, e mais adequada aos padrões do país e aos objetivos do Governo Federal. Ao invés de importar um modelo teórico que pudesse (ou não) se enquadrar, o governo brasileiro tomou uma via autônoma. Em um trabalho conjunto do governo com investigadores de diversas universidades, foi desenvolvido um plano estratégico dotado de conceitos e fundamentos próprios. A perspectiva brasileira, por exemplo, não utiliza propriamente a “classe” ou a “cidade criativa” como núdulos centrais do tema, contrariamente aos autores já mencionados. O cerne da teoria brasileira é a busca pelo desenvolvimento gerado a partir da dinamização pulverizada de empreendimentos criativos.

O eixo convencional, abordado até agora, se mostrou plantado na esfera industrial (orientada pelo mercado: produção, venda, consumo, lucro, incentivo, mão de obra); e na gestão pública notada, sobretudo em cidades desenvolvidas. O governo brasileiro tratou de fixar o seu eixo fundamental na perspectiva das estratégias econômicas e políticas para o desenvolvimento. Aqui cabe definir exatamente o tipo de desenvolvimento que se deseja alcançar. E de antemão vale esclarecer que este viés também implica em êxito mercadológico, mas o acúmulo financeiro desejado não é concentrado em um grupo, classe ou cidade. Deste modo, o Brasil não se atém ao eixo da competitividade global, ou à observação e ao planejamento de cidades pródigas para a produção de bens criativos. Ainda que não descarte completamente estes padrões.

Antes de se debruçar sobre a perspectiva brasileira, cabe ainda refletir sobre a noção de desenvolvimento. No começo do século XX, o economista austríaco Joseph Schumpeter elaborou uma teoria do desenvolvimento que incorporou elementos extraeconômicos que anteriormente eram descartados. Schumpeter considerou essencial para o processo de desenvolvimento: os meios de produção, os recursos naturais, a força de trabalho, o conhecimento, e o meio ambiente sociocultural. Não obstante, o autor apontou para aquele que posteriormente seria um ponto em comum entre todas as teorias sobre indústrias criativas: a inovação.

A inovação é compreendida por Schumpeter de um modo bastante particular, pois corresponde a uma ruptura no que ele chama de “fluxo circular de produção”. Pode ser a descoberta de um novo mercado, uma alteração técnica que barateie os custos de produção, a introdução de novas matérias primas, etc. Tais descobertas desestabilizam o mercado, impactando, sobretudo nas empresas concorrentes, que acostumadas aos moldes de produção tradicionais, sentem que a novidade pode levá-las à falência. Posteriormente, com novos agentes e dinâmicas, é previsto um novo equilíbrio de mercado. Por esta razão, o autor considerou a inovação como uma “destruição criadora”. Dentre os críticos desta teoria está Celso Furtado, que questiona a sua restrição às dinâmicas de produção e, conseqüentemente ao lucro.⁴² Furtado também fez importantes contribuições para esclarecer a função da cultura no processo de desenvolvimento:

⁴² Gonçalves, José Sidnei. Moricochi, Luiz. *Teoria do Desenvolvimento Econômico de Schumpeter: uma revisão crítica*. In: *Informações Econômicas*, SP, v.24, n.8, ago. 1994. Consultado em junho de 2013. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/55858362/1-Teoria-Schumpeter>

Furtado (1984; 2000) já situava o debate do desenvolvimento pra além do campo imediato da economia de mercado, desenvolvendo um sólido trabalho sobre o aspecto cultural do subdesenvolvimento e da dependência. Seguindo essa mesma linha, Milani (2003) afirma a necessidade de estudar a relação entre cultura e desenvolvimento, ao afirmar que o desenvolvimento local é sabidamente marcado pela cultura do contexto em que se situa. Burity (2007) reforça essa ideia ao dizer que a cultura tem sido convocada a cumprir um papel em certos projetos ou estratégias de desenvolvimento.

É nesse contexto de estreito relacionamento entre cultura e desenvolvimento, sobretudo nas suas interfaces com a dimensão econômica, que emerge a temática das indústrias criativas, surgidas como uma ampliação do conceito de indústrias culturais e a partir das quais se desenvolve a economia criativa (UNCTAD, 2008; REIS, 2008a). Esta economia surge como paradigma emergente no cenário econômico pós-industrial que congrega atividades cujo processo produtivo pressupõe um ato criativo gerador de valor simbólico (BRASIL, 2011). No núcleo desta economia criativa estão as indústrias criativas (THROSBY, 2001; UNCTAD, 2008; REIS, 2008b).⁴³

É importante lembrar que enquanto a discussão acerca das indústrias criativas se dá há mais de duas décadas em alguns países desenvolvidos, no Brasil a discussão começou apenas em 2004 (a partir da inflexão da gestão de Gilberto Gil, e do atrelamento da cultura ao desenvolvimento). O marco inicial do ingresso do país no debate é considerado a realização de um painel sobre o tema na XI Conferência Ministerial da UNCTAD (realizada em São Paulo neste mesmo ano de 2004).⁴⁴ Nesta conferência ficou acordado que um Centro Internacional de Economia Criativa (CIEC) seria criado para o desenvolvimento dos setores criativos na América do Sul, e que sua sede ficaria localizada em Salvador, na Bahia. Ainda que tenham pesado muitas investidas e mobilizações do MinC, tal plano não se concretizou, e segundo Miguez, esta temática inexplicavelmente saiu da agenda do Governo Federal. Por fatos como este, também é válido ter em consideração constante que foi justamente no contexto, anteriormente citado, de fortalecimento institucional do Ministério da Cultura e enfrentamento das chamadas tristes tradições, é que, subordinado a ele, foi criada a Secretaria da Economia Criativa (SEC).

⁴³ Silva, Francisco. *Relações entre cultura e desenvolvimento e a economia criativa: reflexões sobre a realidade brasileira* Revista NAU Social - V.3, N.4, p. 111-121, Maio/Out 2012. P. 112

⁴⁴ Miguez, Paulo. *ibidem*, p. 12/13

A SEC é a instituição caçula do MinC, seu rebento se deu em 2012. O objetivo da instituição não se limita ao reconhecimento prático da dimensão econômica da cultura e suas dinâmicas de produção, até por que a economia criativa excede com largueza os limites da economia da cultura. A missão desta secretaria é conduzir a formulação, implementação e o monitoramento de políticas e estratégias que visem ao desenvolvimento local e regional, partindo de empreendimentos criativos, especialmente os micro e pequenos negócios.⁴⁵

O fato é que mesmo que se tenha tirado o foco da competitividade entre as cidades (ou partes envolvidas), o mercado (e a economia de mercado) continua sendo o grande sistema condicionante das sociedades contemporâneas. E, justamente por esta razão, o Estado tem efetivamente suas incumbências. Os governos, de modo geral, têm a função não de produzir, mas de regulamentar a produção criativa; não de determinar, mas de proteger e promover os valores simbólicos caros à população; não de distribuir bens e serviços culturais, mas de criar condições democráticas de participação dos cidadãos na vida cultural. - e por participação se compreende tanto o eixo do acesso e circulação dos bens culturais, quanto o eixo da produção dos mesmos.

Aos governos também cabe o zelo pelos seus respectivos patrimônios materiais e imateriais. Ao promover, por exemplo, um festival criativo, pode-se difundir a cultura local, os patrimônios históricos, bem como os costumes e tradições particulares do local. Vide o Festival Internacional de Jazz em Ouro Preto (MG), a Festa Literária Internacional de Paraty (RJ) e tantos outros lugares que passaram a receber maior visibilidade dado aos eventos culturais que promovem. No entanto, cabe ressaltar que a relação efetiva entre o crescimento produtivo e econômico com o desenvolvimento não é natural ou certa. Esta deve ser cuidadosamente estabelecida com estratégias sólidas e bem planejadas, pois não é espontânea.

O Prêmio Nobel de economia de 1993, Amartya Sen, define desenvolvimento como o processo de ampliação das capacidades de os indivíduos fazerem escolhas. O que surpreende nesta definição é que ela não se concentra imediatamente em fatores materiais, em indicadores econômicos, mas na ampliação do horizonte social da vida das pessoas. A base material do processo de desenvolvimento é absolutamente decisiva, sem dúvida. Mas ela deve ser encarada como um meio e não como um fim. Não é óbvio que o crescimento econômico, por exemplo, se

⁴⁵ Ministério da Cultura. *Ibidem*

associe de maneira automática a um processo de desenvolvimento. É deste tipo de reflexão que resultou a preocupação contemporânea com índices de desenvolvimento social que vão muito além da capacidade produtiva de uma sociedade: a questão é saber se o aumento desta capacidade produtiva traz bem-estar. Mais do que isso, trata-se de saber se ela melhora a qualidade de vida em comum, a confiança das pessoas no futuro e, sobretudo sua possibilidade de levar adiante iniciativas pelas quais possam realizar seu potencial e contribuir de maneira valorizada para a vida social. (...) Não se trata de restringir a ambição contida na palavra desenvolvimento, mas, ao contrário, de impedir que ela se submeta aos puros imperativos do crescimento econômico.⁴⁶

Há algumas décadas, boa parte das políticas públicas brasileiras se justificava pela bandeira do progresso e o afã da industrialização generalizada. Nesta época, era comum aos economistas a ideia de que riqueza e desenvolvimento constituíam um elo indivisível. Celso Furtado, antes de ser ministro da cultura, reavaliou este postulado ao analisar as razões do subdesenvolvimento no Brasil. Para tanto, ele não apenas recorreu à história local, mas se permitiu redefinir conceitos que até então eram tidos como absolutos. Esta investigação, pela via da autonomia epistemológica, resultou em novas noções e compreensões de desenvolvimento e subdesenvolvimento, bem como, no esclarecimento das causas destes fenômenos.

Furtado considera que o desenvolvimento é um processo gerado não somente a partir do crescimento econômico, mas sim, por transformações em todo o campo cultural de uma sociedade. A este chamado campo cultural são atribuídas três dimensões: uma material que diz respeito justamente aos aspectos técnicos e econômicos e duas imateriais. A primeira face imaterial possui cunho sociopolítico e se refere ao posicionamento e às ações do Estado com relação aos valores e ideias da sociedade por ele regida. Assim como a faceta material, esta se relaciona ao mencionado conceito de estratégia. Já a segunda, remete à uma noção mais abrangente de cultura, cravada na definição antropológica do conceito, sendo mais abstrata e subjetiva, já que tange à auto-identificação dos indivíduos

⁴⁶ Abramovay, Ricardo. *Conselhos além do limite*. Revista de Estudos Avançados, vol. 15, número 43, São Paulo, 2001. Consultado em Junho de 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142001000300011&script=sci_arttext

com o mundo, sua relação com as artes, com as ciências, a filosofia, a imaginação⁴⁷ - podendo, portanto, ser considerada também de ordem tática.

Segundo Furtado, o desenvolvimento que acontece em resposta a uma realidade ou necessidade local, - e por isso parte destes três aspectos, - é real, concreto e acontece de dentro para fora, sendo por esta razão chamado de “endógeno”. Em contrapartida, o desenvolvimento cunhado de “mimético”, se pauta apenas pelo primeiro aspecto (material), isto é, o conjunto técnico e o objetivo do acúmulo financeiro, não atentando para os demais aspectos, e, muitas vezes, importando valores, relações de consumo, e outros componentes culturais de países ricos. Furtado afirma que o desenvolvimento mimético é a verdadeira razão do subdesenvolvimento e das iniquidades socioeconômicas, pois gera um acúmulo concentrado de riquezas e, portanto, é responsável pela manutenção dos desequilíbrios socioeconômicos históricos. Em muitos casos, a disparidade ocasionada contribui para o declínio da diversidade cultural local:

A adoção de padrões de consumo sofisticados [...] ocorre sem o correspondente processo de acumulação e progresso nos métodos produtivos.” (FURTADO, 1974, p.81). Nesse contexto, a modernização não corresponde ao desenvolvimento; e a dependência cultural serve de suporte e perpetuação das desigualdades sociais agravadas.

Os impulsos mais fundamentais do homem, gerados pela necessidade de auto-identificar-se no universo, impulsos que são a matriz da atividade criativa: a reflexão filosófica, a meditação mística, a invenção artística e a pesquisa científica básica, de uma ou outra forma foram subordinados ao processo de transformação do mundo físico requerido pela acumulação. (FURTADO, 1978, p.84)⁴⁸

A SEC se orienta pela linha da multiplicação de possibilidades de soluções e da busca pelo desenvolvimento socioeconômico (endógeno), não como finalidade, mas como processo, que deve ser prioritariamente considerado. Todavia, antes de compreender suas

⁴⁷ Ayres, Andreia Ribeiro. *Contribuições de Celso Furtado para reflexões sobre o desenvolvimento endógeno e políticas culturais enraizadas*. Consultado em Maio de 2013. Disponível em: <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2012/09/Andr%C3%A9ia-Ribeiro-Ayres.pdf>

⁴⁸ *Ibidem*

dinâmicas de funcionamento, é preciso esclarecer algumas diferenças conceituais da instituição com relação às teorias estrangeiras já citadas. Primeiramente, no Brasil foi convencionado que ao invés de “indústrias criativas” o mais coerente seria uma substituição para “setores criativos”, já que o termo “indústria” remete a uma ideia padronizada de produção em série, exatamente oposta a que se deseja definir.

Nota-se ainda que a conceituação brasileira sobre os profissionais ligados aos setores criativos destoa da noção de “classe criativa” (Florida) definida como uma composição forjada a partir da unificação dos mais diversos trabalhadores envolvidos com produtos e serviços criativos. Considerando a amplitude da diversidade cultural brasileira, junto aos cargos de trabalho já existentes nos setores criativos, tal agrupamento não parece válido ou útil (do paulistano ao compositor das cantigas do Festival de Parintins na Amazônia; do Reitor da Universidade de São Paulo ao sertanejo que escreve literatura de Cordel). O pesquisador Rotem Kalisc corrobora com a perspectiva brasileira ao criticar esta abordagem:

Antes de tratar do espaço público, é preciso se debruçar sobre o conceito de “classe criativa”. A meu ver, a criatividade humana não pode ser pesada ou medida. Provavelmente não há um nível único de criatividade, a partir do qual uma pessoa poderia pertencer a esta classe. Além disso, uma pessoa pode ser mais criativa em determinados momentos e menos em outros. (...) É possível assumir que a maioria das pessoas é essencialmente criativa e que algumas têm mais oportunidades de se beneficiar disso do que outras? Partindo da hipótese de que todo ser humano é criativo em certa medida, defendo que as cidades deveriam oferecer ambientes estimulantes para todos, ao invés de se concentrar em uma clientela mercurial, que pode mudar a cada poucos meses e, de qualquer modo, nem ao menos consiste na maioria de seus habitantes.⁴⁹

Em termos de estratégias concretas, dificilmente este grupo múltiplo e diverso (que se envolve diretamente com algum setor criativo) se encontrará unificado em um mesmo plano. São mais cabíveis ações regionais e setoriais, que se tornam possíveis somente a partir do reconhecimento dos setores criativos nacionais, ou seja, a cartografia dos mesmos. Por fim, também é preciso considerar que o objetivo da instituição SEC/MinC é

⁴⁹ Rotem, Einat Kalisc. *O espaço público na cidade*. In Reis, Ana Carla. *Cidades Criativas - Perspectivas*. Ed Pragmatizes, 2011. Disponível em http://www.santander.com.br/portal/wps/gcm/package/cultura/livro_70516/Livro_Cidades_Criativas_Perspectivas_v1.pdf

reconhecer e fomentar o potencial criativo de grupos heterogêneos, não se restringindo apenas a trabalhadores efetivos, mas também descobrindo e germinando novos bens, serviços, funções, atividades e mercados. Se a unificação de grupos tão diversos já parece pouco útil, menos ainda o é se levarmos em consideração as respectivas potencialidades de cada canto do país. Enfim, a perspectiva brasileira compreende que este termo não faz jus exatamente às partes que o compõem, que, aliás, são de difícil mensura. Ainda que fizesse sentido falar em “classe criativa”, o termo deveria ao menos ser utilizado no plural.

Tendo substituído indústria por setor e se desprendido da ideia de “classe criativa”, deixemos, por ora, a questão destes termos em “banho-maria”, para tratar da distinção entre as teorias anteriormente citadas e a fundamentação utilizada pela SEC/MinC.

A economista Ana Carla Fonseca Reis, como os demais pesquisadores mencionados, possui uma análise voltada para um modelo de cidade criativa, tomado sob o viés do desenvolvimento urbano considerando aspectos sociais, econômicos, culturais. A autora afirma que uma cidade criativa é a que tem capacidade de se proporcionar transformações socioeconômicas contínuas, com base na criatividade dos habitantes, nas suas particularidades culturais e nas respectivas vocações econômicas do local. Trata-se de uma convergência de agentes e setores que compõem uma estratégia de desenvolvimento comum, contínua, isto é, com começo, meios e fins sociais, culturais e econômicos. Reis também sintetiza em um tripé as características que considera fundamentais para uma cidade criativa. São eles: inovação, conexões, e cultura.

A inovação é fruto de um processo criativo e de uma abertura para propor algo que se desprenda dos moldes usuais, e que transforma o sistema tradicional. Ela está ligada ao talento, à habilidade, e, naturalmente, associada a uma estrutura que comporte o seu desenvolvimento. Contudo, assim como na perspectiva de Landry, Reis considera que a inovação pode ser um serviço, como a publicidade, um produto, um filme, ou uma solução criativa para um problema urbano ou empresarial. Logo, aqui se faz necessária uma pausa para uma breve reflexão sobre a noção de inovação, tão cara às diversas perspectivas tratadas:

Schumpeter faz distinção entre invenção e inovação. Invenção corresponde à geração de novas ideias e seu desenvolvimento até que tenham sido superadas as principais dificuldades conceituais e práticas para a sua implementação, enquanto a inovação consiste em colocar novas ideias em prática, dando a elas um uso comercial. Inovação associa-se a novidades no mercado. (...) O ímpeto para inovar

vem da possibilidade da inovação ser premiada pelo mercado com lucros a cima do normal. Por força do anterior, à medida que a inovação vai se difundindo, novas seguidoras entram no mercado e forçam a queda da taxa de lucros.⁵⁰

Em todas as teorias aqui consideradas, a inovação é tida como um trampolim para os setores e territórios criativos. É ela que confere o destaque de alguns produtos ou *clusters*, projetando-os em posições de vantagem no mercado global hipertrófico, ou mesmo modificando o próprio mercado com novos fluxos de produtos ou negócios, como sugere a ideia schumpeteriana de “destruição criadora”.

De volta à perspectiva de Reis, as conexões referidas por ela abrangem tanto a mobilidade física (interna e externa), quanto às possibilidades de comunicação e redes com bases tecnológicas. Já a noção de cultura adotada abarca tanto a perspectiva ampliada (antropológica, com todos os aspectos de ordem simbólica), quanto a restrita, que diz respeito apenas à produção de bens e serviços culturais e criativos do local.

Outro pensador brasileiro do tema é o urbanista Jaime Lerner, que, assim como Landry, considera a qualidade de vida como o eixo central de uma cidade criativa. Segundo sua tríade teórica, estes municípios se desenvolvem a partir de sustentabilidade, solidariedade, e mobilidade. O próprio Lerner define a sustentabilidade como o equilíbrio entre o máximo que se consegue preservar e o mínimo que se precisa consumir. A mobilidade, por sua vez, contempla a independência do uso exclusivo de automóveis, sinalizando uma pluralidade de possibilidades de deslocamento urbano. Já a solidariedade é apontada como um conceito que une coexistência com diversidade cultural, se assemelhando assim a “tolerância” de Florida.⁵¹ É importante lembrar que Lerner foi três vezes prefeito de Curitiba, uma cidade considerada como modelo pela logística urbana que possui.

Nunca é demais ressaltar que quando se transpõe a discussão para o âmbito das cidades, imediatamente surgem indagações e desdobramentos a respeito da coletividade municipal: a população local é de fato incluída na lógica das cidades criativas? De que modo isso se dá? Quem decide qual a vocação econômica ou a especificidade local a ser

⁵⁰ Loiola, Elizabeth. *Ibidem* p.10

⁵¹ Lerner, Jaime. *Qualquer cidade pode ser criativa*. In. In Reis, Ana Carla. *Cidades Criativas - Perspectivas*. Ed Pragmatizes, 2011. Disponível em: http://www.santander.com.br/portal/wps/gcm/package/cultura/livro_70516/Livro_Cidades_Criativas_Perspectivas_v1.pdf

desenvolvida, produtificada e distribuída? Qual seria o papel real dos governos em suas diferentes instâncias? Estas questões serão abordadas a seguir, no entanto, é preciso levar em conta que promover “cidades criativas” passa ao largo do objetivo principal do plano do Governo Federal, e tampouco está na agenda da SEC neste momento. Há dentro do plano da secretaria apenas uma sugestão de aliança com o Ministério das Cidades para que se possa trabalhar com territórios criativos.⁵² Como foi dito, o desenvolvimento buscado passa menos pelo enquadramento em uma “marca” ou um “*label*” de “cidade criativa”, e mais pelo reconhecimento da diversidade e da potencialidade local, para que então se possam elaborar estratégias de dinamização dos respectivos setores (criativos) em questão. O desafio é promover um crescimento multissetorial, pulverizado e sustentável, a partir das singularidades de cada lugar, e não apenas apadrinhar um ou outro município com um “selo de criatividade”.

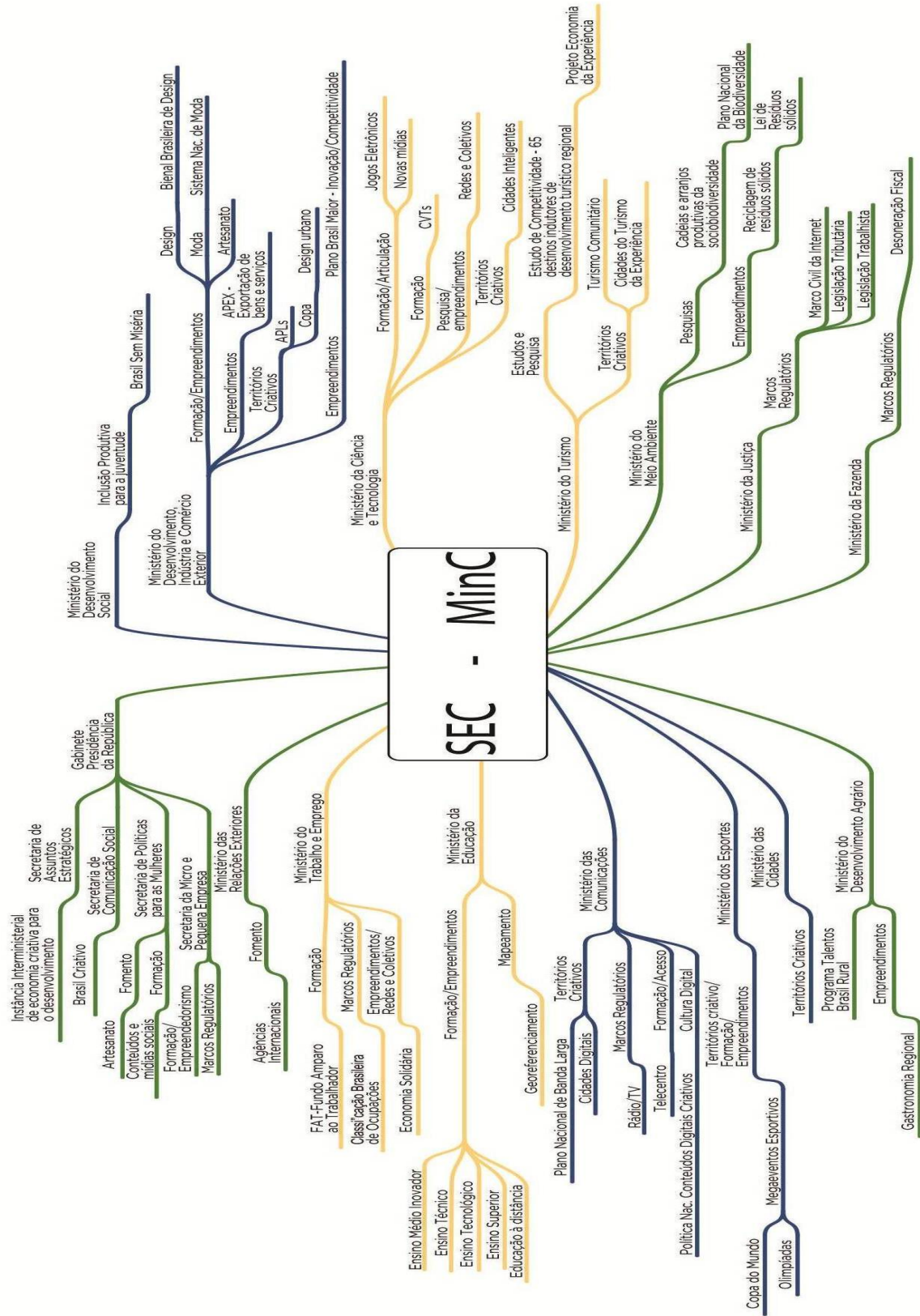
Passemos, então, para os dados que compõem o panorama brasileiro da produção criativa nacional. O levantamento mais recente é de 2010. Neste ano, segundo o IBGE, os setores criativos contribuíram com R\$104,3 bilhões para a riqueza do país, o que correspondeu a 2,8% do PIB nacional. Com relação à mão de obra, os setores criativos empregaram 8,54% dos trabalhadores brasileiros. Estes, diretamente envolvidos na cadeia criativa, possuem uma renda média 44% superior a dos demais trabalhadores.⁵³ O governo não pode, nem quer, ignorar um setor cujo crescimento nos últimos cinco anos foi de 6% ao ano. E tampouco pretende considerá-lo apenas pelo ganho financeiro gerado. Vale observar que a SEC não está subordinada ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, nem ao Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação. Não por acaso, esta secretaria foi concebida dentro do Ministério da Cultura (vide as noções de desenvolvimento citadas) e como suas incumbências excedem os domínios deste ministério, a instituição se liga, por meio de alianças e parcerias, às demais pastas públicas e instâncias governamentais, como sugere o gráfico a seguir.⁵⁴

⁵² Ministério da Cultura. *Ibidem*

⁵³ Ministério da Cultura. *Políticas Públicas para o Fortalecimento da Economia Criativa Secretaria da Economia Criativa*. Consultado em junho de 2013. Disponível em: <http://www.slideshare.net/LucianaGuilherme1/apres-sec-polticas-pblicas-ec>

⁵⁴ Ministério da Cultura. *Ibidem* p.33

Quadro 4



Adentremos, finalmente, nos princípios fundamentais que regem a SEC/MinC, esmiuçando seus agentes, e desafios. A fundamentação se dá basicamente sobre quatro pilares elementares: Inovação; Inclusão social; Sustentabilidade; Diversidade cultural.

Quadro 5



Gráfico da fundamentação da Economia Criativa brasileira ⁵⁵

Destrinchemos estes princípios, segundo os esclarecimentos dados no próprio Plano da Secretaria da Economia Criativa.⁵⁶ A inovação aparece compreendida em duas dimensões: a incremental e a radical. A incremental trata de aperfeiçoar algo (produto, serviço ou solução urbana) que já está posto, isto é, se propõe a melhorar algo que já existe. E a radical corresponde à proposição de algo completamente novo, o que implica em rompimentos com padrões antigos, a fim de ousar por experimentações inéditas. Naturalmente, como foi referido, o princípio da inovação não é exclusivo da cartilha do governo brasileiro, muito pelo contrário, inovar é o verbo de todos os teóricos que tratam dos meandros das indústrias ou setores criativos na contemporaneidade.

⁵⁵ Ministério da Cultura. *Ibidem* p.33

⁵⁶ *Ibidem*

A inclusão social é uma resposta às desigualdades multissetoriais características do Brasil. Lembrando que no território nacional esta discussão é uma instrumentalização da busca pelo desenvolvimento endógeno. E justamente para este objetivo existem diversas formas de promovê-la nos setores criativos, desde medidas legislativas e capacitação profissional, até linhas de crédito específicas para micro ou pequenos empreendedores. Este é um item que passa ao largo de muitas das teorias referida no capítulo anterior, como a Richard Florida. No entanto, para a SEC/MinC a inclusão social é um alicerce fundamental do plano de ações, e tem papel importante na distinção entre o desenvolvimento desejado e o mero acúmulo financeiro concentrado.

A diversidade cultural é apontada como o motor da criatividade e, portanto, o verdadeiro eixo do desenvolvimento endógeno, como proferiu Celso Furtado. A diversidade cultural culmina em processos criativos, que tanto podem gerar inovações, quanto lidar com particularidades tradicionais de diversas culturas. Assim como a criatividade, ela é encarada como um recurso de produção renovável, e, por isso, inesgotável. O trecho a seguir traz a definição elaborada pela UNESCO:

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.⁵⁷

A SEC/MinC compreende que somente a partir da formulação de políticas públicas para o patrimônio cultural imaterial é que se pode assegurar a existência duradoura e a promoção da diversidade cultural brasileira. Esta é uma questão que por muitos anos foi esquecida às margens das políticas públicas de cultura no país. O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), criado no governo de Getulio Vargas, representa a

⁵⁷ UNESCO. *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*. 2005. Consultado em junho de 2013. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224POR.pdf>

longevidade da preocupação com a preservação do patrimônio brasileiro. No entanto, por muitas décadas as ações se restringiam ao campo do patrimônio material. Somente no ano 2000 é que foi instituído o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial para identificar, reconhecer, salvaguardar, e promover os componentes do acervo da diversidade cultural brasileira. Em 2003, foi criada a Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural, também subordinada ao MinC, cujo objetivo é promover uma política mais eficiente neste campo. No âmbito internacional, foi promovida a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial, em 2009. Nesta ocasião, o Brasil e o Canadá contribuíram significativamente esclarecendo suas práticas de atuação do Estado.

Por fim, o último princípio norteador da SEC é a sustentabilidade. No plano oficial da secretaria, a sustentabilidade aparece dividida em quatro dimensões: social, cultural, ambiental e econômica. Segundo este mesmo documento, é neste quesito que reside a definição ou escolha, propriamente dita, do tipo de desenvolvimento que se deseja alcançar. Contudo, para muitos estudiosos este é um conceito poroso, isto é, com contornos pouco definidos. É inegável que o discurso da sustentabilidade ambiental já está plenamente estabelecido no mercado como um diferencial, que gera mais-valia (financeira e/ou competitiva). Também é de se notar que em muitos casos o “selo verde” corresponde a uma compensação ambiental irrisória se comparada ao impacto que a produção de determinados produtos acarreta.

Os autores de língua inglesa aqui tratados, também se valem da “sustentabilidade” em suas teorias, muito embora a noção se restrinja às dimensões econômica e ambiental do termo. Já as quatro dimensões atribuídas pela SEC se dividem entre o que é palpável (*hardware*) e impalpável (*software*). Não é preciso muito esforço para reconhecer que as duas primeiras faces (ambiental e econômica) são notadamente mais concretas que as duas seguintes (social e cultural).

A faceta social parece ser ainda mais palpável do que a cultural. Afinal, todos os meios de sustentabilidade social são tentativas de inclusão ou redução de distâncias socioeconômicas. No âmbito cultural também existem concentrações de recursos e conseqüentemente desigualdades, porém este é um terreno mais difícil de sondar. O alto teor simbólico, a amplitude da diversidade cultural, e a invisibilidade das manifestações e das cadeias ou redes envolvidas dificultam significativamente o processo de análise.

O desconhecimento do setor cultural, mesmo que segundo os padrões tradicionais de quantificação, como foi relatado na contextualização da história das políticas culturais brasileiras, é um obstáculo a ser superado. Por mais que o MinC esteja buscando sanar a carência de informações do setor e mapear o país de acordo com sua diversidade cultural, este enfrentamento se encontra em fase inicial. Não obstante e paralelo a este déficit, emerge o dilema da falta de práticas ou de parâmetros adequados para a compreensão do campo simbólico.

Como foi referido, com relação ao núcleo teórico, existe um aspecto fundamental que diferencia a perspectiva da SEC das demais, e caracteriza uma ruptura significativa. Enquanto a óptica anglo-americana se pauta somente pela propriedade intelectual para classificar os seus setores criativos, a brasileira desloca esta medida ao propor que o centro da questão está fundamentalmente cravado no valor simbólico. Este posicionamento mais abrangente implica em algumas questões específicas relativas aos componentes e as dinâmicas do simbólico que possuem contornos reconhecidos, porém relativamente imprecisos.

O simbólico está diretamente relacionado à diversidade cultural, e portanto ao patrimônio cultural nacional. A Constituição brasileira de 1988 esclarece a compreensão do patrimônio cultural da seguinte forma:

(Art. 215 e 216) Constituem patrimônio cultural brasileiros bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, e nos quais se incluem:

- I – as formas de expressão;
- II - os modos de criar, fazer e viver;
- III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
- IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
- V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.⁵⁸

⁵⁸ Leitão, Cláudia. *O governo Lula e as políticas públicas para o fomento à diversidade cultural a partir da valorização do patrimônio imaterial*. VI ENECULT – UFBA. Salvador, 2010.

Ainda que na última década tenham pesado as investidas do MinC, no Brasil não se tem a tradição de analisar propriamente o simbólico. O tom universalista pelo qual a questão é abordada, por vezes, dificulta a criação de categorias e, conseqüentemente de políticas específicas e efetivas. Mas como exatamente compreender e articular as riquezas culturais e simbólicas, sem a importação de padrões (unicamente econômicos) que as reduzem à sua aparente “desimportância financeira”? Quais as ferramentas disponíveis para a consideração do bem ou do valor simbólico? Este trabalho não possui a intenção de superar estas questões, tampouco de exaurir todas as possibilidades metodológicas para este impasse. O que se propõe são levantamentos que possam contribuir com a discussão aqui tratada.

Passemos agora para os cinco “gigantes” que a SEC reconhece oficialmente para si como desafios iniciais. Não por acaso, o primeiro deles é denominado como “Levantamento de Informações e dados da Economia Criativa”. Este incide justamente na carência de dados sobre os setores criativos nacionais. Esta proposição trata, portanto, de levantar informações úteis e dispô-las em rede aberta, de modo acessível e transparente. Das ações propostas para cumprir esta finalidade, a que mais salta aos olhos é a composição de uma cartografia dinâmica dos setores criativos no Brasil, o que orientaria com precisão as políticas e estratégias (não apenas públicas, mas também de iniciativa privada). Naturalmente, a atualização constante é uma condição de eficiência deste mapeamento. E para tal investida, algumas outras medidas necessárias já foram tomadas, como o acordo do MinC com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e a encomenda de pesquisas qualitativas realizadas por meio da aliança do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) com o IBGE. Segundo o MinC, também serão encomendados estudos setoriais relativos à competitividade de mercado. Este último item é de extrema importância, pois, como já foi mencionado, o fato desta perspectiva se distanciar da teoria de Richard Florida, e se centrar no desenvolvimento acarretado ao longo de todo o processo, não significa ignorar o mercado e tampouco a competitividade existente entre os seus agentes.

O segundo desafio traçado é o da “Articulação e estímulo ao fomento de empreendimentos criativos”. Aqui são tratadas as possíveis formas de fomento e estímulo para os empreendimentos criativos. Multiplicar os meios e mecanismos financeiros é assegurar que os projetos e ações que tangem aos setores criativos não se concentrem em

uma região ou em um segmento produtivo. Contudo, colocar as diferentes instâncias governamentais e o setor privado em sinergia não é tarefa fácil. Primeiramente, as secretarias estaduais e municipais de cultura devem estar articuladas entre si, e os parceiros já existentes precisam ser identificados. Simultaneamente, serão abertas linhas de microcrédito específicas. Também são previstas no plano oficial outras formas de financiamento que induzirão novos agentes. O governo ainda não esclareceu quais são estas formas ou estes agentes, mas se compromete a criar incubadoras voltadas para o desenvolvimento de competências criativas. Ainda, a fim de “desburocratizar” e reduzir custos, o MinC também irá estimular a criação de um *software* na Receita Federal que possibilite que micro e pequenos empreendedores criativos prestem seus tributos ao Estado sem precisar contratar serviços adicionais ou terceirizados para dar cabo das suas contabilidades.

O terceiro desafio, “Educação para competências criativas”, diz respeito à pluralização das possibilidades de formação e capacitação profissional. A ideia central é multiplicar e descentralizar as unidades de formação. Para atingir este objetivo será necessário identificar os programas de qualificação já existentes e estimular que conteúdos relacionados aos setores criativos sejam incorporados nos programas do Ministério da Educação. Complementarmente, fomenta-se a capacitação de gestores públicos e privados, e começam-se a traçar parcerias com o Sistema S⁵⁹, universidades, e centros tecnológicos. Dentre as ações desta linha, também se encontra a elaboração de estratégias para estimular a formação continuada nos setores criativos em instituições públicas e privadas.

No que se segue, surge a necessidade de enfrentar a escassez estrutural que os serviços e bens criativos requerem para serem produzidos e distribuídos. Assim, se coloca o desafio “Infraestrutura de criação, produção distribuição/circulação e consumo/fruição de bens e serviços criativos”. Este contempla desde a retomada de editais para a circulação de eventos culturais em espaços próprios, até a articulação e integração de equipamentos já disponíveis no Sistema S para dar maior visibilidade aos bens e serviços criativos. Segundo o plano da secretaria, serão também subsidiados circuitos itinerantes regionais e nacionais de bens e serviços criativos, e circuitos de rede e de coletivos. Será instituída a

⁵⁹ Rede composta por 11 instituições do Terceiro Setor, que dispõem de escolas, laboratórios, centros tecnológicos, centros culturais espalhados por todo o país. Estão entre estas: o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI), o Serviço Social da Indústria (SESI), o Serviço Nacional de Aprendizagem do Cooperativismo, e o Serviço Social do Comércio (SESC).

obrigatoriedade de contrapartidas sociais aos projetos apoiados pelo MinC, como uma forma complementar de ampliar o acesso da população aos bens e serviços disponíveis. A SEC também pretende multiplicar experiências como o Centro de Referência do Artesanato Brasileiro, que reúne produtos e produtores de diversas manufaturas típicas de diferentes culturas e regiões, e sugere que outra iniciativa, subscrita a este desafio, se concretize com a criação de um sistema de informação que facilite a interação de diferentes atores em favor da divulgação e circulação de eventos culturais. É preciso não apenas criar mais aparelhos culturais, mas também estabelecer conexões entre eles.

Por fim, o quinto e último desafio da instituição é autoexplicativo. O item “Criação/adequação de Marcos Legais para os setores criativos” se encarrega de assegurar maior concretude das estratégias propostas por vias legislativas, ou seja, visa criar, adequar e aperfeiçoar marcos legais que fortaleçam os ciclos de produção, circulação, fruição e consumo dos bens e serviços culturais e criativos. Este desafio é também o de fortalecer a SEC e blindar suas ações contra descontinuidades políticas e instabilidades que possam vir a abalar as ações da instituição e do MinC, de modo geral.

Em suma, mapear, multiplicar as formas de financiamento e de capacitação, pulverizar aparelhos estruturais, e dar solidez legislativa para o desenvolvimento não concentrado dos setores criativos no Brasil, são, de fato, desafios inovadores e podem representar avanços consistentes. No entanto, deve-se ter em consideração que tal trajeto não é uma linha reta, e as incumbências para tanto não competem apenas a uma secretaria ou ministério. Se as metas forem cumpridas e os desafios superados, será um mérito não apenas da SEC ou do MinC, mas de todos os ministérios, governos (federal, estaduais, municipais), conselhos de cultura envolvidos, do setor privado, entre outros. A regulamentação e o crescimento dos bens e serviços criativos beneficiam desde os cofres públicos até os consumidores dos mesmos. Mas para tanto, é preciso haver conexões sólidas e contínuas.

O êxito do projeto da SEC também depende da sociedade civil. O Estado se posicionou favorável à governança colaborativa, porém esta dinâmica implica em participação social ativa. Se, hipoteticamente, a SEC conseguir avançar na direção dos cinco desafios supracitados, a tradição da ausência terá sido impreterivelmente confrontada. Somente assim, se poderia elaborar estratégias menos verticais (atentas as

táticas), possibilitando igualmente a ruptura com as tradições da instabilidade e do autoritarismo presentes na história das políticas culturais nacionais.

Pelo o que foi exposto, compreende-se que no último decênio alguns passos importantes, como o Plano Nacional de Cultura, já foram dados para o enfrentamento das três tristes tradições inicialmente citadas. O bom funcionamento da SEC certamente seria outro grande avanço. Enfim, os objetivos da instituição implicam em “poder de fogo institucional”, isto é, um ministério estável, com presença, articulações sólidas, e *budget* consistente; requisitando também em cooperação de diversos agentes do primeiro setor (instâncias governamentais, ministérios, câmara dos deputados), do segundo setor (empresas, investidores), e do terceiro setor (Sistema S, ONGs, fundações); Conforme o mencionado, sem a devida presença da sociedade civil, a transposição da dimensão do debate político para a formação de um campo efetivo de práticas se torna uma improbabilidade.

III. Reflexões sobre o Potencial Criativo de Cachoeira

A relevância do patrimônio cultural cachoeirano é incontestável. Cabe ressaltar, entretanto, que a perspectiva do presente trabalho e do Plano Municipal de Cultura seria inconcebível, sem que a inflexão das gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira no MinC tivesse ocorrido. A implementação do Plano Nacional de Cultura foi condição elementar para que se estipulassem os atuais objetivos (oriundos da economia criativa) para a cidade. Tal decorrência se dá por diversas razões, entre as quais, a compreensão do conceito de cultura em três dimensões (simbólica, cidadã e econômica); o reconhecimento das culturas como insumo fundamental para o desenvolvimento; o alargamento do *budget* ministerial; e a indução de novos agentes e sistemas (como as Conferências de Cultura e o Sistema Nacional de Cultura).

Refletir sobre o desenvolvimento endógeno de Cachoeira implica inevitavelmente em articular o que há de mais antigo e mais contemporâneo nas políticas culturais promovidas pelo Governo Federal. Noutras palavras, esta equação possui duas componentes obrigatórias: o patrimônio cultural (material e imaterial) e a economia criativa. Mas, antes de adentrar nas considerações teóricas sobre o potencial criativo de Cachoeira e de sua apropriação pelas políticas culturais públicas, se faz necessário expor o leque de manifestações e expressões que compõe a riqueza cultural local. Seus componentes serão dispostos segundo a divisão entre o patrimônio material (histórico e arquitetônico) e o imaterial (valor simbólico, festividades, celebrações). Somente então será feita uma avaliação sobre o potencial criativo de Cachoeira, balizada pela metodologia SWOT.⁶⁰

⁶⁰ A análise SWOT corresponde a uma metodologia que trata de identificar os elementos de força, fraqueza, oportunidade, e ameaça de um dado cenário ou ambiente.

3.1 Cachoeira: matriz cultural e histórica

A faceta **material** do patrimônio cultural de Cachoeira é evidente, e se encontra distribuída por toda a cidade, que responde pelo segundo maior conjunto arquitetônico histórico preservado do Brasil, atrás somente da cidade de Ouro Preto (MG).⁶¹ Dos bens protegidos pelo IPHAN na Bahia, 30% estão em Cachoeira.⁶² E depois de Salvador, é a cidade baiana que reúne o mais importante acervo barroco.⁶³

A história revela que a cidade já possuiu uma economia extremamente privilegiada. No período colonial, era um ponto de convergência de importantes rotas para o Recôncavo e o Sertão, via Estrada Real ou pelo rio Paraguaçu. Assim, o lugar se desenvolveu enquanto rota do tráfico negreiro e do escoamento de Pau Brasil e cana de açúcar. A região também era propícia para a mineração (ouro), e complementarmente, um polo da indústria fumageira. Um dado que simboliza tamanho poder econômico, é que Cachoeira, quando ainda era uma vila, foi sobretaxada pelo Rei D. José I para angariar fundos para reconstrução de Lisboa, após o terremoto ocorrido em 1756.⁶⁴

A partir de 1800, o local passou a ser influente na política regional e nacional, tendo participação significativa nas lutas pela Independência da Bahia e do Brasil:

O Conselho Interino – formado por Cachoeira, Santo Amaro, São Francisco, Jaguaripe, Maragogipe, Inhambupe, Pedra Branca, Abrantes, Itapicuru, Valença, Água Fria, Jacobina, Maraú, Rio das Contas, Camamu, Santarém e Cairu – teve relevante participação política, militar e administrativa, ao longo das lutas pela Independência da Bahia. Organizou batalhões, recolheu e distribuiu armas e munições e fincou postos de defesa em vários pontos do Estado.

⁶¹ IPHAN, 2008. Consultado em julho de 2013. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=14019&sigla=Noticia&retorno=detalheNoticia>

⁶² *Idem*

⁶³ Bahia, Tursa. <http://bahia.com.br/cidades/cachoeira/>

⁶⁴ IBGE, Histórico. Consultado em junho de 2013. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/cidadesat/historicos_cidades/historico_conteudo.php?codmun=290490

Após seguidas batalhas entre portugueses e brasileiros, no dia 02 de julho de 1823, finalmente ocupa a cidade de Salvador o Exército Brasileiro. Consolida-se então a separação de Brasil e Portugal, que teve parte de seus embates e resistência na Vila de Cachoeira. Em tempo: Cidade Heróica de Cachoeira, título concedido pela Lei Provincial de 13 de março de 1837, além de sua elevação à categoria de cidade.⁶⁵

A cidade preserva a arquitetura da época do Império, e com relação ao seu patrimônio cultural, é uma verdadeira colecionadora de títulos: além de Cidade Heroica, condecoração oferecida devido ao fato da cidade ter sido sede do Governo Provisório durante a Guerra da Independência (1822) e durante a revolta conhecida como Sabinada (1837). Cachoeira foi reconhecida pelo IPHAN como Cidade Monumento Nacional, através do Decreto Presidencial n 68045, de 18 de janeiro de 1971, e oficialmente, o município também é a segunda capital do estado da Bahia, de acordo como a Lei Estadual 10 695/07. Todos os anos, no dia 25 de junho, o governo estadual é transferido para a cidade, num ato de celebração pelos feitos em prol do Estado e do país.



Governador do Estado no desfile da Independência Fonte: SECOM/Bahia

Somente no ano de 2011, o Programa Monumenta, que é fruto uma parceria do Banco Interamericano com o governo brasileiro, investiu R\$41 milhões na recuperação da cidade. Foram contemplados por sistemáticas iniciativas como esta, as igrejas Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora do Monte, o Conjunto do Carmo, a Casa de Câmara e

⁶⁵ Castro, Armando. *A Irmandade da Boa Morte - Memória, intervenção e turistização da Festa em Cachoeira*, Bahia. Universidade Estadual de Santa Cruz. 2005, Ilhéus (BA). P.32

Cadeia, e diversos casarões espalhados pela cidade. O programa, assim como a própria prefeitura municipal de Cachoeira, também possui uma linha de crédito específica para incentivar os cidadãos a restaurarem, com o devido cuidado, suas propriedades particulares.⁶⁶



Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário e Igreja Nossa Senhora do Monte

Fonte: Programa Monumenta

Em síntese, se considerada por seu patrimônio material, a cidade é, de fato, uma joia, de valor historiográfico inestimável. Entretanto, ela é igualmente rica com relação ao patrimônio **imaterial** ou seu valor cultural simbólico. Além de um expoente da memória, trata-se de um celeiro da cultura afro-brasileira, um ícone importante da diversidade cultural, e também um “caldeirão” de manifestações artísticas, saberes e tradições.

Desde sua fundação como povoado, feito atribuído a Diogo Álvares Correa, a cidade possui denso valor cultural e simbólico. Diogo Álvares Correa também conhecido como Caramuru, além de ser uma personagem da história do Brasil, também o é da literatura, sendo o protagonista de lendas contadas em verso e prosa até os dias de hoje. O rio que divide a cidade e o município vizinho, São Felix, é homônimo a esposa de Caramuru, uma índia Tupinambá chamada Paraguaçu. Contudo, são considerados os conquistadores da cidade os irmãos Álvaro, Gaspar e Rodrigues – netos de Caramuru e

⁶⁶ Monumenta, Programa. Consultado em agosto de 2013. Disponível em: http://www.monumenta.gov.br/site/?page_id=177

sobrinhos de Paulo Dias Adorno (genovês erradicado na Bahia e casado com uma das filhas de Caramuru).⁶⁷

Ao longo da história, a cidade se mostrou um núcleo de resistência, que pode ser observada em diferentes campos e épocas. No período colonial, a região foi marcada pela luta antiescravagista, com forte presença de quilombos e organizações como a Irmandade da Boa Morte, que, por meio de esmolas e um trabalho coletivo de suas integrantes e outros colaboradores, objetivava comprar a alforria de um número crescente de escravos. Como foi mencionado acima, a cidade também é um símbolo de resistência no campo político e administrativo, vide sua importância no processo de Independência do Brasil. Não obstante, a mesma vocação para a resistência, pode ser notada até hoje no campo cultural e religioso. Cachoeira é a terra natal do Candomblé, onde foi fundado o primeiro terreiro desta religião afro-brasileira. Durante muito tempo, as religiões e costumes africanos foram perseguidos pelos pertencentes à tradição católica, que consideravam as práticas distintas das suas como demoníacas. Hoje em dia tais opressões já não ocorrem nos moldes de antigamente. Todavia, existe ainda a luta contra o preconceito e a exclusão das tradições negras ou afro-brasileiras. Não apenas em Cachoeira, mas em toda a região do Recôncavo, podem ser encontrados diversos terreiros tradicionais. No município também estão preservado os quilombos seculares que se estabeleceram durante o período de luta contra a escravidão.



Quilombos do Iguape



Fonte: Rita Barreto/ Acachoeira

⁶⁷ Castro, Armando. *Ibidem.* p.28



Quilombo preparado para o turismo étnico

Fonte: Bahia Tursa

Por estas razões, o local é propício e vem se promovendo pelas vias do turismo étnico e cultural. Tal serviço é retroalimentado pelo calendário de festividades que confere fama ao município. As festas tradicionais feitas em Cachoeira são caracterizadas por sua força e persistência, e evocam a história e as culturas tradicionais daqueles que as celebram:

Tal espírito festivo vai ser definitiva e grandiosamente enriquecido pelas marés africanas da escravidão. Aqui, então, no trabalho, no quilombo e no terreiro os africanos escravizados vão fazer da festa uma estratégia importante para o enfrentamento dos horrores dos cativeiros; vão torná-la um componente fundamental dos seus processos de ressocialização e reterritorialização simbólica e vão assumi-la como um importante território de resistência, de luta – ressalta-se que a utilização da festa como um território de resistência não é algo que fique restrito aos séculos de escravidão. Ainda hoje a festa constitui um território de resistência e continuidade da cultura das camadas mais populares da sociedade brasileira – culturas que, regra geral, são vítimas da intolerância e do preconceito.⁶⁸

Conforme o excerto, pode-se afirmar que as festas populares comportam também atos de resistência. O calendário de festividades do município é extenso e se divide entre

⁶⁸ Miguez, Paulo. *A festa: Inflexões e desafios contemporâneos*. In: Miranda, Nadja. Rubim, Linda. *Estudos da Festa*. Editora EDUFBA. Salvador, 2012. P.208

celebrações tradicionais e festividades mais “modernas”. Dentre as principais tradições estão a Festa da Boa Morte, promovida pela única irmandade de mulheres negras na América Latina, a Festa da Nossa Senhora D’Ajuda, e a Festa de São João.



Festa da Ajuda

Fonte: Bahia Tursa



Festa da Ajuda

Fonte: Bahia Tursa

Já com relação às festividades “modernas”, se destacam a Festa Literária Internacional de Cachoeira, que em sua segunda edição, em 2013, já atingiu capacidade máxima de público, o Festival de Jazz e o Festival de Documentários CachoeiraDoc.



Flica 2012: Marcia Tiburi, Diogo Portugal e Xico Sá

Fonte: FIEB

A Festa Literária Internacional de Cachoeira (FLICA) foi criada no ano de 2011. Ainda que a literatura não seja o segmento artístico mais apelativo ou massivo, segundo a organização, nesta primeira edição compareceram aos eventos literários 4 mil pessoas e aos shows cerca de 10 mil. No ano seguinte, a cidade contabilizou 25 mil visitantes, dos quais um quinto se distribuiu entre as discussões literárias e os demais contemplavam os shows e as atrações turísticas locais. Os eventos literários da festa vêm ocorrendo dentro do conjunto do Carmo, sinalizando que é possível e desejável atribuir novos usos e relações para o patrimônio histórico. Nos shows, estruturados em praça pública, se apresentam tanto artistas locais como convidados.⁶⁹

Um ícone do patrimônio imaterial de Cachoeira é a Irmandade da Boa Morte, uma organização secular, intercultural, e inter-religiosa, fundada por ex-escravas, que inicialmente tinha por objetivo comprar a alforria de escravos e dar-lhes apoio após a liberdade. Os recém-libertos que encontravam acolhida na Irmandade, por sua vez, também passavam a contribuir com a finalidade de dar liberdade a outros. Não por acaso, a sede da Boa Morte, atualmente composta por 21 senhoras negras, está localizada em um casarão doado por Barbara King – esposa de Martin Luther King – na Rua 13 de Maio (data da

⁶⁹ FLICA. Consultado em agosto de 2013. Disponível em <http://www.flica.com.br/flica/edicoes-antiores/>

abolição da escravatura no Brasil no ano de 1888), onde se encontra fixada na parede a seguinte autodefinição:

Organização privativa de mulheres com vínculos étnicos, religiosos e sociais, também unidas por parentescos consanguíneos ou de fé, deixando fluir a maneira afro-brasileira de crer.⁷⁰



Atual sede da Irmandade da Boa Morte – Cachoeira/Ba
Fotografia: Armando Castro (2003)

Segundo Armando Castro, o fenômeno da massificação turística da Festa da Boa Morte foi absorvido sem que houvesse comprometimento da devoção e da ritualística da mesma. Noutras palavras, os aspectos tradicionais se mantiveram consideravelmente. Um estudo realizado em 2005 revela a tipologia do turista que visita a cidade por razão da Festa da Boa Morte. O público é relativamente jovem, 70% tem de 18 a 39 anos de idade. A maioria destes turistas (57%) é de Salvador, e o segundo grupo mais numeroso são os estrangeiros, que representam 15% do total dos visitantes. Nota-se que a escolaridade do visitante é considerada alta para os padrões nacionais, 39% possui ensino superior incompleto, 24% possui ensino superior completo e 6% têm mestrado doutorado ou pós-doutorado.

⁷⁰ Castro, Armando. *Ibidem* p.51



Irmandade da Boa Morte

Fonte: Correio Feirense

Uma das irmãs da Boa Morte é a cachoeirense Dalva Damiana. Dona Dalva, como é conhecida, é a única sambadeira brasileira com título de Doutora Honoris Causa, concedido pela Universidade Federal do Recôncavo em novembro de 2012. Sete anos antes, o Samba de Roda foi registrado na “Lista de Obras Mestras do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade”, um mérito que é atribuído a D. Dalva, já que, além de fazer Samba de Roda há mais de seis décadas, ela foi a proponente e articuladora desta causa na UNESCO. Isso indica que as culturas “populares” já não ficam necessariamente à margem da legitimidade. Ao contrário do que ocorria há algumas décadas atrás, quando seria verdadeiramente impossível conceber o samba como um patrimônio e uma “mestra” sambadeira digna de um título de doutoramento.



Dona Dalva Damiana



Quarta dos Tambores

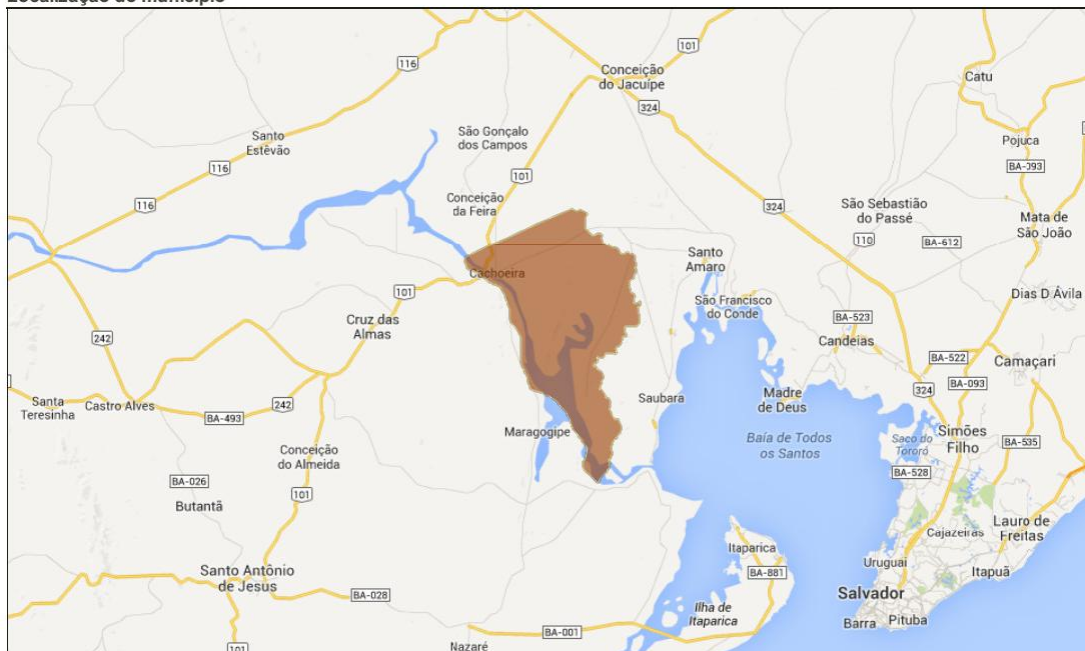
Fonte: UFRB

Para além do Samba de Roda tradicional, a cidade também possui diversas outras manifestações artísticas, como o partido alto, o reggae, orquestras, artesanatos, literatura, dança, teatro, entre outros.

Para complementar os dados capazes de sustentar um pensamento sobre as possibilidades de desenvolvimento da cidade a partir de suas riquezas culturais, segue uma breve exposição de seus índices populacionais e geográficos. Cachoeira está localizada a 110 quilômetros de Salvador. Nos dias atuais, o município é composto por três distritos: Cachoeira, Belém da Cachoeira e Santiago do Iguape, que, somados, ocupam 395,2 quilômetros quadrados de área. O índice de desenvolvimento humano é considerado médio pelo PNUD, igual 0,681.

População	Área	Bioma
32.026 hab.	395,223 km ²	Mata Atlântica

Localização do município



Fonte: IBGE

Conforme o mencionado, a cidade já foi uma das mais ricas do Brasil. No entanto, a situação atual é outra. O IBGE aponta duas crises importantes que abalaram a economia local:

A partir de 1924 a cidade é atingida por uma crise, resultante de problemas na agroindústria fumageira e de reestruturação do sistema viário estadual, que veio a marginalizar o seu

porto. A partir de 1940, Cachoeira entrou em uma fase de grande decadência, perdendo gradativamente a sua importância, na medida em que crescia o processo de seu isolamento. Com o desenvolvimento do transporte rodoviário, a ferrovia se tornou obsoleta e o transporte fluvial, que sempre representou fator preponderante na importância de Cachoeira decaiu tanto que chegou a ser suspenso.⁷¹

O pesquisador Armando Castro aponta outros elementos importantes que culminaram no declínio econômico da cidade:

A situação favorável de Cachoeira só pôde ser percebida até o fim do século XIX e início do XX. Como fatores responsáveis pelo declínio socioeconômico de Cachoeira, podem ser arrolados: a perda de competitividade do açúcar brasileiro, com a conseqüente crise da sucicultura, e do fumo com o mercado competitivo e expansivo de seus concorrentes, sobretudo as Antilhas, a desativação da navegação fluvial, a construção das rodovias, a criação e desenvolvimento de cidades-entrepasto como Feira de Santana – uma de suas freguesias -, a emancipação política de alguns de seus distritos, entre outros. (...) Dispondo, atualmente, de 403km², Cachoeira é um dos menores e mais pobres municípios do Estado da Bahia.⁷²

Nos dias atuais o PIB municipal é avaliado em cerca de R\$ 203.1 milhões. Tal renda se divide basicamente entre 61,6% resultantes da área de serviços (R\$ 125.100), 30,6% que correspondem ao setor industrial (R\$ 62.295), e 7,7% provindos da agropecuária (R\$ 15.683). A tabela abaixo é referente a um ranking feito no ano 2000 que avaliou o desempenho dos 417 municípios baianos. Como se pode notar, a cidade já não figura nem entre as mais desenvolvidas do Estado:

⁷¹ IBGE. Consultado em junho de 2013. Disponível em:
<http://www.ibge.gov.br/cidadesat/painel/painel.php?codmun=290490>

⁷² Castro, Armando. *Ibidem* p.34

Cidade	Ano	Índice	Valor (R\$)	Ranking (BA)
Cachoeira	2000	Índice de Desenvolvimento Econômico	4.996,98	55
		Índice de Desenvolvimento Social	5.071,36	46
		Índice de Infra-estrutura	4.996,67	75
		Índice de Produto Municipal	4.997,78	47
		Índice de Qualificação de Mão-de-Obra	4.996,49	56
		Índice de Renda Média dos Chefes de Família	5.029,86	98
		Índice do Nível de Educação	5.136,99	17
		Índice do Nível de Saúde	5.029,81	99
		Índice dos Serviços Básicos	5.089,55	58

Fonte: SEI – Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia.

Com o passar do tempo e com as mudanças na logística de transporte do Recôncavo, a cidade foi perdendo o posto de mais influente da região para o município de Feira de Santana. Para se reerguer economicamente, Cachoeira, aposta no turismo e na economia criativa como fontes de desenvolvimento galgado no patrimônio cultural local.

3.2 Análise SWOT

Com base em entrevistas realizadas *in loco* no ano de 2013⁷³, no contexto das políticas culturais brasileiras e na bibliografia utilizada, foi possível construir, no modelo SWOT, uma análise sobre os agentes de força, fraqueza, oportunidade e ameaça, que compõem ou interagem com a economia criativa cachoeirana. Alguns destes elementos, todavia, transitam entre estes enquadramentos, ocupando simultaneamente mais de uma categoria.

São considerados elementos de força: o patrimônio cultural (as riquezas tangíveis ou materiais e as riquezas intangíveis ou imateriais); a Universidade Federal do Recôncavo Baiano; o calendário de festas; a predisposição institucional do governo local e a política cultural nacional.

⁷³ Foram entrevistados representantes do poder público (Secretaria de Cultura e Turismo, e Câmara dos Vereadores), da sociedade civil, e de organizações culturais locais como Casa de Barro, Samba de Dalva, Associação dos Artistas, Quilombos, entre outros.

Com relação aos elementos de fraqueza, podem ser apontados: a falta de tradição brasileira na análise do valor simbólico; a ausência de educação patrimonial; a insuficiência de equipamentos para a fruição de produtos culturais; a carência infraestrutural; e o descrédito da sociedade civil nas políticas públicas.

No que se segue, são evidenciadas as seguintes oportunidades: promover o desenvolvimento endógeno de Cachoeira; estimular a economia criativa; celebrar as manifestações culturais e festividades; valorizar a diversidade cultural; proteger e promover o patrimônio cultural local; estabelecer conexões entre países africanos membros da CPLP⁷⁴; conduzir a manutenção dos valores simbólicos locais; projetar a imagem da cidade, reiterando-a como um destino do turismo histórico, cultural e étnico; e melhorar a infraestrutura da cidade em termos gerais.

Por fim, são detectados os seguintes agentes de ameaça: a possível falta de sinergia entre os agentes públicos, os privados e a sociedade civil; as tradições inicialmente mencionadas (instabilidade, autoritarismo, ausência); o risco de que o desenvolvimento mimético se imponha ao invés do endógeno; a espetacularização das festividades como promotora de padrões em detrimento das singularidades originais; a utilização de estratégias norteadas por parâmetros inadequados ao porte da cidade.

3.2.1 Agentes de força

A institucionalização do setor cultural é extremamente relevante para os objetivos propostos para a cidade. Com relação ao posicionamento político ou institucional, Elizabeth Loiola e Paulo Miguez fazem apontamentos sobre a importância da face institucional para o desenvolvimento tratado:

Em oposição à lógica neoliberal, em consequência, entendemos que organizações, dos setores primário e terciário, e do terceiro setor, desempenham papel central para atingir o objetivo do desenvolvimento, porque são atores centrais dos

⁷⁴ Comunidade dos Países de Língua Portuguesa

processos de geração e de difusão das inovações. No entanto, o desempenho desses atores centrais depende, além de seus atributos internos e do quanto tais atributos estão perfilados às boas práticas setoriais, de *inputs* dos seus contextos específicos, setoriais e nacionais, enfim de suas condições de competitividade frente à concorrência global. Adicionalmente, como visto a cima, as instituições (regras do jogo), assim como o ambiente institucional, jogam também papel central no desenvolvimento.⁷⁵

Cachoeira possui Secretaria de Cultura e Turismo desde 2004. Atualmente existe uma tendência de que estas áreas sejam desmembradas em duas secretarias distintas. O Sistema Municipal de Cultura está em fase de elaboração. Se por um lado a mobilização pública municipal é recente e carece de solidificação, por outro, este processo encontrou no momento de sua feitura condições de afinar-se com o favorável ambiente nacional e internacional, pois também sintoniza com diretrizes vindas da UNESCO. Nota-se, portanto, uma confluência de elementos tanto endógenos quanto exógenos à cidade favoráveis ao desenvolvimento da economia criativa cachoeirana.

No âmbito local, a cidade aprovou a Lei Municipal n 876/2010, pela qual fica instituído o Sistema Municipal de Cultura (SMC), constituído pelos seguintes componentes: Conselho Municipal de Cultura, Secretaria de Cultura, Biblioteca Municipal, Arquivo Público Municipal, Centro Cultural Municipal, e os municípios integrados ao território da cidade. O SMC tem por objetivos: reconhecer a diversidade cultural local, articular os agentes públicos e privados atuantes na área da cultura, além de democratizar os processos decisórios e garantir os direitos culturais dos cidadãos. Para tal, são tidos como instrumentos funcionais: o Plano Municipal de Cultura, os mecanismos permanentes de consulta (Fórum Municipal de Cultura, e Conferência), o Fundo Municipal de Cultura, o Sistema de Informações e Indicadores Culturais e o Programa de Capacitação e Formação Cultural. Organismos privados, com ou sem fins lucrativos, também podem integrar o SMC, por meio de termos de adesão específicos.

O Plano Municipal de Cultura, que está sendo desenvolvido, garante que 1% da renda total do município seja destinada para o Fundo Municipal de Cultura, como o

⁷⁵ Loiola, Elizabeth. Miguez, Paulo. *Ibidem*. p. 9

recomendado pela UNESCO. Do uso deste fundo estão excluídas as festas e a restauração patrimonial, que funcionam por vias financeiras específicas. O fundo também conta com divisas vindas do Estado e da União, com a contribuição de mantenedores do setor privado, e outros saldos remanescentes de projetos e atividades apoiadas.

A cidade possui um Conselho de Cultura, que atualmente é paritário, ou seja, com metade de sua composição feita por representantes da sociedade civil e a outra metade da administração pública. Existe uma previsão de elevar a proporção de membros da sociedade civil para 2/3 já no próximo mandato. Tal intuito consiste em uma forma de romper com a tradição verticalizada que determinou longamente as ações públicas no âmbito cultural. Diferentemente da maioria dos Conselhos de Cultura municipais brasileiros, o de Cachoeira é deliberativo. Esta característica denota que além de acompanhar, avaliar e fiscalizar as políticas públicas para o desenvolvimento da cultura, também lhe cabe proposição e decisão sobre os temas, bem como a definição das diretrizes da política cultural local, o estabelecimento de convênios com o setor privado, e também a administração do Fundo Municipal de Cultura. - Para dar cabo de seus objetivos, o conselho conta com comissões formadas por representante dos seguintes segmentos: 1. Artes Visuais/Cultura Digital; 2. Música; 3. Artes Cênicas; 4. Literatura; 5. Cultura Popular Tradicional/Artesanato; 6. Patrimônio Material e Imaterial; 7. Comunicação Social.

O contexto das políticas públicas municipais é um elemento de força, o que pode ser constatado igualmente no âmbito nacional. É seguro afirmar que a compreensão das culturas de modo tridimensional, e o seu deslocamento para o eixo do desenvolvimento foram condições prévias para que Cachoeira pudesse elaborar um plano estratégico de desenvolvimento por meio do seu patrimônio cultural. O fato de ter sido criada uma Secretaria da Economia Criativa com fundamentos e dinâmicas adequadas aos padrões brasileiros não apenas simboliza esta afinação, como torna viável a implementação do pacote de ações previsto para a cidade.

A quarta Conferência Municipal de Cultura, realizada em agosto de 2013, demonstrou que o movimento local, tanto do setor público quanto da sociedade civil, está em consonância com o momento do MinC e da SEC. O evento foi o mais populoso das cidades do Recôncavo. Compareceram cerca de 330 pessoas, que se distribuíram entre dois

eixos principais. O primeiro segmento focou em questões tangentes à consolidação do Sistema Municipal de Cultura; e o segundo se centrou sobre o fortalecimento da produção artística e simbólica do local, a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais cachoeiranas e a economia criativa.

Tal Conferência é extremamente recente e ocorreu na fase final da pesquisa de campo do presente trabalho. Considerando que a institucionalização municipal da cultura passa por um momento de reestruturação, deve-se levar em consideração que não há recuo temporal suficiente para propor uma análise definitiva. O que se estima são reflexões iniciais acerca do evento e do panorama político e cultural da cidade.

Durante a conferência, duas questões foram observadas de forma recorrente. A primeira configura não um agente de força, mas de ameaça. Trata-se da preocupação geral, por parte dos presentes (majoritariamente composta por artistas, gestores culturais ou representantes de instituições culturais ou religiosas) em barrar a tendência de exclusão dos agentes locais, com a massificação das festas. Tal exclusão não consiste exatamente em deixar os artistas cachoeiranos à margem das festividades mais modernas, mas sim na disparidade de remuneração entre os artistas locais e os convidados. Por esta razão, foi cobrado que a Secretaria de Cultura e Turismo estabeleça um piso e um teto no pagamento dos agentes que fazem as festas.

O segundo ponto notável, este sim um elemento incontestável de força, é que as demandas da sociedade manifestas na ocasião da conferência coincidem, justamente, com os desafios traçados pela Secretária da Economia Criativa. Uma das primeiras solicitações dos presentes foi o mapeamento dos setores criativos locais. Por conseguinte, foi requisitado que o município invista na articulação para melhor aproveitar os espaços que podem ser úteis aos setores culturais locais. No que se seguiu, foi levantada a questão do isolamento dos distritos que compõem a cidade, e a necessidade de inclusão dos mesmos tanto no eixo de produção de bens e serviços culturais, ou seja, de criar condições para que estas regiões também possam realizar projetos artísticos, quanto no eixo do consumo, quando foi alegado que raríssimas vezes os eventos ocorrem fora da sede (Cachoeira). Por fim, foi cobrado que se estipule por vias legais: a existência de contrapartidas sociais (como shows solidários nos distritos que fazem parte do município), a fixação de uma porcentagem que assegure a presença de artistas locais nos eventos realizados na cidade, e

a estipulação do pagamento mínimo e máximo para participar de eventos culturais, a fim de reduzir a discrepância praticada entre os cachês artísticos. Tais demandas indicam que os desafios assumidos pela SEC são coerentes não apenas no plano nacional, mas também a partir do momento em que reverberam no âmbito local.

Naturalmente, o patrimônio cultural cachoeirano é seu maior expoente de força. O patrimônio material histórico é repleto de casas, igrejas, prédios históricos e ruas do tempo em que o comércio e a produção de tabaco fizeram de Cachoeira a vila mais rica, populosa e uma das mais importantes do Brasil, nos séculos XVII e XVIII. De modo complementar, os atrativos de Cachoeira vão muito além do seu patrimônio edificado. O valor simbólico, imaterial, deve ser considerado sob os diversos aspectos de sua transversalidade, por esta razão o local atrai antropólogos, cientistas sociais, etnólogos e outros pesquisadores nacionais e estrangeiros. Contudo, a cidade precisa ainda de um mapeamento das manifestações ou expressões culturais para melhor planejar as políticas propostas. Tal medida já foi sugerida e aprovada em plenária na supracitada conferência. Por ora, uma boa forma de flertar com o patrimônio imaterial local é observar as festas tradicionais e os outros eventos que ocorrem na cidade, já que estas são expressões de celebração das próprias culturas. A seguir estão os principais eventos anuais que compõe a programação da cidade:

Desfile de beleza quilombola (março)

Festa do Divino (maio)

Festa da Independência: O caboclo e a cabocla; o fogo simbólico (junho)

Festa de São João /Feira do Porto (junho)

Festa da Boa Morte (agosto)

Festival de Documentários de Cachoeira (agosto)

Festa de São Cosme e Damião (setembro)

Caruru dos Sete Poetas (setembro)

Festa de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira (outubro)

Festa Literária Internacional de Cachoeira (FLICA) (outubro)

Quarta dos Tambores (às quartas-feiras de todos os meses)

Feriado da Consciência Negra (novembro)

Festa da Nossa Senhora da Ajuda (novembro)

A agenda de festas considerada integralmente, assim como cada um dos eventos que a compõem, constitui um elemento de força, sobretudo quando a noção de cultura é compreendida a partir de três dimensões (simbólica, cidadã e econômica), conforme o conceito utilizado pelo MinC. Do ponto de vista simbólico, são celebrações próprias das culturas regionais, onde e quando se propagam os cantos, os comeres, os saberes, as danças, os valores, e a ancestralidade. Pelo viés da cidadania, consagram-se os direitos culturais e a liberdade de celebrar as próprias culturas no espaço público e pelos meios de produção das mesmas. Na dimensão econômica, as festas, muito além de um ato de celebração, também levam visitantes, demandam melhorias estruturais decorrentes da preocupação com a visitabilidade local e fomentam diversos setores industriais, gerando renda formal e informal. No entanto, é preciso acompanhar este processo com cautela, como alerta Miguez:

Uma dessas dificuldades parte do viés economicista que possa daí decorrer e que reduz a festa, e sua importância, ao fato desta ter se tornado um grande mercado, com grande capacidade de gerar emprego e renda; razão mais que suficiente, nesta perspectiva, de justificar a subordinação simbólico-cultural dos festejos aos interesses comerciais.

(...) É preciso assumir como premissa básica, portanto, que, para além da economia (criativa) da festa e das potencialidades que esta encerra para seus atores, há uma dimensão simbólica em jogo que não pode ser esquecida nem muito menos subordinada a interesses que ultrapassam o campo da cultura.⁷⁶

De fato, a produção festiva, apesar de constituir um significativo elemento de força, pode configurar uma gigante ameaça às expressões culturais tradicionais locais, a depender de como é conduzida. Noutras palavras, se os eventos assumirem diretrizes unicamente orientadas pela lógica de mercado e da indústria da comunicação (do entretenimento e da espetacularização), a externalidade e o “porte” do evento podem se tornar maiores do que o

⁷⁶ Miguez, Paulo. *A festa: inflexões e desafios contemporâneos*. In: Miranda, Nadja. Rubim, Linda (orgs). *Estudos da Festa*. Editora EDUFBA. Salvador, 2012. P. 214

próprio sentido da festa, comprimindo assim os valores e tradições que lhes deram origem. Em síntese, os setores políticos, empresariais e midiáticos não hesitam em moldar os eventos segundo seus padrões de exibição e lucro, em detrimento das culturas e organizações tradicionais, que conseqüentemente acabam enfraquecidas. Pode ainda ser considerado um sintoma deste desenvolvimento mimético, no caso de festividades tradicionais, possíveis alargamentos do espaço privado sobre o público, que não raro, em alguns lugares, chega a tomar dimensão suficiente para afastar as camadas mais populares das festividades e das celebrações das suas próprias culturas. Um bom exemplo é o Carnaval soteropolitano, ou as festas de São João.

As festas juninas espetacularizadas não são eventos que se constituem em práticas lúdicas ativas, pelo contrário, existe uma passividade do público que se desloca pelo espaço festivo de forma errante ou direcionada e interage com os grupos musicais que se apresentam no palco através da corporeidade, da dança, dos gestos. Entretanto, este comportamento não é autônomo, é comandado por alguém que está no palco principal e que centraliza a atenção e orienta os festeiros. (...) Outro aspecto diretamente relacionado a espetacularização das festas juninas na atualidade é a cooptação política destes eventos festivos para a construção de um imagem-síntese da cidade a partir da ingerência das municipalidades.⁷⁷

Não se pode negar a tendência de que a festa seja reconfigurada devido a interesses políticos, econômicos e midiáticos, em detrimento da tradição. Enfim, tal processo carece de mediação.

A Universidade Federal do Recôncavo também é considerada como um elemento de força. Inaugurada há apenas seis anos, a universidade já oferece cursos que vão ao encontro das “vocações” locais, como museologia, cinema, comunicação social, e tecnologia em gestão pública. Todavia, a relação entre a universidade e a população ainda está sendo construída. Apesar das grandes contribuições ocorridas, notam-se pequenos entraves a serem superados: por um lado, a instituição traz muitos benefícios como diferentes possibilidades de formação; gera conhecimento vindo de estudos multidisciplinares sobre a região; atrai estudantes e pesquisadores de fora; dispõe de uma

⁷⁷ Castro, Jânio. *Da casa à praça pública. A espetacularização das festas juninas no espaço urbano*. Editora EDUFBA. Salvador, 2012. P.90

série de equipamentos que a cidade passa a ter para fruição de bens culturais, como o auditório; e produz eventos culturais, como o festival de documentários. Por outro lado, também causa alguns transtornos no cotidiano da cidade como a notada explosão da especulação imobiliária local e, inevitavelmente, a introdução de novos agentes culmina em alguns conflitos (de ordem política, comportamental, ou social) que se encontram entre “a tradição e a modernidade”.

3.2.2 Agentes de Fraqueza

Alguns apontamentos podem ser considerados como fraquezas no plano de desenvolvimento da cidade por via dos setores criativos. O fato do Brasil não ter tradição de analisar o simbólico é um deles. Tal postura tende a endossar a invisibilidade de algumas manifestações tradicionais e expressões culturais. Em um país de dimensões continentais e uma diversidade cultural ainda mais vasta que o próprio território, é necessário que se estipule parâmetros de análise específicos para os valores simbólicos.

Outro agravante é a falta de educação patrimonial nas escolas públicas municipais. Esta questão está prevista na lei municipal, mas na prática apenas um colégio a aplica. A educação patrimonial promove o reconhecimento da história e dos valores regionais. Esta consciência abarca aspectos transdisciplinares das culturas locais, e para além do conhecimento, também gera efeito no campo do simbólico, isto é, no que toca à auto-identificação dos habitantes com seus próprios valores culturais. A educação patrimonial é um meio pelo qual pode ser germinado o orgulho de pertencer a um determinado local ou cultura. Experiências como esta já são vistas em diversos lugares, como Fernando de Noronha e em cidades históricas de Minas Gerais. Se os habitantes cachoeiranos forem podados de seus próprios sentidos, a tendência é de que os valores e expressões culturais se esvaziem com o passar das gerações. A educação patrimonial pode ser útil na reversão deste processo que se evidencia.

A ausência de equipamentos para a fruição de serviços culturais, por sua vez, é outro ponto de fragilidade. A cidade possui apenas um cinema, cuja restauração foi recém-concluída. A Universidade Federal do Recôncavo (UFRB), como foi dito, dispõe de um

auditório devidamente equipado, onde são realizados diversos tipos de eventos, mas ambos são insuficientes diante da demanda de artistas e públicos. Embora Cachoeira possua alguns espaços interessantes, como o Centro Cultural Hansen e o museu do IPHAN, não se observa exatamente o uso dinâmico destes. É preciso reavaliar a interação destes espaços junto à sociedade civil e, complementarmente, providenciar novas estruturas, como por exemplo, um teatro.

Recentemente, como foi referido, se aprovou em plenária, na IV Conferência Municipal de Cultura, um mapeamento das expressões culturais locais. O passo seguinte a este seria criar uma rede virtual, por onde se possibilite conhecer e dinamizar estas manifestações. Entretanto, a questão estrutural não é restrita a dinamização de bens e serviços culturais. Conexões *hard* e *soft* precisam ser estabelecidas, de modo geral. O próprio acesso à cidade e a logística de transporte que liga os três distritos que compõem o município exigem melhorias.

Este município possui inúmeras vantagens naturais e histórico-culturais propícias para a atividade turística, porém sua rede de hospedagem é pequena. Segundo levantamento realizado especialmente para a pesquisa, há quatro pousadas de pequeno porte, um hotel fazenda e um hotel de médio porte. Os equipamentos e serviços complementares à atividade turística também apresentam porte modesto, uma vez que o município apresenta sérios problemas de infraestrutura.⁷⁸

Ainda no eixo das fraquezas deve se considerar que não apenas o sistema de transporte entre os distritos que compõem o município configuram uma fraqueza, mas a falta de integração geral entre estes territórios é um aspecto deficitário.

Por fim, o último ponto de fraqueza está no descrédito da sociedade civil com relação às políticas públicas de modo geral. Tal fato não é exclusivo de Cachoeira, e tampouco do setor cultural ou criativo. A desconfiança e desesperança com a máquina pública é uma tendência nacional, que depõe contra qualquer avanço ou tentativa de melhoria. Nota-se que este fenômeno é simultaneamente uma fraqueza e uma ameaça. No caso particular das políticas culturais em Cachoeira, somam-se alguns aspectos históricos à configuração desta desconfiança: durante muitos anos os cidadãos cachoeiranos

⁷⁸ Castro, Armando. *Ibidem* p. 22

compreendiam “políticas culturais” como um sinônimo de preocupação com o patrimônio material. Não obstante, as propostas estabelecidas para este setor eram essencialmente verticais, ou seja, as ações eram outorgadas sem que se estabelecesse exatamente um diálogo com a população.

Em verdade, a relação do patrimônio e do tombamento no Brasil foi se reconfigurando com o passar do tempo. A rigor, não se pretende mais a “mumificação” dos espaços como nas primeiras décadas de preocupação com a salvaguarda patrimonial. A pesquisadora Monica Starling aponta quatro modelos de lidar com o patrimônio, extraídos da história do Brasil:⁷⁹

a) Modelo tradicional ou de preservação: Se restringe à cultura erudita e tem caráter imobilista em nome da minimização de danos. O instrumento desta linha é o tombamento. (Década de 1930)

b) Conservação integrada: A cultura “popular” é agregada à noção de patrimônio. Este modelo visa reabilitar sítios e integrá-los com a sociedade. (Década de 1960)

c) Reabilitação urbana: Revitalização de áreas por meio de parcerias público-privadas, que normalmente apontam para o consumo turístico ou cultural dos espaços. - Tal prática pode resultar na segregação e gentrificação das áreas tratadas. (Década de 1980)

d) Governança participativa e deliberativa: Parcerias público-privadas interagem com outros atores da sociedade, como fóruns participativos e deliberativos, que ampliam a arena de discussão, posto que incluem a participação dos cidadãos locais. Neste modelo, também são integrados profissionais de diversas áreas, por exemplo, antropologia, ciências sociais, arquitetura, e planejamento urbano. Neste modelo, o que se pretende é um “projeto político democrático”. Um dos instrumentos deste sistema são as Conferências Municipais de Cultura. (Modelo desenvolvido a partir da gestão de Gilberto Gil no MinC)

⁷⁹ Starling, Mônica. *Entre a lógica de Mercado e a cidadania: os modelos de gestão do patrimônio cultural*. In: *Políticas Culturais em Revista*. Consultado em junho de 2013. Disponível em: www.politicasculturaisemrevista.ufba.br

Considerada esta trajetória, iniciada na década de 1930, e levando em conta o panorama histórico exposto na primeira parte deste trabalho, conclui-se que durante décadas, as políticas culturais condicionaram e limitaram os cidadãos de Cachoeira, inclusive e, sobretudo, com relação às suas próprias casas. Ainda que a cidade já se encontre no estágio de governança participativa e deliberativa (vide as Comissões Setoriais, o Conselho de Cultura, e as conferências realizadas), a redução da autonomia das pessoas com relação às suas propriedades particulares culmina em um ambiente de autoritarismo. Por mais que esteja sendo construído um sistema de cultura sólido, o campo de forças tencionado para discutir os caminhos das políticas municipais continua marcado por uma espécie de autoritarismo. Esta característica adquire novas formas que não remetem ao formato visto nos períodos ditatoriais, mas ainda assim, a reação popular, segundo artistas locais, continua sendo de desconfiança e descrédito.

3.2.3 Agentes de Oportunidade

A oportunidade central é, naturalmente, promover o desenvolvimento endógeno de Cachoeira. Dentro deste objetivo estão atrelados uma série de outros, como o estímulo à economia criativa local, à celebração das tradições e das próprias culturas, à valorização da diversidade cultural da região; ao estabelecimento de conexões ou de uma rede criativa não apenas no Recôncavo, como também fora dele; à garantia da existência de expressões e manifestações culturais; à regulamentação econômica da exploração dos bens e serviços criativos cachoeiranos, entre outros.

A salvaguarda e garantia da continuidade das expressões e manifestações culturais já não se dá pelo congelamento ou imobilização das partes, como na Era Vargas, mas sim pelo seu contrário. É na dinamização das mesmas que reside tal proteção. Neste sentido, projetar os patrimônios tangíveis e intangíveis é uma forma eficiente de preservá-los. Neste processo, a via utilizada é de mão dupla, pois conta tanto com o resgate de tradições e o restauro arquitetônico, quanto com sua manutenção, passando inclusive por reatribuições de significado e abertura para gerar inovações. Não se trata apenas de resgatar simbologias e de conservar testemunhos da história do Brasil, mas também de oxigenar os espaços

através bens e serviços criativos, colocando-os em um movimento articulado à demanda da sociedade.

Por manter tradições oriundas de diversos países africanos, e também modelá-las criando expressões ditas afro-brasileiras, Cachoeira possui vocação para ser um ator significativo no intercâmbio cultural com países da chamada cooperação sul-sul, bem como com os países africanos membros da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa. Há poucos anos houve um projeto de irmanar a cidade com Medellín na Colômbia, mas o plano foi abandonado devido à mudança de gestão desta última cidade. Tal possibilidade também desponta com alguns países africanos, como sinaliza o intercâmbio de diplomatas ocorrido em junho de 2013, quando visitaram o local representantes de Angola, Cabo Verde e Moçambique, visando à aproximação entre a cidade e estes países.⁸⁰

Não poderia deixar de ser mencionada a oportunidade de estimular os diversos setores culturais a se desenvolverem e se apropriarem do que originalmente lhes cabe. Aqui também reside a oportunidade de trabalhar com o valor simbólico local, noutras palavras, de germinar no cidadão de Cachoeira a noção da importância do local para a formação do Brasil. Assim, a impressão de abandono e decadência que recorrentemente são notadas, pode ser suplantada pelo enaltecimento do sentimento de pertencer à cidade. Trata-se de uma contraposição da afirmação do ex-secretário municipal de cultura João Ribeiro, que declarou que: *“o sentimento geral da população é de que Cachoeira é patrimônio para os outros, e não para si própria. Uma parte significativa dos habitantes não reconhece os valores da cidade e das culturas daqui. Não raro se ouve pelas ruas a afirmação de que melhor seria se derrubassem todos os edifícios históricos e construíssem grandes prédios em cima.”*⁸¹

Ainda considerando o aspecto simbólico da dinamização dos setores criativos cachoeiranos, existe a oportunidade de estimular a celebração do sincretismo, característico do local, do Estado da Bahia e do Brasil.

Está igualmente contida no pacote de oportunidades a promoção da cidade como um todo, reiterando-a como um destino importante do turismo cultural, histórico e étnico

⁸⁰Acachoeira. Consultado em agosto de 2013. Disponível em: <http://www.acachoeira.com.br/index.php/noticias/cultura/2993-diplomatasafrianosbahia>

⁸¹ Entrevista concedida na Casa de Barro, Cachoeira (BA), em julho de 2013

brasileiro. Tal projeção aumenta o número de visitantes e conseqüentemente crescem os setores ligados a este fluxo, tais como hospedagem, gastronomia, artesanato, turismo, etc. Por conseguinte, aumentam a produção e o consumo de bens ou serviços criativos, gerando o aumento de fluxos financeiros e de postos de trabalho. Contudo, vale alertar que as oportunidades de crescimento econômico e a geração concentrada de renda não garantem propriamente os objetivos do desenvolvimento endógeno almejado.

3.2.4 Agentes de Ameaça

As tradições extraídas por Rubim da história das políticas culturais não são “páginas viradas” da história do Brasil. Ausência, instabilidade e autoritarismo ainda figuram no cenário contemporâneo das políticas públicas culturais. E neste campo, nota-se que as mudanças dependem também de um fator temporal. A ausência institucional em Cachoeira começou a ser sanada em 2004, com a criação da Secretaria de Turismo e Cultura. Naturalmente, todas as ações feitas de lá para cá (como a criação do Conselho Municipal de Cultura e a Lei Municipal de Cultura) são recentes. O Plano Municipal de Cultura e os meios de funcionamento do Sistema Municipal de Cultura, por sua vez, se encontram em fase de desenvolvimento. Com efeito, nota-se que a população tem participado ativamente, mas não se apagam décadas de autoritarismo da noite para o dia. Não obstante, o fato de haver participação social e um sistema democrático em construção, não significa exatamente que não exista autoritarismo, pois este se reconfigura, assumindo novas formas e vias de existência. Assim alertaram alguns dos produtores culturais e representantes da sociedade civil que foram entrevistados.

A instabilidade administrativa é um fardo que assombra as diferentes instâncias do poder público e a totalidade das áreas que o compõem. Esta, somada a possível falta de sinergia entre os agentes e instituições públicos e privados, constitui uma combinação desastrosa para o aproveitamento do potencial da cidade.

Ainda que estejam a favor a política cultural municipal e a participação ativa dos setores que fazem Cachoeira ser o bioma cultural que é, existe uma ameaça importante ao desenvolvimento local. O risco é de que o desenvolvimento mimético assuma vestes de

endógeno. Talvez esta máscara seja a ameaça que exija mais atenção. Primeiramente, vale reafirmar que cabe cautela na mediação do campo de forças que se tenciona, desde que considerada a noção de cultura de modo tridimensional (cidadã, simbólica e econômica). Se a dimensão econômica reger o processo de desenvolvimento com exclusividade, isto é, se sobrepondo as faces simbólica e cidadã, o patrimônio cultural da cidade está fadado a uma forma de exploração que pode extingui-lo, ou desconfigurá-lo. A lógica do capital (que se vale da espetacularização, da massificação e do mercado) incide sobre as festas e outras manifestações culturais, e tem por êxito, propriamente, o lucro e o domínio midiático. Portanto, não tange ao desenvolvimento real da cidade. Em grandes festas, como o Carnaval de Salvador, onde o modelo de negócio se encontra extremamente concentrado e regido pelos padrões supracitados, nota-se uma relação inversamente proporcional entre a espetacularização e a participação popular.

Outro ponto que constitui uma ameaça remete aos padrões excludentes que podem ser empregados na sistematização da economia criativa brasileira. Por não serem adequados ao porte da cidade, ou por se valerem, com efeito, apenas de determinadas cidades do Sul e Sudeste, a orientação das diretrizes pode se irmanar com a tendência histórica de concentração regional. Os critérios lançados pela FECOMERCIOSP - SESC para classificar as cidades criativas, por exemplo, não parecem apontar para a mesma direção que a SEC/MinC. Em uma análise recente, foram considerados dados das 27 unidades federativas, mas unicamente das 50 maiores cidades do país. Esta perspectiva se foca apenas em grandes centros, considerando somente economias sólidas, e com base em postos oficiais de trabalho nos setores criativos, marginalizando boa parte dos municípios brasileiros.

O Estado que lidera a classificação da FECOMERCIOSP - SESC é o Distrito Federal, seguido pelo Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul e Santa Catarina. A Bahia, que outrora seria a sede do Centro Internacional de Economia Criativa, nesta contagem figura em vigésimo quarto lugar, à frente somente de Alagoas, Pará, e Maranhão. Já na análise das 50 maiores cidades do país, constam dois municípios baianos: Salvador, em vigésimo nono lugar e Feira de Santana no quadragésimo.

Para que não haja dúvidas, aqui não se afirma a irrelevância dos estudos sobre competitividade. Muito pelo contrário, estes são bem vindos, já que a face mercadológica

não foi, em momento algum, subestimada na economia criativa brasileira. Contudo observa-se que, de modo complementar, é preciso atentar para que o pilar da sustentabilidade (sobretudo da face econômica da sustentabilidade), não se sobreponha à inclusão social e à diversidade cultural. Em termos de territórios (criativos), devem-se pesar esforços para reverter à concentração multissetorial brasileira notada em determinados conglomerados do Sul e Sudeste.

A obrigatoriedade de se trabalhar com dados oficiais também é uma característica que ameaça o panorama real de alguns locais. Este mesmo estudo da FECOMERCIO - SESC revela que as estatísticas da cidade não correspondem exatamente à composição real do lugar. O quadro a seguir mostra os números oficiais dos setores criativos de Cachoeira:⁸²

Setor	Número de profissionais formais no ano de 2010	Número de profissionais formais no ano de 2011
Arquitetura e Engenharia	3	4
Artes	2	7
Biotecnologia	0	1
Design	4	3
Expressões Culturais	0	0
Filme e Vídeo	0	0
Mercado Editorial	1	1
Moda	0	0
Música	0	1 (músico regente)
Pesquisa e Desenvolvimento	1 (pesquisador engenharia civil)	0

⁸² FECOMERCIO - SESC. Consultado em agosto de 2013. Disponível em: http://www.fecomercio.com.br/?option=com_institucional&view=interna&Itemid=12&id=3332

Publicidade	1	1 (gerente de marketing)
Software, computação, Telecomunicações	1	3
Televisão e Rádio	1	2 (locutores)
TOTAL	14	23

Nota-se que considerando todos os setores criativos da cidade foram totalizados 14 profissionais em 2010, e 23 em 2011. Este tipo de base, por mais que se fundamente sobre números oficiais, é distante da realidade da cidade. As festas realizadas movimentam uma série de setores, como a produção dos eventos, a divulgação, a feitura dos vestuários, os restaurantes, as bandas, entre outros. Contudo, a festividade se encontra completamente à margem desta avaliação, que parece não ter se desprendido da herança das abordagens estrangeiras mencionadas, que consideram a propriedade intelectual e a competitividade mercadológica como principais parâmetros dos setores e das cidades criativas. Paradoxalmente, os quesitos “filme e vídeo” e “expressões culturais” aparecem zerados, sendo que a cidade começa a se configurar como um polo de produção audiovisual, e sabidamente, Cachoeira possui manifestações culturais reconhecidas como patrimônio do Brasil e da humanidade.

Por fim, vale notar que a perspectiva anglo-americana não considera exatamente as festas mencionadas como parte integrante das indústrias criativas, por se centrar na propriedade intelectual. Pela lente da SEC/MinC, os festejos e saberes populares, sob o aval de seus respectivos valores simbólicos, são sim agentes criativos, cuja importância vai muito além do mercado. Se é que existe um risco de “hibridização” das linhas teóricas, é desejável para o país que a “economia da festa” e os modelos de negócio que regem as mesmas, sejam objeto de mais pesquisas e discussões. Novamente, vale reiterar: está em questão não apenas a dimensão econômica da cultura, mas também a simbólica e cidadã.

IV. Conclusão

O presente trabalho mostrou que tanto a profusão quanto as deficiências culturais que caracterizam o cenário brasileiro contemporâneo não são casuais ou fortuitas, mas frutos de uma perspectiva histórica. Enquanto que a política de Vargas defendeu o patrimônio material e promoveu a “identidade brasileira”, a ditadura militar adotou a postura de financiar a infraestrutura midiática, de modo que pudesse controlar o que era produzido e veiculado. Já o modelo neoliberal de governo se isentou de sistematizar o setor cultural, diferentemente da postura contemporânea, que por sua vez, vem buscando reconhecer e promover as expressões culturais de modo descentralizado, valorizando singularidades locais, e estabelecendo por foco principal a diversidade cultural brasileira.

Este panorama permitiu evidenciar a dificuldade de se constituir uma política cultural sólida no seio de um regime democrático, ressaltando que a consolidação do Sistema Nacional de Cultura e a própria consideração das manifestações populares como protagonistas do desenvolvimento desejado só se fizeram possíveis a partir das gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira no MinC. Este certamente foi um *turning point* para o campo das culturas brasileiras. Dentre os passos determinantes que foram dados, se encontra a utilização da noção tridimensional de “cultura”, que transformou as relações e tensões existentes, e permitiu a inclusão efetiva das culturas “populares” como insumos elementares do desenvolvimento endógeno.

Posteriormente, o estudo ressaltou singularidades da conceituação de diferentes modelos de economia, indústrias e cidades criativas. A visão brasileira foi cotejada com tradições e pensamentos majoritariamente anglo-americanos. Apesar de suas divergências, as teorias não-brasileiras apresentadas foram tidas como complementares, capazes de estimular reflexões sobre a concepção brasileira de economia criativa. Entretanto, a metodologia comparativa aqui adotada destacou que nenhuma das teorias de língua inglesa poderia dar conta dos desafios brasileiros, pois estas foram concebidas em função de contextos nitidamente distintos daqueles que se encontram no país. Dessa forma, foi importante se debruçar sobre as particularidades das políticas engendradas pelo Estado e pelos teóricos brasileiros, delimitando os contornos de uma política cultural, cuja inovação

e originalidade se encontram explicitadas, sobretudo na ancoragem da economia criativa nacional.

Passando do abstrato para o concreto, assim como do macro para o microcosmo, a análise examinou o caso do município de Cachoeira, mostrando que a dinâmica da cidade ecoa fortemente na perspectiva histórica e teórica, anteriormente desenvolvidas. Foi, por exemplo, determinante para a cidade o fato de que a política contemporânea reconhece a existência, crença e expressão dos cidadãos segundo seus próprios valores. Outro ponto crucial reside no alargamento das possibilidades de produção e consumo de bens e serviços culturais, bem como na regulamentação da exploração econômica dos mesmos, o que valoriza concretamente o patrimônio que compõe a diversidade cultural brasileira. Constatou-se ainda que foi igualmente importante atrelar os conceitos de cultura e desenvolvimento. Esta relação emerge justamente do reconhecimento da dimensão econômica das culturas, mas não se limita a esta faceta financeira. Junto à mediação dos agentes e dinâmicas que compõem a exploração de bens e serviços culturais, foram dados, na instância ministerial, ao menos mais dois passos importantes que envolvem o momento atual cachoeirano. O primeiro é o reconhecimento do patrimônio cultural nacional, por meio da concretização de uma série de instituições e iniciativas que visam ao mapeamento orgânico da diversidade cultural nacional. E o segundo é o deslocamento da incidência das ações, que antes recaía sobre os artistas e produtores culturais e agora mira diretamente a sociedade civil. Desde esta medida, as instituições públicas de cultura no país têm por obrigação partir das demandas da população em geral, e se reportar à sociedade sobre os feitos e planos para a área cultural.

Ainda quanto à compreensão dos setores criativos de Cachoeira e suas possibilidades, foi possível constatar que é necessário que se escolha uma lente adequada para tal. Se considerada sob a óptica orientada pelo mercado e ancorada na propriedade intelectual, Cachoeira não seria uma “cidade criativa”. A cidade não corresponde a um polo tecnológico e, oficialmente, não apresenta alta concentração de trabalhadores ligados diretamente à produção de bens ou serviços criativos (“classe criativa”). As conexões físicas (mobilidade) e virtuais (telecomunicações e banda larga de internet) fogem ao chamado “padrão internacional de serviços”, e tampouco se trata de um município que é referência em pesquisa e desenvolvimento. Sintomaticamente, percebe-se que os índices utilizados por Florida (*Gay, Coolness, Melting Pot,...*) não apontariam grandes revelações

sobre o potencial criativo da cidade. Em suma, o desempenho de Cachoeira, segundo estes padrões, seria absolutamente desprezível. Contudo, este é um diagnóstico forjado, pois conforme foi demonstrado, estes parâmetros de análise não se aplicam à cidade.

Por outro lado, se considerada sob a óptica da SEC/MinC, Cachoeira se torna um celeiro criativo cujo potencial é gigantesco. Noutras palavras, a cidade tem uma vasta gama de riquezas materiais e imateriais, que constitui um patrimônio cultural pelo qual é possível promover o desenvolvimento desejado para o local. Todavia, resulta que classificar Cachoeira como uma “cidade criativa”, é menos útil do que reconhecer os setores criativos que a compõem e, em função destes, elaborar estratégias de estímulo ou dinamização dos mesmos. Portanto, afirmá-la “criativa” com base na fundamentação teórica brasileira também seria, de certa forma, um diagnóstico forjado.

Com o auxílio da análise SWOT, identificou-se que os pontos de força de Cachoeira demonstram que a cidade está confluyente com a política cultural nacional. Por conseguinte, a análise alega que, caso a discrepância entre as propostas e as práticas (que por vezes assombra as políticas brasileiras) não seja descomedida, os fatores são favoráveis para a ampliação e o logro da economia criativa no local. Por fim, é preciso ter em conta que a análise proposta foi realizada no calor da hora, uma vez que a feitura desta dissertação se deu durante o período de criação da Secretaria da Economia Criativa, e que o estudo de caso foi feito justamente no momento de reestruturação plena das políticas culturais do município de Cachoeira, o que atesta simultaneamente a singularidade do presente trabalho e os riscos assumidos.

Referências Bibliográficas

ABRAMOVAY, Ricardo. *Conselhos além do limite*. Revista de Estudos Avançados, vol. 15, número 43, São Paulo, 2001. Consultado em junho de 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142001000300011&script=sci_arttext

AMADO, Janaína. *Diogo Álvares, o Caramuru, e a fundação mítica do Brasil*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, 1998. Consultado em junho de 2013. Disponível em: <http://folk.uio.no/steisat/Tekster/Amado%20Caramuru%20portugisisk.pdf>

Associação Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento das Empresas Inovadoras. Consultado em Maio de 2012. Disponível em: <http://www.anpei.org.br/imprensa/noticias/brasil-registra-menos-patentes-que-toyota-sozinha/>

AYRES, Andreia Ribeiro. *Contribuições de Celso Furtado para reflexões sobre o desenvolvimento endógeno e políticas culturais enraizadas*. Consultado em Maio de 2013. Disponível em: <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2012/09/Andr%C3%A9ia-Ribeiro-Ayres.pdf>

BARBALHO, Alexandre. *Identidade e Diversidade Sem Diferença*. In: BARBALHO, Alexandre RUBIM, Antonio Albino; (orgs). *Políticas Culturais no Brasil*. Edufba. Salvador, 2007.

—. *A política cultural segundo Celso Furtado*. In: BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia; MIGUEZ, Paulo; ROCHA, Renata. *Cultura & Desenvolvimento: perspectivas políticas e econômicas*. Edufba. Salvador, 2011.

BOTELHO, Isaura. *Políticas Culturais: Discutindo pressupostos*. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org). *Teorias e políticas da cultura*. Edufba, Salvador, 2007.

—. *A política cultural & o plano das ideias*. In: RUBIM, Antonio Albino; BARBALHO, Alexandre (orgs). *Políticas Culturais no Brasil*. Edufba. Salvador, 2007.

CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: balanço & perspectivas*. In: RUBIM, Antonio. BARBALHO, Alexandre (orgs). *Políticas Culturais no Brasil*. Edufba. Salvador, 2007.

- . *Políticas Culturais: indicadores e informações como ferramentas de gestão pública*. In: BARBALHO, Alexandre. CALABRE, Lia. MIGUEZ, Paulo. ROCHA, Renata. *Cultura & Desenvolvimento: perspectivas políticas e econômicas*. Edufba. Salvador, 2011.
- CALDAS, Rebeca. LAYNO, Pedra. SALGADO, Gabriel. *As políticas de financiamento à cultura: a urgência de uma reforma*. In: Rubim, Antonio Albino Canelas (org). *Políticas Culturais no governo Lula*. EDUFBA. Salvador, 2010.
- CANEDO, Daniele. OLIVEIRA, Gleise. SALGADO, Julia. SOTO, Cecília. *Políticas Públicas de Cultura: os mecanismos da participação social*. In: Rubim, Antonio Albino. *Políticas Culturais no Governo Lula*. Edufba. Salvador, 2010.
- CASSIOLATO, José. *Indústrias Culturais versus Indústrias Criativas: uma breve introdução para o debate*. Campus. São Paulo, 2004.
- CASTRO, Armando. *A Irmandade da Boa Morte - Memória, intervenção e turistização da Festa em Cachoeira, Bahia*. Universidade Estadual de Santa Cruz. Ilhéus, 2005.
- CASTRO, Jânio. *Da casa à praça pública. A espetacularização das festas juninas no espaço urbano*. Edufba. Salvador, 2012.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do Cotidiano*. Ed. Vozes. Petrópolis, 2012.
- COSTA, Lilian Araripe Lustosa. *Política Cultural e atuação do Conselho Nacional de Cultura (1961-1964)*. Consultado em novembro de 2012. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Politic%C3%A1s_Culturais/II_Semin%C3%A1rio_Internacional/FCRB_LilianAraripeLustosa_da_Costa_Pol%C3%ADtica_cultural_e_a_atuacao_do_Conselho_Nacional_de_Cultura.pdf
- FLORIDA, Richard. *The Flight of the Creative Class: The New Global Competition for Talent*. Ed. Collins, Nova Iorque, 2007.
- . *Who's Your City?* Ed. Basic Books, 2008.
- FURTADO, Celso. *Desenvolvimento e Subdesenvolvimento*. Editora Fundo de Cultura. São Paulo, 1963.
- GONÇALVES, José Sidnei. MORICOCCHI, Luiz. *Teoria do Desenvolvimento Econômico de Schumpeter: uma revisão crítica*. In: *Informações Econômicas*, SP, v.24, n.8, ago. 1994. Consultado em junho de 2013. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/55858362/1-Teoria-Schumpeter>

HEMEL, Daniel. *Regional growth patterns addressed*. Gazette Harvard University.

Consultado em Maio de 2013. Disponível em:

<http://www.news.harvard.edu/gazette/2005/05.05/09-rappaport.html>

HOWKINS, John. *Creative ecologies*. In: Ana Carla Fonseca Reis & Peter Kageyama (Orgs.). *Creative City Perspectives*. São Paulo: Garimpo de Soluções & Creative City Productions, 2009.

___ . *The Creative Economy: How People Make Money From Ideas*. Penguin Press, 2001.

___ . *Creative Ecologies: Where Thinking is a Proper Job*. UQP, 2009.

IBGE, Histórico. Consultado em junho de 2013. Disponível em:

http://www.ibge.gov.br/cidadesat/historicos_cidades/historico_conteudo.php?codmun=290490

IPHAN, 2008. Consultado em julho de 2013. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=14019&sigla=Noticia&retorno=detalheNoticia>

JACQUES, Paula Berenstein. *Caminhos alternativos à espetacularização urbana*. In: Rubim, Linda. Miranda, Nadja (orgs.). *Transversalidades da Cultura*. Edufba. Salvador, 2008.

JUNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. *Fragments do discurso cultural: por uma análise crítica do discurso sobre a cultura no Brasil*. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org). *Teorias e políticas da cultura*. Edufba, Salvador, 2007.

KAUARK, Giuliana. *Participação e Interesses do MinC na Convenção sobre a Diversidade Cultural*. In: RUBIM, Antonio Albino (org). *Políticas culturais no Governo Lula*. Edufba. Salvador, 2010.

LANDRY, Charles. Consultado em Maio de 2012. Disponível em:

<http://www.charleslandry.com/index.php?l=creativecityindex>

___ . *A Cidade Criativa: a história do conceito*. In: REIS, Ana Carla Fonseca Reis.

KAGEYAMA, Peter (Orgs.). *Cidades Criativas – Perspectivas*. Ed. Garimpo de Soluções & Creative Cities Productions. São Paulo, 2011.

___ . *Creative City Perspectives*. Garimpo de Soluções & Creative Cities Productions. São Paulo, 2009.

- . *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*. Ed. Routledge. UK, 2000
- LEITÃO, Claudia. *O governo Lula e as políticas públicas para o fomento à diversidade cultural a partir da valorização do patrimônio imaterial*. VI ENECULT – UFBA. Salvador, 2010.
- LERNER, Jaime. *Qualquer cidade pode ser criativa*. In: REIS, Ana Carla. *Cidades Criativas - Perspectivas*. Ed. Pragmatizes, 2011. Disponível em: http://www.santander.com.br/porta1/wps/gcm/package/cultura/livro_70516/Livro_Cidades_Criativas_Perspectivas_v1.pdf
- LIMA, Selma. *Estudos sobre Polos Criativos*. Brasília, 2011. Consultado em junho de 2013. Disponível em: <http://www2.cultura.gov.br/economicriativa/wp-content/uploads/2013/06/poloscriativos.pdf>
- LOIOLA, Elizabeth. Miguez, Paulo. *Criatividade, Inovação, Cultura e Desenvolvimento: Uma Contribuição ao Debate*. (Texto não publicado)
- MIGUEZ, Paulo. *As relações entre Cultura e Economia e a Economia Criativa*. Fundação João Pinheiro, Belo Horizonte. PCRH - Programa de Capacitação de Recursos Humanos; Curso Cultura e Desenvolvimento In: *Economia criativa, um conceito em discussão*, 2012.
- . *Economia criativa: uma discussão preliminar*. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org). *Teorias e políticas da cultura*. Edufba, Salvador, 2007.
- . *Repertório de fontes sobre economia criativa*. Ed. Universidade Federal do Recôncavo. Cachoeira, 2007.
- . *A festa: Inflexões e desafios contemporâneos*. In: Miranda, Nadja. Rubim, Linda. *Estudos da Festa*. Editora Edufba. Salvador, 2012.
- MINISTÉRIO DA CULTURA. *Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações 2011 – 2014*. Brasília, 2011. Consultado em Maio de 2012. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2012/04/livro-portuguesweb.pdf>
- . *Políticas Públicas para o Fortalecimento da Economia Criativa Secretaria da Economia Criativa*. Consultado em junho de 2013. Disponível em: <http://www.slideshare.net/LucianaGuilherme1/apres-sec-polticas-pblicas-ec>

OLIVEN, Ruben George. *Cultura e Identidade*. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org). *Teorias e políticas da cultura*. Edufba, Salvador, 2007.

PIRES, Maria Laura Bettencourt. *Teorias da Cultura*. Universidade Católica Editora. Lisboa, 2004.

REIS, Ana Carla Fonseca. KAGEYAMA, Peter. *Cidades Criativas – Perspectivas*. Ed. Garimpo de Soluções & Creative Cities Productions. São Paulo, 2011.

REIS, Ana Carla Fonseca. MARCO, Kátia. *Economia da Cultura – Ideias e Vivências*. Publit Soluções Editoriais. Rio de Janeiro, 2009.

REIS, Paula Félix. *Plano Nacional de Cultura: estratégias e ações para 10 anos*. In: RUBIM, Antônio Albino (org). *Políticas Culturais no Governo Lula*. Edufba. Salvador, 2010.

ROCHA, Renata. RUBIM, Antonio (orgs). *Políticas Culturais para Cidades*. Edufba. Salvador, 2010.

ROODHOUSE, Simon. *Defining the Creative Industries*. Consultado em março de 2012. Disponível em: www.intellectbooks.co.uk

ROTEM, Einat Kalisc. *O espaço público na cidade*. In: Reis, Ana Carla. *Cidades Criativas - Perspectivas*. Ed. Pragmatizes, 2011. Disponível em http://www.santander.com.br/portal/wps/gcm/package/cultura/livro_70516/Livro_Cidades_Criativas_Perspectivas_v1.pdf

RUBIM, Antonio Albino. *Tristes Tradições, Enormes Desafios*. In: BARBALHO, Alexandre. RUBIM, Antonio (orgs). *Políticas Culturais no Brasil*. Edufba. Salvador, 2007.

_____. *Políticas culturais no Governo Lula*. Edufba. Salvador, 2010.

SALGADO, Gabriel. PEDRA, Layno. CALDAS, Rebeca. *As políticas de financiamento à cultura: a urgência de uma reforma*. In: RUBIM, Antonio (org). *Políticas culturais no governo Lula*. Edufa. Salvador, 2010.

SÁNCHEZ, Fernanda. WANIS, Amanda. *Cidades Criativas: entre um espaço de negócios e/ou lugar de colaboração em rede*. Ed. Universidade Federal Fluminense. Consultado em março de 2013. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/99525423/Artigo-PROJETO-de-PESQUISA-Amanda-Wanis-e-Fernanda-Sanchez-final>

SANTOS, Josciene. PEIXOTO, Luiza. MACHADO, Renata. BRAZ, Simone. *As políticas públicas para a diversidade cultural brasileira*. In: RUBIM, Antonio Albino (org). *Políticas culturais no Governo Lula*. Edufba. Salvador, 2010.

SHAHEED, Farida. *Report of the independent expert in the field of cultural right*. Disponível em: <http://acnudh.org/wp-content/uploads/2011/07/Report-on-the-SR-for-cultural-rights-Visit-to-Brazil-2011.pdf> Consultado em Março de 2013.

SILVA, Francisco. *Relações entre cultura e desenvolvimento e a economia criativa: reflexões sobre a realidade brasileira*. Revista NAU Social - V.3, N.4 2012.

STARLING, Mônica. *Entre a lógica de Mercado e a cidadania: os modelos de gestão do patrimônio cultural*. In: *Políticas Culturais em Revista*. Consultado em junho de 2013. Disponível em: www.politicasculturaisemrevista.ufba.br

UNESCO. *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*. 2005. Consultado em junho de 2013. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224POR.pdf>

VICENTE, Eduardo. *A Música Popular no Estado-Novo (1937 - 1945)*. Unicamp, 2006. Consultado em novembro de 2012. Disponível em: http://musicanoensinodehistoria.pbworks.com/w/file/55401282/Musica_popular_no%20Estado_Novo.pdf

Documentários:

BBC Documentário do Samba a Bossa Nova, Série Brasil, Brasil (2007). Consultado em dezembro de 2012. Disponível em: <http://pedroconsortebr.wordpress.com/2012/10/30/documentarios-sobre-a-musica-brasileira-lista-completa/>