

BAHIA ANÁLISE & DADOS

SALVADOR • v.22 • n.4 • OUT./DEZ. 2012

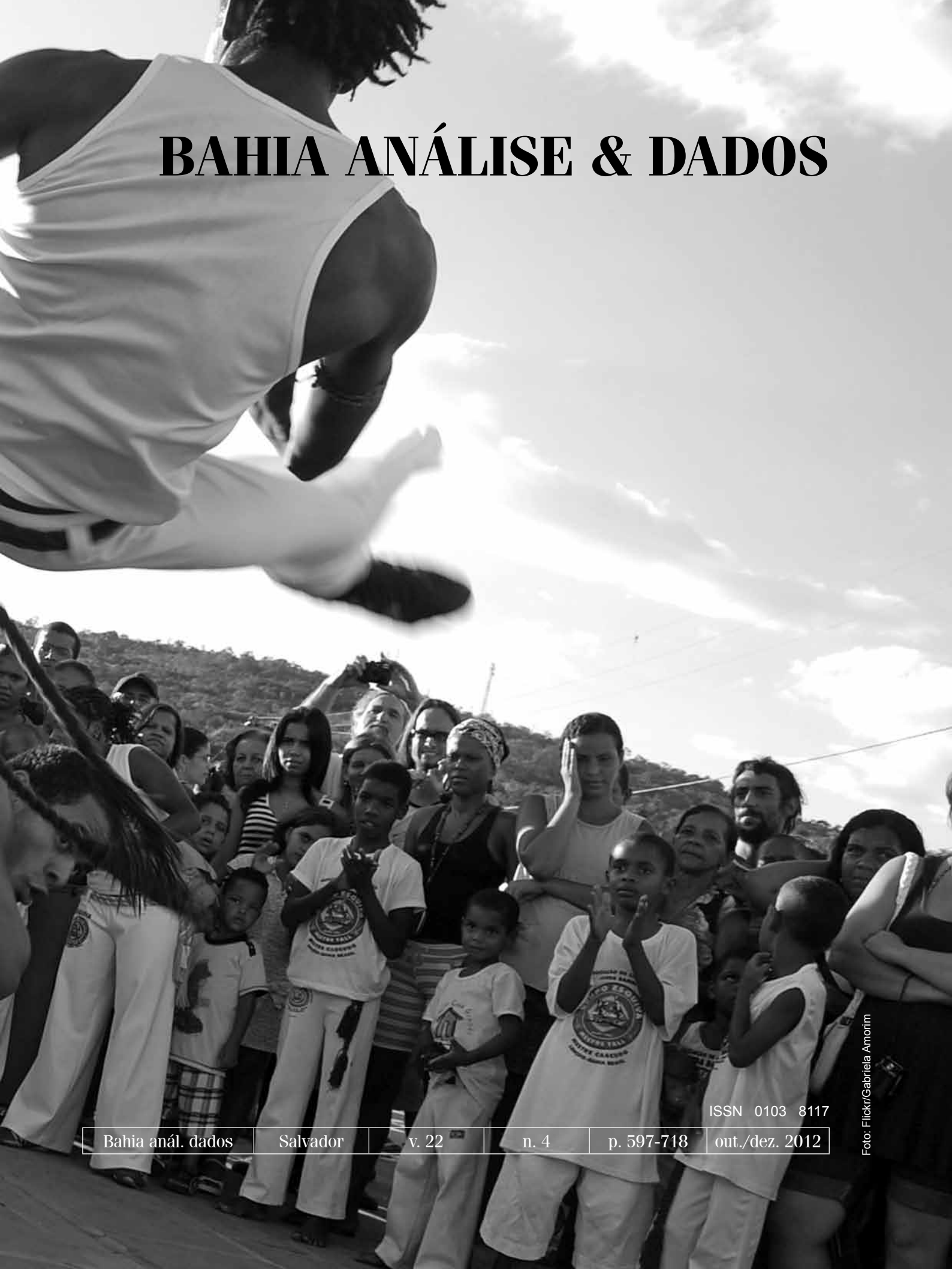
ISSN 0103 8117

ECONOMIA CRIATIVA





BAHIA ANÁLISE & DADOS



ISSN 0103 8117

Bahia anál. dados

Salvador

v. 22

n. 4

p. 597-718

out./dez. 2012

Foto: Flickr/Gabriela Amorim

Governo do Estado da Bahia
Jaques Wagner

Secretaria do Planejamento (Seplan)
José Sergio Gabrielli

**Superintendência de Estudos Econômicos
e Sociais da Bahia (SEI)**
José Geraldo dos Reis Santos

Diretoria de Pesquisas (Dipeq)
Armando Affonso de Castro Neto

Coordenação de Pesquisas Sociais (Copes)
Roberto Maximiano Pereira

BAHIA ANÁLISE & DADOS é uma publicação trimestral da SEI, autarquia vinculada à Secretaria do Planejamento. Divulga a produção regular dos técnicos da SEI e de colaboradores externos. Disponível para consultas e download no site <http://www.sei.ba.gov.br>. As opiniões emitidas nos textos assinados são de total responsabilidade dos autores. Esta publicação está indexada no *Ulrich's International Periodicals Directory* e na *Library of Congress* e no sistema *Qualis* da Capes.

Conselho Editorial

Ângela Borges, Ângela Franco, Ardemirio de Barros Silva,
Asher Kiperstok, Carlota Gottschall, Carmen Fontes de Souza Teixeira,
Cesar Vaz de Carvalho Junior, Edgard Porto,
Edmundo Sá Barreto Figueirôa, Eduardo L. G. Rios-Neto,
Eduardo Pereira Nunes, Elsa Sousa Kraychete,
Guaraci Adeodato Alves de Souza, Inaiá Maria Moreira de Carvalho,
José Geraldo dos Reis Santos, José Ribeiro Soares Guimarães,
Laumar Neves de Souza, Lino Mosquera Navarro, Luiz Filgueiras,
Luiz Mário Ribeiro Vieira, Moema José de Carvalho Augusto,
Mônica de Moura Pires, Nádia Hage Fialho, Nadya Araújo Guimarães,
Oswaldo Guerra, Renato Leone Miranda Léda, Rita Pimentel,
Tereza Lúcia Muricy de Abreu, Vítor de Athayde Couto

Conselho Especial Temático

Carmen Lucia Castro Lima (Seplan), Luciano Damasceno (Secult),
Paulo Henrique de Almeida (Seplan), Paulo Miguez (UFBA)

Coordenação Editorial

Armando Castro
Carlota Gottschall
Roberto M. Pereira
Stefanie Eskereski

Coordenação de Biblioteca e Documentação (Cobi)

Normalização

Eliana Marta Gomes da Silva Sousa

Coordenação de Disseminação de Informações (Codin)

Ana Paula Porto

Editoria-Geral

Elisabete Cristina Teixeira Barretto

Editoria Adjunta

Patrícia Chame Dias

Revisão de Linguagem

Calixto Sabatini (port.), Rafael Cardoso Cunha (ing.)

Editoria de Arte

Ludmila Nagamatsu

Capa

Daniel Soto

Editoração

Agapê Design

Produção

Ludmila Nagamatsu
Érika Encarnação

Bahia Análise & Dados, v. 1 (1991-)
Salvador: Superintendência de Estudos Econômicos e
Sociais da Bahia, 2012.
v.22
n. 4
Trimestral
ISSN 0103 8117

CDU 338 (813.8)

Impressão: EGBA
Tiragem: 1.000 exemplares

Av. Luiz Viana Filho, 4ª Av., nº 435, 2º andar – CAB
CEP: 41.745-002 Salvador – Bahia
Tel.: (71) 3115-4822 / Fax: (71) 3116-1781
sei@sei.ba.gov.br
www.sei.ba.gov.br



SUMÁRIO

Apresentação	601
Música e economia criativa na Bahia contemporânea <i>Armando Alexandre Castro</i>	603
Cartografias possíveis: quando as sonoridades definem territórios de esperança <i>Maria Teresa Franco Ribeiro</i> <i>Armando Alexandre Castro</i>	623
Diálogo entre a economia solidária e a economia criativa no Projeto Fomento à Arte e à Economia Solidária na Região do Cariri <i>Cleonisia Alves Rodrigues do Vale</i> <i>Eduardo Vivian da Cunha</i> <i>Marcus Vinícius de Lima Oliveira</i>	639
O Programa Cultura Viva e a economia criativa: análise do Moinho Cultural Sul-Americano <i>Adriano Pereira de Castro Pacheco</i>	653
Economia criativa – conceitos e classificações <i>Bouzid Izerrougene</i> <i>Lielson A. de Almeida Coelho</i> <i>Henrique Tomé da Costa Mata</i>	665
Um metamodelo da economia criativa e seu uso para prospecção de políticas públicas <i>Mario Cezar Freitas</i>	677
Criativa Birô: políticas públicas para o campo da economia criativa <i>Jorge Claudio Machado da Silva</i>	687
Economia criativa na Bahia: planejamento, perspectivas, formação e qualificação de empreendedores criativos <i>Sírius Bulcão</i> <i>Luciano Damasceno Santos</i> <i>Juan Brizuela</i>	697
Economia do compartilhamento como mecanismo de equilíbrio entre a proteção autoral e o acesso ao conhecimento <i>Maíra Vilas Bôas Matos</i>	709



APRESENTAÇÃO

A Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia apresenta ao público mais um exemplar da Bahia Análise & Dados, volume 22, que aborda o tema Economia Criativa. A importância desta discussão foi atestada pelo Ministério da Cultura ao criar, em 2011, a Secretaria da Economia Criativa e definir o seu plano de gestão para o período 2011-2014. Esta iniciativa do governo federal reafirma o potencial protagonista das atividades criativas para o país com base em um desenvolvimento inclusivo e sustentável. E a Bahia, em particular Salvador, deve reforçar a sua participação neste processo de forma imperativa.

O Ministério da Cultura define nesse plano os setores criativos como sendo “[...] aqueles cujas atividades produtivas têm como processo principal um ato criativo gerador de um produto, bem ou serviço, cuja dimensão simbólica é determinante do seu valor, resultando em produção de riqueza cultural, econômica e social”. Assim, o plano da Secretaria da Economia Criativa parte do princípio de que “[...] as dinâmicas culturais, sociais e econômicas são construídas a partir do ciclo de criação/produção, distribuição/circulação/difusão e consumo/fruição de bens e serviços oriundos dos setores criativos, caracterizados pela prevalência de sua dimensão simbólica”.

Com base nestes pressupostos, a SEI disponibilizou ao público um edital convocatório para captura de textos relativos à economia criativa. O resultado deste processo de consulta foi a recepção de artigos organizados em pelo menos três campos do conhecimento: relatos de experiências, a exemplo da música na Bahia, da economia solidária no Ceará e do Programa Cultura Viva, no Mato Grosso do Sul; debates relativos aos conceitos e classificações de economia criativa, planejamento e ações de políticas públicas para o setor; e a discussão sobre o direito autoral e o direito coletivo sobre os bens criativos.

Com isto, a SEI acredita estar cumprindo o importante papel de dar continuidade ao trabalho iniciado pelo mestre Celso Furtado quando esteve à frente do Ministério da Cultura (1986-1988) e da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento da UNESCO/ONU (1992-1995). Na época, Furtado, no seu *Ensaio Sobre Cultura e o MinC*, editado em 2011 pela Contraponto, afirmou que a cultura devia ser vista como “[...] meio maior e fim último do desenvolvimento, tendo um papel-chave no desenvolvimento da vida do espírito; a cultura vista não como simples dimensão da vida humana, mas como um fator essencial do desenvolvimento, da economia e da preservação do meio natural”.

Música e economia criativa na Bahia contemporânea

*Armando Alexandre Castro**

* Doutor em Administração pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre em Cultura & Turismo pela Universidade Estadual Santa Cruz (UESC). Professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Sergipe (UFS). aacastro@gmail.com

Resumo

O artigo apresenta uma das mais recentes mudanças na música da Bahia: o surgimento e a estruturação do campo da gestão do trabalho literário-musical que, embora não percebida, é uma das etapas mais relevantes da cadeia produtiva da música. Portanto, a estruturação deste trabalho aborda conceitos estruturantes e questões pertinentes à economia criativa, tais como propriedade intelectual, direitos autorais, criatividade e gestão cultural.

Palavras-chave: Economia criativa. Música. Bahia. Direito autoral. Editoras musicais.

Abstract

The paper presents one of the most recent changes in the music of Bahia: the emergence and structuring of the field of management of literary-musical work, which, though silent, is one of the most important steps in the production chain of music. Therefore, this work addresses the structuring concepts and issues relevant to the creative economy, such as intellectual property, copyright, creativity and cultural management.

Keywords: Creative economy. Music. Bahia. Copyright. Music publishers.

INTRODUÇÃO

Na década de 1970, o economista Celso Furtado propôs uma revolução cognitiva amparada no conhecimento, na liberdade da condição humana, conceituando criatividade como “[...] faculdade humana de interferir no determinismo causal, enriquecendo com novos elementos um qualquer processo social” (FURTADO, 2008, p. 217). Para o autor, a civilização industrial, enquanto resultante de dois sistemas de criatividade – as revoluções burguesa e científica –, encontrava-se marcada por uma acentuada racionalidade instrumental, que se aplicava à produção e compreensão da natureza. Assim, apoiado em economistas como também em filósofos contemporâneos como Nietzsche e Marcuse, Furtado critica a civilização industrial ao priorizar a lógica de acumulação de capital e oportunidades que, não raro, desembocavam em crises e desigualdades socioeconômicas. Em sua proposição cognitiva, ele privilegiou conhecimento e criatividade como recursos necessários para a superação de processos distintos de dependência.

Desta forma, especialmente nas últimas três décadas, as discussões acerca da relação entre cultura e desenvolvimento se ampliaram, tanto pelo viés do patrimônio cultural¹, do intangível, do simbólico e suas relações identitárias, como por aquele relacionado às possibilidades de exploração econômica dos aspectos culturais, entre eles, os bens artísticos.

No Brasil, desde 2003, o Ministério da Cultura (MinC) vem atuando significativamente no sentido de identificar, registrar e fomentar estudos e políticas culturais voltadas para a dimensão socioeconômica da cultura², visando reduzir distorções e concentrações históricas do campo e inserindo a

discussão acerca dos gargalos observados no que se refere à produção, distribuição e consumo de bens artísticos e culturais. Em outras palavras, e sob a política de editais, a cultura como condição relevante para o desenvolvimento daqueles que constroem, diariamente, a nação, e não somente para aqueles residentes no sudeste do país.

Neste cenário, no campo da música popular brasileira, um considerável fenômeno de criatividade, apropriação de conhecimento e desconcentração de oportunidades ocorre na Bahia, desde o início da década de 1980, sem qualquer intermediação ou estímulo, via leis ou editais. Assim, o objetivo deste artigo é apresentar uma das mais recentes transformações no mercado da música da Bahia: o surgimento e estruturação do campo da gestão da obra lítero-musical, que, embora silenciosa, é uma das etapas mais relevantes da cadeia produtiva da música. Para tanto, este trabalho aborda temas pertinentes à economia criativa, tais como propriedade intelectual, direitos autorais, criatividade e gestão cultural.

No campo metodológico, além da revisão bibliográfica, optou-se pela pesquisa de campo com aplicação de entrevistas semiestruturadas junto aos autores e gestores das editoras musicais, além da análise de relatórios de órgãos do mercado musical, tais como Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) e União Brasileira de Compositores (UBC).

ECONOMIA CRIATIVA, PROPRIEDADE INTELECTUAL E DIREITOS AUTORAIS

A economia criativa pode ser conceituada principalmente a partir do fluxo de criação, produção e distribuição de bens e serviços calcados no talento e na criatividade como ativos intelectuais, associando objetivos econômicos e não econômicos, assim como os novos modelos de negócios a partir de elementos tangíveis e intangíveis (MIGUEZ, 2007). No Brasil, há estimativas de que represente

¹ O conceito de cultura aqui empregado é o da Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura (UNESCO), que a define como “[...] conjunto dos traços distintivos espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social e que abrange, além das artes e das letras, os modos de vida, as maneiras de viver juntos, os sistemas de valores, as tradições e as crenças” (UNESCO, 1982, p.39).

² Em 2011, o MinC criou a Secretaria de Economia Criativa.

cerca de 5% do PIB nacional, conforme dados do relatório elaborado pela Price Waterhouse Coopers (2006).

A propriedade intelectual constitui-se como um mecanismo efetivo de proteção à criatividade, às obras intelectuais, tanto de natureza técnica como científica e/ou artístico-cultural. Sherwood (1992)

compreende que o termo é usado para designar vários direitos relacionados aos bens imateriais e considera a propriedade intelectual como um conjunto de ideias, inventos e expressões criativas que se configuram como ativos intangíveis da atividade privada.

Atualmente, a propriedade intelectual costuma ser dividida em dois campos: a propriedade industrial e os direitos autorais (*copyright*). A propriedade industrial é amparada, principalmente, pelo direito comercial; os direitos autorais, pelas normas jurídicas do Direito Civil, além de acordos, tratados e convenções internacionais. Dentre elas, destaque para a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI), agência da ONU que tem como objetivo o desenvolvimento e acompanhamento de um mecanismo de propriedade intelectual a partir de alianças entre os países, além de parcerias com os demais organismos internacionais³.

Os direitos autorais, ou direito do autor – *copyright*, em inglês –, são uma vertente da propriedade intelectual e da ciência jurídica. Esse tema teve sua complexidade potencializada a partir das novas tecnologias e sociabilidades contemporâneas. Pode ser compreendido como um conjunto de prerrogativas legais conferidas aos criadores – pessoa física ou jurídica –, objetivando a garantia de benefícios morais e financeiros que resultem da exploração

de suas criações, sejam elas artísticas, literárias ou científicas.

Os direitos autorais são divididos, para efeitos legais, em direitos morais e patrimoniais. Os direitos

Os direitos autorais, ou direito do autor – *copyright*, em inglês –, são uma vertente da propriedade intelectual e da ciência jurídica

morais – personalíssimos, inalienáveis e irrenunciáveis – são aqueles referenciados pela disposição de proteção da autoria da obra, sua honra e reputação, ou seja, aqueles

que relacionam continuamente o autor à sua criação intelectual. O direito patrimonial do autor refere-se basicamente ao direito de utilização econômica da obra musical e, ao contrário dos direitos morais, que não se transferem, a titularidade dos direitos patrimoniais pode ser transferida por licença, cessão, concessão, legado, doação, dação, ou por outros meios admitidos em Direito.

A GESTÃO DA OBRA MUSICAL

No Brasil, a relação existente entre produção musical e direitos autorais é amparada pela Lei 9.610/98, que reconhece o vínculo entre obra e propriedade intelectual, a partir da sua autoria (individual, coletiva, inédita, póstuma, outras), publicação, transmissão, emissão, retransmissão, distribuição, comunicação ao público, reprodução, contrafação⁴, fonograma⁵, edição, produção, radiodifusão, intérpretes e executantes.

No âmbito da diversidade relacionada aos direitos autorais/*copyright*, regra geral, observa-se o destaque para os direitos de execução pública e os direitos fonomecânicos. O primeiro é aquele percebido pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), em shows, televisão, rádios, consultórios, academias, bares, entre outros. O repasse é iniciado pelo ECAD

³ World Intellectual Property Organization (WIPO). Embora se reconheça a extensa agenda atual de eventos internacionais diretamente vinculados à propriedade intelectual – multilaterais ou bilaterais –, neste trabalho, como forma de facilitar a compreensão do assunto, optou-se pela exclusiva utilização das agendas da Organização Mundial do Comércio e da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI).

⁴ Reprodução não autorizada.

⁵ A Lei 9.610/98 define como “[...] toda fixação de sons de uma execução ou interpretação ou de outros sons, ou de uma representação de sons que não seja uma fixação incluída em uma obra audiovisual”.

às associações arrecadadoras⁶, que se encarregam de pagar aos compositores, artistas, músicos, editoras e produtores fonográficos. Direitos fonomecânicos são aqueles gerados a partir da comercialização de CD, DVD, digital, entre outras formas.

De forma breve, pode-se afirmar que existem duas possibilidades para a obra que se encontra nos circuitos de produção musical: editada e sem edição. Quando se trata da primeira – obra editada –, a gravadora/selo/produtora fonográfica/distribuidora de *ring* e *real tones* deve solicitar à editora musical, responsável pela gestão, a liberação/autorização de utilização comercial da obra. Por outro lado, se a obra não está sob os domínios administrativos de uma editora, a solicitação deve ser feita ao autor, que pode produzir a “liberação direta”. Nos dois casos acima, incidem ônus que se destinam ao pagamento dos direitos autorais.⁷

É possível constatar que, na lógica comercial, o *copyright* é um dos itens na planilha de custos a incidir no preço final do produto, como também representa a preservação do direito autoral em trâmites burocráticos. Estabelecem-se aí relações mercadológicas nem sempre simétricas e satisfatórias, que estimulam autores e artistas a apostarem em outras direções e tessituras. Neste sentido, o *copyright* é mais um elemento compositivo das planilhas de produção musical, não o maior ou necessariamente o mais importante. O pagamento do *copyright* é feito pela gravadora/selo/produtor fonográfico ao autor ou editora responsável, considerando um percentual incidente no valor da venda ao lojista/atacado.⁸

⁶ Órgãos não governamentais sem fins lucrativos que intermedeiam a relação de seus afiliados com o ECAD. Informam ao ECAD os dados cadastrais de cada filiado/sócio e suas obras/repertórios, possibilitando a distribuição dos valores arrecadados. No Brasil, em atividade, são dez associações arrecadadoras: Abramus, Amar, Sbacem, Sicam, Socinpro, UBC, Abrac, Anacim, Assim e Sadembra. Fonte: www.ecad.org.br.

⁷ No circuito comercial, os exemplos de liberação autoral sem ônus – tanto por parte de editora ou diretamente pelo autor – não são raros. Assunto controverso e amplo que, por si só, será abordado em momento mais adequado, uma vez que não é o objetivo deste breve trabalho.

⁸ Em se tratando de selos/gravadoras/produtoras fonográficas não associados à Associação Brasileira de Música Independente (ABMI), à Associação Brasileira de Editoras Musicais (ABEM), ou à Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD), o pagamento é feito antecipadamente. Descarta-se, nesta situação, a possibilidade de pagamento em trimestres civis.

O ECAD E A DISTRIBUIÇÃO DOS DIREITOS DE EXECUÇÃO PÚBLICA

Os índices de arrecadação e distribuição apresentados pelo ECAD registram expressivos crescimentos desde 2005, justificados pelos investimentos contínuos em tecnologia e qualificação das equipes para melhorar os processos de distribuição dos direitos autorais. Isso se traduz no avanço da qualidade da informação, caracterizado pelos procedimentos eletrônicos de captação e identificação das execuções musicais e constante atualização do banco de dados do ECAD. Do total arrecadado, 17% são destinados ao ECAD, e 7,5%, às associações, para administração de suas despesas operacionais. Os 75,5% restantes são repassados aos titulares filiados.

Após a arrecadação, a distribuição do montante autoral é efetuada a partir dos percentuais pactuados entre os compositores e suas respectivas editoras, caso sejam firmados contratos de edição ou cessão de direitos⁹. Os percentuais aplicáveis à parte conexas são fixos e decorrem de decisão da assembleia geral do ECAD. Atualmente estão dispostos 41,7% para os intérpretes, 41,7% para os produtores fonográficos e 16,6% para os músicos acompanhantes.

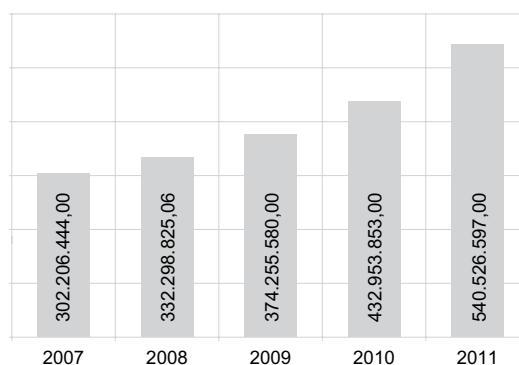


Gráfico 1
Evolução da arrecadação dos direitos de execução pública

Fonte: ECAD.

⁹ Não raro, percentuais que variam de 70% a 80% para os compositores/autores e 20% a 30% para as editoras.

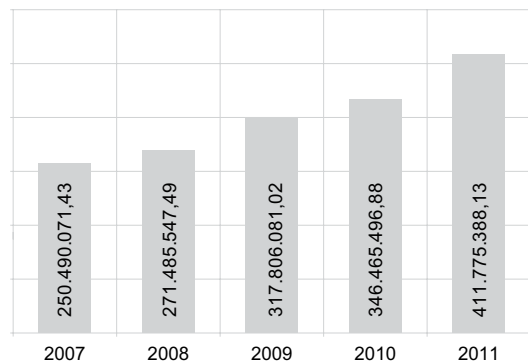


Gráfico 2
Evolução da distribuição dos direitos de execução pública

Fonte: ECAD.

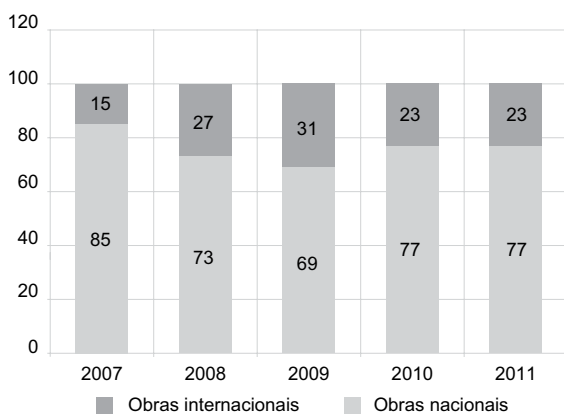


Gráfico 3
Distribuição do ECAD – Obras nacionais e internacionais

Fonte: ECAD.

Os dois primeiros quadros apresentam a evolução da arrecadação e distribuição dos direitos de execução pública, num cenário de inadimplência de 52% das rádios nacionais registradas e habilitadas pelo Ministério das Comunicações (ECAD, 2010), obrigando o ECAD a ajuizar milhares de processos no Brasil contra estas e também contra televisões, empresários e promotores de shows e eventos.

MÚSICA BAIANA E MERCADO

A inscrição da narrativa Bahia no imaginário nacional e internacional, a partir da relação entre arte,

cultura e sociedade, ganha contornos cada vez mais pulsantes. Numa breve perspectiva historicizada, podem-se destacar fenômenos como a Bossa Nova, Tropicália, Cinema Novo, Carnaval e axé music, entre outros. Ainda assim, a produção musical baiana massiva atual é representada por estéticas diversas e construtos históricos repletos de (re)significações, conjugando registros ora consensuais, ora conflituosos, acerca de sua relevância e legitimação.

Nesta direção, a “música baiana” é quase sempre compreendida e registrada a partir de alguns poucos elementos e intérpretes, ocultando diversidades e novas possibilidades de existência. Parte considerável dos registros aponta para o seu caráter homogêneo e massivo, contribuindo, desta forma, para a não revelação de outros atores e fatores instauradores de multiplicidades de sentidos, sons, timbres e formas também existentes no estado.

Num primeiro momento, música baiana é aquela produzida por artistas baianos em sua territorialidade original. O equívoco, reiterado por diversos atores e agentes, é ignorar a diversidade existente na atual produção musical baiana.

A expressão “música baiana”, ou mesmo “axé” – não raro –, acaba por representar, para boa parte do público nacional, a música popular massiva produzida na Bahia, desconsiderando os ritmos e gêneros que não são resultantes da mescla do som percussivo dos blocos afro com os instrumentos eletrônicos. Nestes exemplos, para efeitos comerciais e de divulgação, “música baiana”, ou “axé”, abrange diversos estilos e variações musicais como o samba-reggae, o pagode, o ijexá, entre outros.

Mas o que seria a “música baiana” contemporânea neste contexto da música popular massiva? Somente aquelas musicalidades relacionadas ao Carnaval, vide axé music e pagode? Nestes dois exemplos, é evidente que a relação entre música e Carnaval é mais acentuada, resultando numa considerável execução pública em dezenas de micaretas, shows pelo país afora e num acompanhamento radiofônico mais dinâmico diluído ao longo do ano. O fato é que a expressão “música baiana” remete,

não raro, a estes dois gêneros musicais massivos e populares.

Quatro aspectos nesta análise poderiam justificar tal centralidade: a) sua configuração enquanto música *pop*; b) considerável relação identitária com a musicalidade e territorialidade referida à – e conhecida como – Bahia; c) articulação entre etapas distintas da produção, assegurando sustentabilidade aos artistas e empresários; d) e, por último, o vínculo ao Carnaval soteropolitano e ao circuito das micaretas.

Enquanto *pop*, *axé music* e *pagode* obedecem às regras mercadológicas de refrões fáceis, previsíveis e repetitivos; tempos de canção que não exauzem a audição; arregimentação experimentada entre ritmo, harmonia e melodia, em que as sonoridades percussivas se aliam ao instrumental responsável pelo campo harmônico e melódico; e a própria diversidade de conjuntos, estilos e performances (CASTRO, 2010).

O segundo aspecto é a relação identitária experimentada por boa parte da população local com os artistas e bandas, potencializando-os no mercado de bens simbólicos local e nacional, no qual a produção musical baiana é referência no amplo calendário e circuito de shows, vaquejadas, fei-

ras, micaretas, festivais, formaturas, entre outros. Nova opina:

A chamada *música baiana*, especificamente a denominada *Axé music*, afirmou-se como representação do carnaval soteropolitano. Festa de rua comandada pelo palco móvel, o *Trio Elétrico*. A discussão do possível esgotamento modístico, não nega ao estilo ser a referência de um mercado cultural periférico, que se firmou nacionalmente. Junto com a referência da cultura afrodescendente – representada na festa pelos blocos afro e afoxés – consolidam a identidade cultural soteropolitana, representando toda a Bahia (NOVA, 2010, p.01).

O terceiro argumento é o envolvimento de boa parte destes artistas baianos com as etapas e responsabilidades distintas da produção musical, fato que assegura sustentabilidade aos artistas e empresários. Eles logo se configuram como sócios na promoção de eventos e carnavais em inúmeras cidades brasileiras, assim como respondem por um autogerenciamento artístico que confere mais dinamicidade, poder econômico e liberdade à carreira. Ainda neste quesito, outro aspecto é a articulação e habilidade no tratamento com os meios de comunicação.

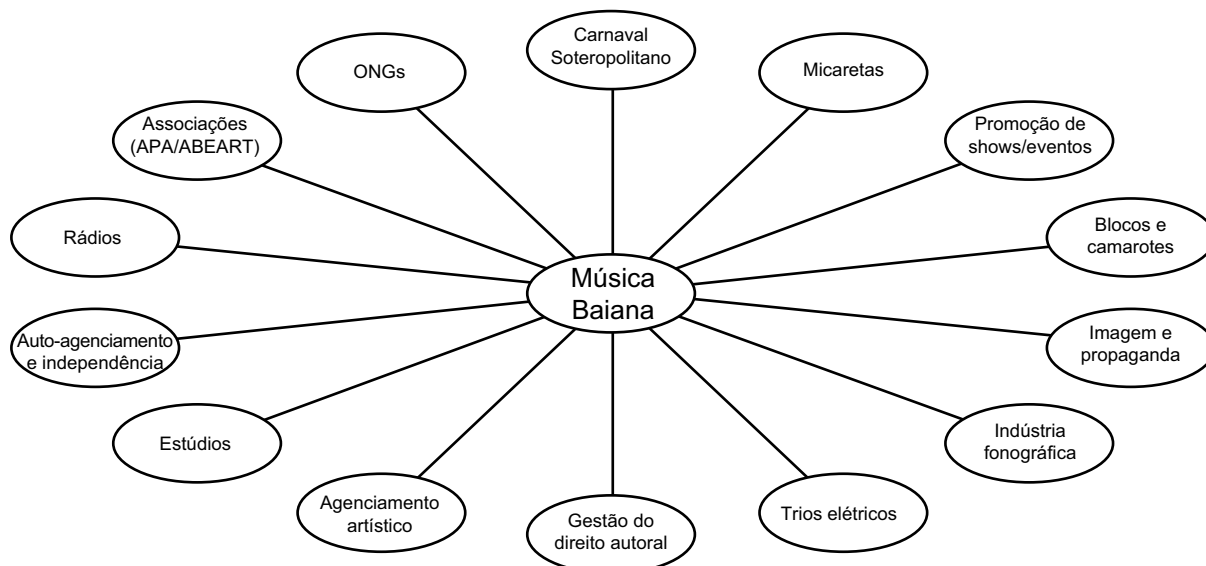


Figura 1
Atividades e articulação empresarial

Fonte: Castro (2011).

O último item da série de argumentos é a relação das principais estrelas e intérpretes destes dois gêneros musicais com os blocos de trio do Carnaval de Salvador e suas filiais/franquias/parcerias no circuito nacional das micaretas. Ambos, Carnaval soteropolitano e micaretas, potencializam repertórios em rádio, aparição midiática, estrelato, poder político/econômico e articulação empresarial que, constantemente, se retroalimentam.

Nesta direção, é possível afirmar a centralidade da música baiana no mundo do Carnaval, da música e dos negócios, em que parcela considerável da programação de shows e eventos musicais no país registra a contratação de seus artistas e grupos musicais ligados ao mundo carnavalesco soteropolitano.

A repercussão e o sucesso massivo conferido à “música baiana” no início da década de 1980, logo convertidos em intensas e disputadas agendas de shows pelo Brasil – principalmente –, também se configurou em notável poderio econômico para um grupo reduzido de artistas e empresários musicais que continuaram residindo e, não raro, (re)investindo parte do capital no mercado da música em Salvador.

Neste sentido, investimentos foram realizados na montagem de novos estúdios, na experimentação e desenvolvimento de tecnologia de gravação, na montagem de trios elétricos, no agenciamento e promoção de shows e micaretas, na organização de editoras musicais e gestão do direito autoral, autoagenciamento artístico, além de agenciamento de artistas de outras cidades e capitais, blocos e camarotes no Carnaval de Salvador e demais eventos do gênero.

Para muitos autores (MIGUEZ, 2002; ALMEIDA; PESSOTI, 2000), o sucesso da música baiana atraiu etapas secundárias da produção musical, em forma de terceirização, a partir de atividades como a seleção do repertório e arranjos e gravação, restando às maiores corporações da indústria fonográfica a responsabilidade pelas etapas mais lucrativas: prensagem e distribuição.

Todas as etapas da produção musical de um disco podem ser feitas na Bahia: criação e es-

colha do repertório, seleção de músicos e arranjadores profissionais, definição da forma que tomará a música gravada, gravação e mixagem do CD (ALMEIDA; PESSOTI, 2000, p.101).

A ideia central desses autores é a viabilidade econômica do disco e da indústria fonográfica asentada na distribuição do álbum finalizado, apesar dos altos custos das campanhas promocionais dos produtos, especialmente em rádio e televisão. A manutenção de uma banda no eixo Rio-São Paulo para divulgação é dispendiosa economicamente, além de implicar, invariavelmente, a reserva ou “bloqueio” de agenda para esta divulgação.

Para Guimarães (1996), o surgimento da axé music e, conseqüentemente, do campo de estúdios musicais de gravação em Salvador potencializou o mercado musical local, ampliando as oportunidades de registro fonográfico para outros estilos e gêneros musicais presentes no estado. Para Miguez (2002), são diversos os aspectos positivos deste mercado musical massivo baiano contemporâneo, em que a indústria da música engloba inúmeras outras atividades relevantes e indissociáveis da produção, com destaque, no caso da Bahia, para a franquia de blocos carnavalescos e a agenda anual de shows e micaretas, entre outros. Ainda quanto ao surgimento da figura do agente empresarial no mercado musical baiano, o autor destaca que “[...] seja no âmbito do rádio e da televisão, seja no dos estúdios, seja ainda naquele da montagem de bandas, desponta aí nitidamente a figura do empresário musical na cena do Carnaval” (GUIMARÃES, 1996, p. 221).

A legitimação e a acentuada empresarialização da atual música baiana tornaram artistas em empresários, num contexto em que as novas tecnologias se configuram, até então, como ferramenta de divulgação de seus inúmeros negócios, em especial o segmento de shows. Os quadros 2 e 3, referentes ao ano de 2010, comprovam a legitimação da música baiana, a partir da axé music e do pagode, evidenciando a referencialidade dos autores baianos e suas músicas nos *rankings* do ECAD.

MÚSICA E ECONOMIA CRIATIVA NA BAHIA CONTEMPORÂNEA

Mês	Cidade	Micaretas	Mês	Cidade	Micaretas
Janeiro	Aracajú - SE	Precajú	Junho	Belo Horizonte - MG	Evanave
Janeiro	Vitória - ES	Evanave	Junho	São Gonçalo dos Campos - BA	Forró Maria Bunita
Janeiro	Guarapari - ES	Evanave	Junho	Amargosa - BA	Forró do Piu Piu
Janeiro	São Bernardo do Campo - SP	Evanave	Junho	Cruz das Almas - BA	Forró do Bosque
Janeiro	Bom Jesus da Lapa - BA	Lapa Folia	Julho	Linhares - ES	Carnalinhares
Janeiro	Ilhéus - BA	Verão Vip	Julho	Fortaleza - CE	Fortal
Janeiro	Cabo Frio - RJ	Cabo Folia	Julho	Januária - MG	Axé Januária
Janeiro	João Pessoa - PB	Fest Verão	Agosto	Aracajú - SE	Evanave
Fevereiro	Santos/Rio de Janeiro/Salvador/Búzios	Cruzeiro Elétrico	Agosto	Recife - PE	Chevrolet Hall Indoor
Fevereiro	Praia do Forte - BA	Ensaio Geral	Agosto	Salvador-BA	Circuito Voa Voa
Fevereiro	Olinda - PE	Olinda Beer	Setembro	Costa do Sauípe - BA	Sauípe Folia
Fevereiro	Salvador-BA	Festival de Verão	Setembro	São José do Rio Preto - SP	Carnariopreto
Fevereiro/Março	Salvador-BA	Carnaval	Setembro	Goiania - GO	Carnagoiania
Fevereiro/Março	Porto Seguro - BA	Carnaporto	Setembro	Fortaleza - CE	Evanave
Março	Florianópolis - SC	Evanave	Setembro	Rio de Janeiro - RJ	Rock in Rio
Março	Arembepe - BA	Lavagem de Arembepe	Outubro	São Luís - MA	Marafolia
Abril	Brasília - DF	Micarê	Outubro	Juiz de Fora - MG	JF Folia
Abril	Aracajú - SE	Com Amor Fest	Outubro	Uberaba - MG	Axé Uberaba
Abril	São José do Rio Preto - SP	Rio Preto Rodeio Show	Outubro	Rio de Janeiro - RJ	Evanave
Abril	Caldas - GO	Caldas Elétrico	Outubro	Alfenas - MG	Carnalfenas
Abril	Salvador - BA	Forró do Reino	Outubro	Vitória - ES	Espírito Elétrico
Abril	Salvador - BA	Forró Evalada	Outubro	São Bernardo do Campo - SP	Camaleão Fest SP
Abril	Ribeirão Preto - SP	Carnabeirão	Outubro	Teresina - PI	Piauí Fest Music
Abril (Semana 1)	Belo Horizonte - MG	Axé Brasil	Outubro	Petrolina - PE	Arena Schin
Abril (Semana 2)	Belo Horizonte - MG	Axé Brasil	Novembro	Costa do Sauípe - BA	Sauípe Fest
Abril	Feira-de-Santana - BA	Micaretas de Feira	Novembro	Votuporanga - SP	Carnavotu
Abril	Feira-de-Santana - BA	Circuito Elétrico	Novembro	Florianópolis - SC	Florianópolis
Abril	Governador Valadares - MG	Gevê Folia	Novembro	São Jose dos Campos - SP	São José Folia
Maio	Souza - PB	Souza Folia	Novembro	Belém - PA	Parafolia
Maio	Recife - PE	Maluco Beleza	Novembro	Natal - RN	Evanave
Maio	Natal - RN	Arraiasa	Novembro	Brasília - DF	Brasília Elétrica
Maio	Rio de Janeiro - RJ	Trinave	Novembro	Recife - PE	Voa Voa Recife
Maio	Alagoinhas - BA	Alafolia	Novembro	Campina Grande - PB	Balança Campina
Maio	Montes Claros - MG	Axé Montes	Novembro	Florianópolis - SC	Folianópolis
Maio	São José do Rio Preto - SP	Rio Preto Fest Folia	Novembro	Divinópolis - MG	Divina Folia
Maio	Maceió - AL	Forró do Nana	Novembro	Salinas da Margarida - BA	Festival de Marisco
Maio	Nova Iguaçu - RJ	Iguassu Axé	Novembro	Feira-de-Santana - BA	Flexada Indoor
Maio	Vitória - ES	NanaFest ES	Novembro	Vitória da Conquista - BA	Micaretas Massicas
Maio	Aracajú - SE	Luau do Nana	Dezembro	Natal - RN	Carnatal
Maio	Belo Horizonte - MG	NanaFest MG	Dezembro	Praia do Forte - Ba	Evanave
Junho	São Luís - MA	Coco Bambu Folia	Dezembro	Vitória - ES	Evanave
Junho	Alagoinhas - BA	Josefina Fest	Dezembro	Recife - PE	Evanave
Junho	Senhor do Bonfim - BA	Forró do Sfrega	Dezembro	Aracajú - SE	Ensaio Geral do Precajú
Junho	Itapetinga - BA	Forró da Vaca Louca	Dezembro	Manaus - AM	Planeta Música
Junho	Iracema - CE	Irafolia	Dezembro	Rio de Janeiro - RJ	Camaleão Fest RJ
Junho	Castelo - ES	Micastelo	Dezembro	Vários locais	Reveillon

Quadro 1
Carnaval, festas e micaretas – Brasil

Tabela extraída de: CASTRO, A. C. A música baiana e o mercado: a gestão da obra como elemento estratégico de negócio. 2011. Tese (Doutorado em Administração). Universidade Federal da Bahia.

1	Victor Chaves
2	Paul Mc Cartney
3	3 - Sorocaba
4	Durval Lelys
5	John Lennon
6	Carlinhos Brown
7	Manno Góes
8	Jorge Ben Jor
9	Dorgival Dantas
10	Alexandre Peixe
11	Nando Reis
12	Euler Coelho
13	Herbert Vianna
14	Beto Garrido
15	Lulu Santos
16	Alaim Tavares
17	Rick
18	Bell Marques
19	Pinochio
20	Thiaguinho

Quadro 2
Ranking autores (shows)*

* Rankings elaborados exclusivamente a partir dos rendimentos oportunizados por 41.573 shows musicais devidamente legalizados em 2010.
Fonte: ECAD (2011).

1	Victor Chaves
2	Sorocaba
3	Nando Reis
4	Roberto Carlos
5	Dorgival Dantas
6	Euler Coelho
7	Paul Mc Cartney
8	Lulu Santos
9	Erasmoo Carlos
10	Djavan
11	Jorge Ben Jor
12	Rick
13	Herbert Vianna
14	Caetano Veloso
15	Carlinhos Brown
16	Gilberto Gil
17	Durval Lelys
18	Manno Góes
19	Cesar Augusto
20	John Lennon

Quadro 3
Ranking autores (rendimento)

Fonte: ECAD (2011).

No segmento show, amplia-se consideravelmente a representatividade da música baiana no mercado musical nacional e internacional, destacando o protagonismo de sete compositores baianos – Durval Lélys, Carlinhos Brown, Manno Góes, Alexandre Peixe, Beto Garrido, Alaim Tavares e Bell Marques – na listagem dos 20 maiores arrecadadores de shows. O quadro abaixo complementa as afirmações anteriores.

Das 20 peças musicais que integram o quadro acima, 12 são vinculadas diretamente ao repertório da música baiana massiva. Por outro lado, mesmo que peças como *Pais Tropical* (Jorge Ben Jor) estejam vinculadas, em sua origem, a outro gênero, também são executadas pelas bandas e intérpretes baianos em suas maratonas de apresentações musicais. Isto corresponde quase sempre a uma reconfiguração do ritmo e da cadência da voz na interpretação, além dos arranjos, levando-se em conta, inclusive, a diferença na formação da banda.

GESTÃO DA OBRA MUSICAL NA BAHIA

Compreendendo a obra musical como ponto de partida, o papel do editor, historicamente, sempre se configurou como intermediário. Entretanto, numa análise mais atual, Porter (1989) trata da reconfiguração da cadeia de valores, realçando as “vendas diretas ao invés de vendas indiretas” e “novos canais de distribuição”. Ou seja, tanto o artista quanto o autor se beneficiam com a redução de intermediários. O fator preponderante é que a editora musical, no caso da música baiana massiva, deixa de ser intermediária, posto que, majoritariamente, as audições musicais e decisões acerca do repertório são de responsabilidade do próprio artista, que, por sua vez, não raro, é também o proprietário da editora. Em contrapartida, o autor funciona como fornecedor da obra musical para os grupos, bandas e artistas, como o maior cliente do editor e/ou artista/autor/editor,

Posição	Música	Intérprete	Autor(es)
1	Chora, me liga	Vários	Euler Coelho
2	Praieiro	Jammil e uma Noites	Manno Góes
3	Quebra aé	Asa de Águia	Durval Lelys
4	Beijar na boca	Cláudia Leitte	Blanch Van Gogh e Roger Tom
5	100% você	Chiclete com Banana	Alexandre Peixe e Beto Garrido
6	Pode chorar	Vários	Dorgival Dantas
7	País tropical	Vários	Jorge Ben Jor
8	Rebolation	Parangolé	Nenel e Léo Santana
9	A fila andou	Chiclete com Banana	Alexandre Peixe e Beto Garrido
10	Extravasa	Cláudia Leitte	Adson Tapajós, Jean Carvalho, Zeca Brasileiro e Sérgio Rocha
11	Cadê Dalila	Ivete Sangalo	Carlinhos Brown e Alaim Tavares
12	Borboletas	Victor e Léo	Victor Chaves
13	Você não vale nada	Calcinha Preta	Dorgival Dantas
14	Na base do beijo	Ivete Sangalo	Alaim Tavares e Rita de Cássia
15	Meteoro	Luan Santana	Sorocaba
16	Não quero dinheiro	Vários	Tim Maia
17	Eva	Vários	Katamar, Ficarelli e UMTO - Umberto Tozzi
18	Coração	Tomate	Dorgival Dantas
19	Beber, cair e levantar	Vários	Bruno Caliman, Marcelo Marrone, Thiago Basso
20	Simbora	Asa de Águia	Daniel Ramon e Rafael Pereira

Quadro 4**Ranking músicas mais executadas em shows – 2010**

Fonte: Elaboração do autor, a partir do relatório do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (2011).

que lhe deve prestar um serviço eficiente. Assim, o fenômeno recente da gestão da obra musical na Bahia, com seus artistas/autores/editores, reverte a histórica compreensão do editor enquanto mero intermediário.

A edição musical é atividade que demanda fatores e aspectos inter-relacionais. Da subjetividade do processo composicional à normatização de órgãos como ECAD, por exemplo, inúmeros profissionais integram esta cadeia: advogados, publicitários, músicos, arranjadores, técnicos, jornalistas, radialistas, artistas, empresários, entre outros.

Na cadeia produtiva musical, a etapa conhecida como edição musical é o processo pelo qual o compositor cede e transfere os direitos de administração de sua propriedade intelectual – neste caso, a obra musical – para uma organização/empresa legalmente constituída junto ao Ministério da Fazenda. Esta etapa pode ter temporalidade acordada

entre as partes. A atividade de edição musical está amparada pela Lei de Direitos Autorais (9.610/98), além de convenções e tratados internacionais. O Brasil é signatário de todos¹⁰.

Atualmente, as editoras musicais são as responsáveis pela arrecadação e pagamento de direitos autorais obtidos da comercialização de produtos fonográficos e audiovisuais; legalização das obras e autores junto às associações arrecadadoras e, posteriormente, ao ECAD; acompanhamento e controle das liberações e pagamentos relativos aos direitos autorais junto às gravadoras *majors* e selos musicais independentes¹¹; assim como pela intermediação entre o circuito comercial – produtores musicais – e os autores.

¹⁰ Existe, ainda, a União Brasileira de Editoras Musicais (UBEM), que orienta e informa suas associadas sobre as oportunidades do mercado, legislação e novidades acerca da administração da obra musical.

¹¹ Gravadoras menores, com poucos recursos e estrutura de distribuição própria.

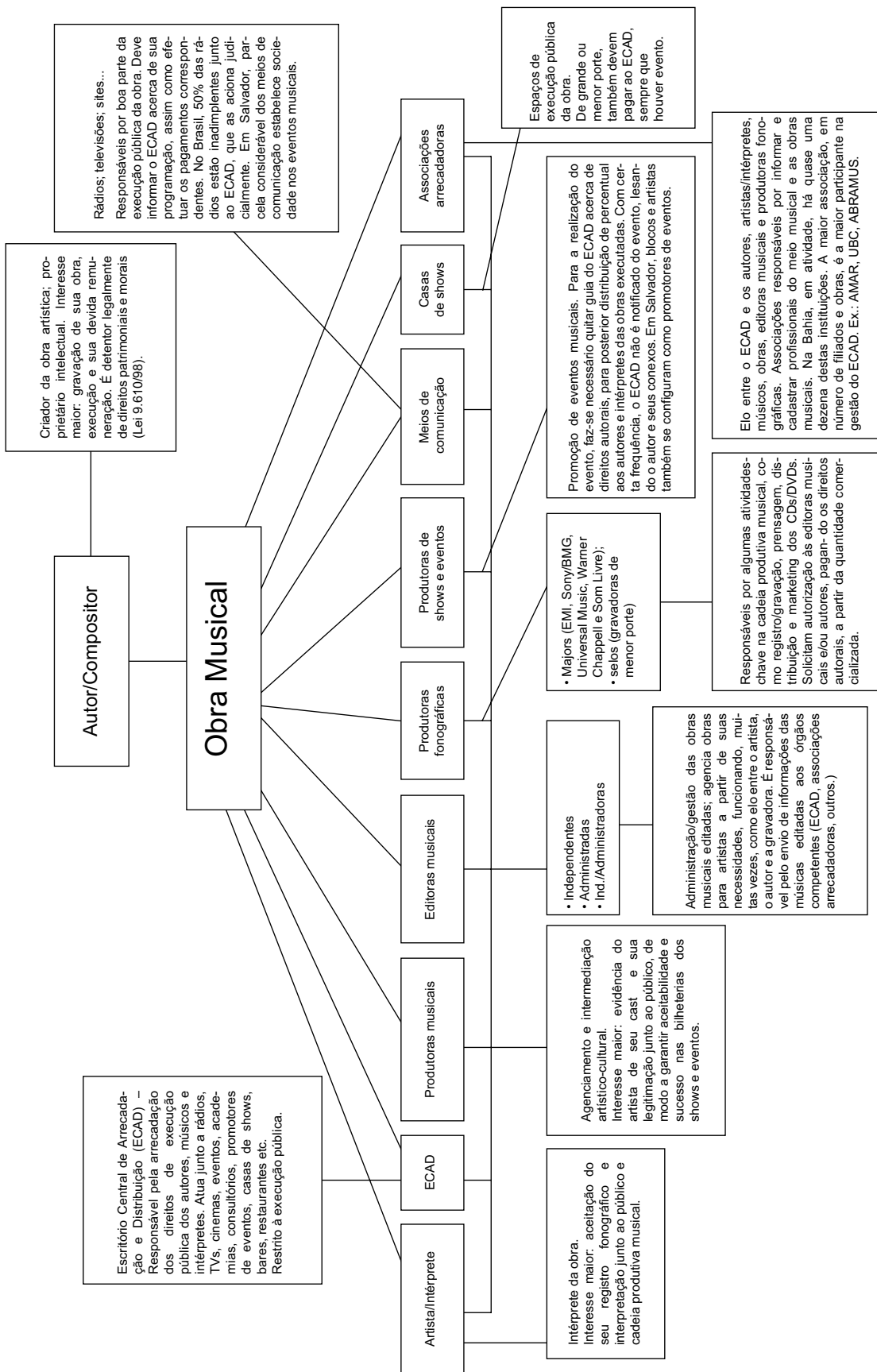


Figura 1 Teia relacional da obra musical

Fonte: Castro (2011).

O MAPEAMENTO DO CAMPO DA GESTÃO DA OBRA MUSICAL NA BAHIA

Com a ascensão da música baiana massiva das últimas décadas¹² e a expansão da oferta de atividades vinculadas à produção musical no próprio estado, uma das etapas que mais se ampliaram e se profissionalizaram foi a de gestão do direito autoral, a partir da obra musical, num campo formado por quase uma centena de editoras musicais. Atualmente, elas cadastram e administram a obra, como também auxiliam e orientam seus autores com relação aos seus direitos, proporcionam e podem estabelecer contatos e produções fonográficas e potencializam repertórios frente a processos de seleção musical, entre outros.

Estes elementos apontam para a constatação de que a produção musical baiana vem se constituindo como elemento sociocultural relevante junto ao desenvolvimento econômico do estado. Desta produção, destaca-se o surgimento, na década de 1980, da axé music e, anos mais tarde, do pagode baiano. No âmbito dos estudos organizacionais, são escassos os registros de investigação acerca destes fenômenos e suas diversas teias institucionais e mercadológicas, tais como o seu impacto na implantação de um circuito dinâmico de estúdios musicais de gravação, o mercado de trios elétricos, entre outros.

A legitimação e a dinamicidade mercadológica destes episódios musicais massivos no Brasil e sua rápida associação com diversas indústrias (cultural, turística, etc.) oportunizaram que muitos setores da cadeia produtiva musical fossem criados e aperfeiçoados mediante a demanda crescente. Em Salvador, nas últimas décadas, a música baiana possibilitou o surgimento de dezenas de produtoras artísticas e de eventos, gestores, agenciadores e empresários ar-

tísticos, empreendedores culturais, artistas, autores e editores musicais.

Pode-se afirmar que, na Bahia, esta atividade é mais um dos desdobramentos evidenciados a partir da profissionalização do Carnaval baiano, ressaltando a década de 1980 como marco temporal dos blocos de trio elétrico no Carnaval soteropolitano. Isso ampliou consideravelmente o alcance comercial e mercadológico do evento, fato que possibilitou o surgimento de novos grupos, bandas e artistas musicais (DANTAS, 1994; MOURA, 2001; MIGUEZ, 2002; CASTRO, 2009; 2011).

No mercado musical, editoras musicais são empresas formalmente constituídas junto ao Ministério da Fazenda e têm como objetivo principal a gestão das obras musicais de determinados compositores (pessoa física). Sabe-se que nem todo artista musical em atividade na Bahia possui relação com produtoras, editores e agenciadores de shows. Entretanto, parcela considerável deste segmento profissional não somente estabelece esta relação como empreende suas próprias empresas ligadas ao meio artístico, fortalecendo o mercado e a economia local e implementando uma nova categoria profissional no estado: o editor musical.

Das 74 editoras musicais identificadas, pode-se perceber a preponderância dos artistas relacionados ao universo massivo da música baiana – destacando a axé music e o pagode. Boa parte de seus artistas e autores são proprietários de editoras musicais, inscrevendo a Bahia, de forma representativa e relevante, no campo da gestão do direito autoral. Atualmente, o estado é o terceiro em número de editoras musicais no país e quinto em arrecadação pública¹³.

Entre as editoras musicais identificadas no quadro acima, 57 apresentam vínculo direto e indireto com a música baiana massiva – axé music ou

A produção musical baiana vem se constituindo como elemento sociocultural relevante junto ao desenvolvimento econômico do estado

¹² Este processo tem sido discutido por diversos autores, como Castro (2011); Castro; Freitas (2004); Miguez (2002); Moura (2001) e Guerreiro (2000; 2005).

¹³ Informações obtidas através da gerência do ECAD na Bahia, em abril 2011.

Artista/Autor/Empresa	Produtora	Editora	Ano/Criação	Associação	Qtde. Obras
Adelmário Coelho	Daerje Produções	Daerje Editora	2003	AMAR	N/I
Ademar da Furta Cor	Periferia Estúdio e Produções	Furta Cor Edições Musicais	***	SOCIMPRO	N/I
Adson Santana	A.S. Mídia	A.S. Mídia	2008	UBC	4
Alexandre Peixe	Pequena Notável	Som de Peixe Edições	2005	UBC	92
Alfredo Moura / Outros	Mundus et Fundus	Mundus et Fundus Edições	1999	AMAR	28
André Fanzine	Biandrely	Biandrely	2006	UBC	99
Araketu	Araketu	Disco Music	N/I	ABRAMUS	N/I
Asa de Águia	Duma	Duma	2000	UBC	532
Banda Eva	Grupo EVA	Pedra Velha Edições	2006	UBC	46
Carlinhos Brown	Janela do Mundo	Candyall Music	2002	UBC	285
Cheiro de Amor/Outros...	Cheiro de amor	Oxalá Edições	2003	ABRAMUS	N/I
Cheiro de Amor/Outros...	Cheiro de amor	SW3 Edições	2002	ABRAMUS	N/I
Chica Fé	Chica Fé	Chica Fé	N/I	ABRAMUS	N/I
Chiclete com Banana	Mazana	Babel	N/I	N/I	N/I
Chiclete com Banana	Mazana	Granola	N/I	ABRAMUS	N/I
Cláudia Leitte	Pedaço do Céu	Pedaço do Céu	2008	UBC	19
Daniela Mercury	Canto da Cidade	Páginas do Mar	1994	UBC	1451
Durval Lélys	Duma	Lelys	2004	UBC	254
Edson Gomes	Cão de Raça	Cão de Raça	2000	UBC	49
Estação CD	Estação CD	Estação CD	1999	ANACIM	N/I
Estakazero	Leke Produções	Leke Editora	2003	SBACEM	140
Gerônimo	Arco e Flexa Produções	Arco e Flexa	1985	AMAR	3
Harmonia do Samba	Harmonia Produções	Muralha Edições	2006	UBC	134
Ivete Sangalo / Outros	Caco de Telha	Caco Music	2005	UBC	447
Ivete Sangalo / Outros	Caco de Telha	Caco de Telha	N/I	ABRAMUS	64
Jammil	Carreira Solo	Tao	2000	UBC	13
Jauperi	Escola do Infinito	Escola do Infinito	2010	UBC	0
Kuque Malino	Cajueiro	Cajueiro	N/I	N/I	N/I
Lampirônicos	Caatinga	Caatinga	2003	AMAR	7
Levi Lima	Elo	Elo	N/I	ABRAMUS	N/I
Maianga	Maianga	Maianga	2003	UBC	80
Manno Góes	Carreira Solo	Malu Edições	2008	UBC	35
Márcio Melo	Bizarro Produções	Bizarro	N/I	ABRAMUS	N/I
Margareth Menezes	Central Produções	Estrela do Mar	2008	UBC	5
Motumbá	Motumbá	Motumbá	2007	ABRAMUS	16
Motumbá	Semba	Semba	N/I	ABRAMUS	N/I
N/I	DOC Produções	DOC Produções	N/I	ABRAMUS	N/I
N/I	Son Records	Son Records	N/I	ABRAMUS	N/I
Netinho	Bem Bolado	Bem Bolado	2007	UBC	149
Olodum	Assoc. Carn. Bloco Afro Olodum	Bloco Afro Olodum	N/I	ABRAMUS	N/I
Olodum	Grupo Cultural Olodum	Grupo Cultural Olodum	N/I	ABRAMUS	N/I
Oz Bambaz / Outros	Ed Dez	Ed Cem Editora	2001	UBC	407
Parangolé	Salvador Produções	Sofá da Sogra	2005	ABRAMUS	203
Pida!	Pida!	Pontual Editora	2002	UBC	0
Psirico	Penteventos	Xanguá	2007	AMAR	7
Rafael Pondé	GV Atividades Fonográficas	Good Vibration	2009	ABRAMUS	11
Ramon Cruz	Castelos de Som	Castelos de Som	2002	UBC	53

Artista/Autor/Empresa	Produtora	Editora	Ano/Criação	Associação	Qtde. Obras
Rapazolla	Thibiron	Thibiron	2005	ABRAMUS	47
Rede Bahia	Salvador Sat Comunicações	Salvador Sat	N/I	ABRAMUS	94
Rede Bahia	Rede Bahia	Bahia Discos	2004	ABRAMUS	N/I
Ricardo Chaves	Rafa Produções	Rafa	N/I	ABRAMUS	51
Selakuatro	Buxixos Produções	Buxixos	2005	ABRAMUS	14
Tenisson Del Rey	Faro Fino	Faro Fino	2002	UBC	504
Terra Samba / Outros	Terra Samba	Terra Samba	2004	ABRAMUS	94
Terra Samba / Outros	Jerm	Jerm	N/I	N/I	67
Tomate	Penteventos	FK	2007	UBC	40
Tuca Fernandes	2GB	Santo Poderoso	2009	UBC	2
Vânia Abreu	Casa da canção	Casa da canção	N/I	ABRAMUS	N/I
Vários	Tag	Tag	2003	UBC	71
Vários	Bicho da Selva	Bichinho	2003	UBC	1131
Vários	Bicho da Selva	Fábrica da Música	2003	UBC	859
Vários	Wave Music	Wave Music	2005	UBC	191
Vários	Pato Discos	Pato Discos e Edições	2003	UBC	322
Vários	MusiRoots	MusiRoots	2007	UBC	143
Vários	Vevel	Vevel	2005	UBC	15
Vários	Plataforma de Lançamento	Plataforma de Lançamento	2003	UBC	223
Estúdio WR	WR Produtora e Estúdio	WR Edições	2003	SOCIMPRO	N/I
Vários	Stalo Produções	Stalo	1986	ABRAMUS	828
Vários	Perto da Selva Produções	Perto da Selva	N/I	AMAR	8
Vários	Portela Fernandes	Portela Fernandes	N/I	ABRAMUS	N/I
Vários	Penteventos	Penteventos (LF)	2008	UBC	58
Vários	JB dos Santos Cultura	JB	N/I	AMAR	N/I
Vários	Swingueira	Swingueira	2009	UBC	13
Vários	Vertical	Vertical	N/I	ABRAMUS	9

Quadro 5 Editoras musicais na Bahia*

* Nesta investigação, foram consideradas apenas as editoras musicais legalmente constituídas na Juceb e devidamente cadastradas em associações arrecadadoras.
Fonte: Elaboração própria do autor, a partir da pesquisa de campo realizada até março de 2011 (CASTRO, 2011).

pagode. Vínculo direto ocorre quando os artistas e autores são os empresários e proprietários das administradoras, e vínculo indireto, quando se tratar de editora responsável pela administração de obras destes repertórios, não registrando artistas e autores em seu quadro societário.

A partir da investigação que resultou no mapeamento das editoras musicais baianas, é possível afirmar que o campo da gestão musical no estado compreende três categorias:

- autores: buscando autonomia a partir da gestão independente e direta, ou utilizando a cessão da gestão como elemento do negócio. Ou seja, negocia-se a obra e a

gestão desta diretamente com o editor ou artista/autor/editor, e/ou seu representante. Por outro lado, o autor pode implementar uma gestão direta, sem contratos de edição, a partir de um contato mais sistematizado com a sua associação, assim como através de autorizações diretas para cada produto fonográfico, intérprete, campanha publicitária etc.;

- editores: interessados na gestão da obra por conta do controle, força política, poder, assim como nos dividendos que esta pode gerar, sobretudo a partir dos direitos de execução pública;

- c. artistas/autores/editores: atuam e se articulam nas três funções, interessados na gestão como proteção, controle de suas obras e repertórios, manutenção e/ou preservação de critérios como a exclusividade dos registros, além de ganhos financeiros.

Do quadro de editoras musicais apresentado acima, 45 pertencem a compositores, o que representa 60% do total. O interesse pela gestão, neste caso, está diretamente relacionado aos fatores presentes no campo da produção musical: riscos e incertezas, controle e competitividade, ganhos financeiros e retorno parcial dos investimentos, mas, também, à possibilidade de independência artística.

Independência artística no sentido de estratégia de empoderamento quanto às etapas produtivas, autoagenciamento artístico, controle de suas obras e discografia e maior competitividade a partir da exclusividade da obra, entre outras ações que minimizam os riscos, incertezas e conflitos.

Por outro lado, para os artistas, editores e empresários, o controle de obras musicais, repertórios e discografia também representa poder e maior participação quanto aos destinos destes produtos e suas diversas formas de rentabilidade, assim como a possibilidade de evitar problemas e conflitos.

Um exemplo destes conflitos foi vivenciado pelo ex-jogador de futebol Edilson, atualmente empresário do ramo musical. Em 1998, após ter tido a autorização verbal dos compositores de uma determinada obra, resolveu gravá-la e disponibilizá-la nas rádios comerciais. Após dois meses, num período próximo ao Carnaval, a obra estava “aprovada” pelo público, sendo uma das mais executadas pelas rádios e bandas de música baiana, vindo a ser também uma das mais tocadas no Carnaval.

Ferreira, em entrevista concedida em 12 de janeiro de 2010, relata:

**Riscos e incertezas,
controle e competitividade,
ganhos financeiros e retorno
parcial dos investimentos, mas,
também, à possibilidade de
independência artística**

Tudo estava bem, quando um pouco antes do Carnaval recebemos os compositores pedindo quantias absurdas para formalizar a autorização da obra. Caso contrário, deveríamos mudar a música, pois outras bandas também tinham interesse em gravá-la e já haviam feito ofertas financeiras para eles. O problema foi sério. Tivemos de aceitar porque o investimento já era alto. Decidimos procurar entender mais deste negócio para evitar estes problemas, aí criamos a nossa própria editora musical. Não tivemos mais problemas, pois toda negociação, documentação e autorização passam pela editora. Só disparamos nas rádios quando esta parte está resolvida. [...] Já tínhamos ouvido falar do assunto, que muitas bandas e produtoras baianas já tinham editoras, então pesquisamos e criamos a nossa.

Três aspectos são perceptíveis no depoimento acima: o conflito entre empresário e compositor; a preocupação em diminuir os riscos quanto aos investimentos; e, por último, o comportamento isomórfico ao procurar iniciar suas atividades de gestão da obra musical a partir do que já se percebia no mercado local.

O “isomorfismo mimético” é, segundo DiMaggio e Powell (2005), aquele que, derivando da incerteza, gera a imitação num ambiente marcado por procedimentos administrativos exitosos que logo se tornam modelos. Este tipo de isomorfismo também é percebido no campo da gestão da obra musical baiana, quando novas editoras ou produtoras resolvem espelhar-se em casos de editoras mais antigas e já legitimadas no campo. Para os autores, parte relevante das organizações só tende a considerar como modelo aquelas outras organizações percebidas como legítimas – mais antigas, detentoras de sucesso, com respaldo perante os diversos atores.

Quanto a este tipo de isomorfismo, para exemplificar, a pesquisa de campo sobre as editoras musicais baianas apontou a Páginas do Mar, de

propriedade da cantora Daniela Mercury, como referência, modelo, para boa parte das demais editoras. No início da década de 1990, Daniela fundou a produtora e editora Dajor, em parceria com o empresário musical Jorginho Sampaio. Nesta, começou o processo de edição musical, e, tão logo se desligou deste empresário, em 1994, ela criou sua própria estrutura empresarial, composta por produtora (Canto da Cidade) e editora (Páginas do Mar), para a qual transferiu as obras do catálogo vinculado à Dajor.

Atualmente, a editora Páginas do Mar possui um catálogo composto por 1.451 obras e vem sendo administrada pela Universal Music¹⁴. Ser administrada por uma editora vinculada a uma gravadora *major* também é uma estratégia de atuação junto ao comércio internacional, a partir de alianças de distribuição com gravadoras transnacionais que já a tiveram em seus catálogos.

A produção fonográfica é outro exemplo de independência artística de Daniela Mercury. Após o distrato com a Sony Music, em 2005, ela iniciou as atividades de seu selo fonográfico, produzindo toda a documentação necessária – sobretudo os ISRCs – e adquirindo todo seu catálogo fonomecânico mais antigo junto às gravadoras anteriores, inclusive a Eldorado, pela qual lançou, em 1991, o disco *Daniela Mercury*.

Se, por um lado, a estruturação do campo da gestão da obra na Bahia é fato relevante, a partir do conjunto de organizações juridicamente constituídas administrando as obras de pessoas físicas (autores), também se faz crescente o comportamento de compositores criando suas próprias editoras ou abdicando dos contratos de cessão de direitos autorais para a gestão direta com sua associação ar-

recadadora. Tal episódio mantém o poder decisório acerca do destino das obras nas mãos do próprio compositor.

Se faz crescente o comportamento de compositores criando suas próprias editoras ou abdicando dos contratos de cessão de direitos autorais para a gestão direta com sua associação arrecadadora

Caldas (2010), em entrevista concedida em 9 de agosto de 2010, evidencia a necessidade de que o compositor se mantenha atento e informado quanto aos seus direitos.

Na época que iniciei, não havia ninguém para eu perguntar e receber esclarecimentos sobre esse assunto. Então, eu editei boa parte das obras com algumas dessas editoras das grandes gravadoras. Pressão nunca houve, mas havia o assédio das editoras com os adiantamentos, presentinhos, promessas de colocar as canções em todo o mundo através de outros cantores.

Tenisson Del Rey, compositor baiano renomado, também editor e empresário, apresenta opinião divergente da de Luiz Caldas. Como autor, mantém contrato de exclusividade com a Universal Music Publishing, mas é proprietário da Faro Fino Edições e administra as obras ou percentuais de seus parceiros. Sua editora é administrada por Lina Costa, esposa e empresária. Para o músico, “[...] quase sempre o autor não tem a capacidade de gerir o negócio gerado pelo mercado autoral; então nestes casos é bem melhor que deixe essa competência com outras pessoas [editoras]”.

Para Caldas, a administração de suas obras por estas editoras é muito deficiente, “[...] pois nada fazem e só ficam esperando acontecer algo com as canções para que elas tirem seus percentuais. Não há um esforço junto a essas obras”.

Passando ao isomorfismo normativo, pode-se afirmar que é aquele derivado da profissionalização e do surgimento das categorias profissionais e suas fontes de legitimação, como as universidades, centros técnicos, associações corporativistas, entre outras. Bittencourt, gerente da UBC na Bahia desde 1996, em entrevista

¹⁴ A editora Sony administrou a Páginas do Mar até 1997. A BMG administrou até 2009, e, atualmente, é administrada pela Universal Music Publishing.

concedida ao autor em 10 de setembro de 2010, confirma a criação de muitas editoras baianas nas duas últimas décadas e acentua o processo de profissionalização por que passaram os autores do mercado.

Quando começamos a trabalhar na Bahia, tínhamos de explicar absolu-

tamente tudo aos produtores, compositores, editores e artistas. Foi um processo lento de apresentação da UBC, mas, principalmente, dos assuntos direito autoral e direitos conexos. Muita gente queria e devia ganhar, mas sabia muito pouco. Ainda hoje, orientamos muita gente, mas já percebo um amadurecimento das editoras, dos autores, produtores, o que facilita enormemente o nosso trabalho, que é altamente burocrático e minucioso.

À medida que se profissionalizam as pessoas, evolui o processo de isomorfismo normativo das instituições, uma vez que, segundo DiMaggio e Powell (2005), estes mecanismos possuem convergências nas orientações, homogeneizando ainda mais o mercado e as instituições. Para esta categoria, órgãos como ECAD e associações arrecadadoras, leis federais e tratados internacionais acerca dos direitos autorais e da propriedade intelectual são os principais organismos normativos do campo.

Competitividade e práticas concorrenciais

A intensa agenda de apresentações e eventos torna a música baiana um dos gêneros contemporâneos mais rentáveis no mercado musical nacional, contando, inclusive, com eventos exclusivos para o segmento, como já foi mencionado. Parte considerável dos autores baianos figura entre os mais bem pagos pelos órgãos arrecadadores, o que estimula comportamentos isomórficos distintos (produção musical, composição, empresarização...).

Neste cenário, o campo da gestão da obra musical é dinâmico e marcado por intensa competi-

vidade, acentuada pela atuação de editoras de outros estados, incluindo as *majors*, que funcionam, concomitantemente, como administradoras e editoras com larga atividade de edição entre os autores baianos.

Parte considerável dos autores baianos figura entre os mais bem pagos pelos órgãos arrecadadores

Esta competitividade é marcada por inúmeras práticas (anti)concorrenciais, com destaque para os contratos

de exclusividade, adiantamentos, barganhas e promessas. Contratos de exclusividade são compreendidos como documentos jurídicos que garantem à editora, não raro mediante adiantamentos financeiros, a certeza da exclusividade do autor quanto à cessão da administração de seus direitos patrimoniais¹⁵. Ou seja, em outras palavras, uma garantia da edição do seu repertório na editora.

Outros tipos de exclusividade também se fazem presentes no campo da gestão da obra musical na Bahia. Parcela considerável de autores assume fidelidade com as editoras a partir de critérios distintos como amizade e legitimidade da empresa no meio musical a partir da profissionalização, confiança e respeito. Esse episódio remete à legitimidade institucional relacionada ao ambiente, às crenças e valores, a partir dos sociólogos institucionalistas. Conforme Machado-da-Silva e Fonseca (1996, p. 213):

[...] as organizações estão inseridas em um ambiente constituído de regras, crenças e valores, criados e consolidados por meio da interação social. Nesse sentido, a sua sobrevivência depende da capacidade de atendimento a orientações coletivamente compartilhadas, cuja permanente sustentação contribui para o êxito das estratégias implementadas e, por conseguinte, para o pleno funcionamento interno.

Para os institucionalistas, as influências coercitivas são definidas e constantemente (re)elaboradas

¹⁵ Como já foi afirmado anteriormente, de acordo com a Lei 9.610/98, os direitos morais são inalienáveis.

a partir da ação e interação entre os atores do campo, que logo disseminam práticas e comportamentos organizacionais.

Com a ampliação da compreensão dos direitos autorais, principalmente por parte dos autores, e a partir também da competitividade entre as associações arrecadadoras, que passaram a disponibilizar e publicizar cada vez mais seus serviços, potencializa-se o que no campo se conhece como “cadastro direto”. Isto significa o cadastro da obra junto ao sistema do ECAD sem intermediários, ou seja, diretamente pela associação arrecadadora do autor, sem a necessidade do contrato de edição.

Este, contudo, não é o comportamento percebido em compositores como Barbosa, nas artes Jorginho, que informa não haver vantagens significativas, pois cadastrar direto significa mais trabalho para o autor, “[...] que além de ter que mostrar música de banda em banda, vai ter que ficar mendigando na associação que veja suas obras, fiscalizando, recebendo. Edito para me ver livre de burocracia”. Para o autor Capinan, nas artes Nenel, editar é “[...] transferir problema. Negócio e edito porque não quero burocracia” (entrevistas concedidas em 12 de janeiro de 2011).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a reestruturação do mercado fonográfico mundial, a partir da pirataria e dos avanços tecnológicos, a gestão da obra musical redirecionou suas atividades – antes focadas prioritariamente na arrecadação e pagamento de direitos autorais, via fonomecânicos, para outros segmentos, como autorização para os *ring tones* e *real tones*, para o mercado da música digital e, sobretudo, para a arrecadação de direitos de execução pública.

Neste sentido, pode-se afirmar que a gestão da obra musical na Bahia contemporânea, a partir da

axé music e do pagode, especialmente, representa uma descentralização e tomada de poder, à medida que são os artistas, autores e editores locais que administram os seus repertórios. Isto é dessemelhante ao que ocorreu em

processos de legitimação de outros gêneros musicais no Brasil, nas últimas décadas.

As possibilidades de análise desenvolvidas neste artigo poderiam ser desdobradas numa perspectiva

comparativa em que fossem contemplados outros processos observados no Brasil no âmbito da empresarialização da música. Como a extensão do texto não permitiria tal amplitude, ressaltam-se rapidamente alguns traços que sinalizam a diversidade de problemas e soluções neste campo.

O sucesso do *rock* progressivo brasileiro da década de 1980 oportunizou a migração de seus artistas, intérpretes e autores para o Rio de Janeiro e São Paulo, não instalando na capital federal uma administração das obras musicais. As obras passaram a ser administradas por editoras vinculadas às *majors* responsáveis pelos artistas e seus produtos à época, e, não raro, com contratos que se perpetuam ainda que a indústria fonográfica recente tenha passado por processos de aquisição e fusão. Semelhante processo ocorreu com o Clube da Esquina mineiro, o *pop/romântico/sertanejo* goiano e do interior paulista, o *pop-rock* mineiro do Skank e do Jota Quest, o pagode dolente e partido-alto carioca e paulistano e o mangubeat pernambucano, entre outros.

Em se tratando do Clube da Esquina, por exemplo, na última década é que artistas e compositores como Milton Nascimento, Fernando Brant e Ronaldo Bastos decidiram administrar suas obras e repertórios, criando suas próprias editoras musicais.

A partir da análise cuidadosa de casos como estes, pode-se falar na nacionalização do processo de produção fonográfica, iniciado na década de 1970, por artistas da MPB como Chico Buarque, Caetano Veloso, Ivan Lins, Gilberto Gil, Djavan e,

mais recentemente, artistas e grupos como Roupa Nova, os familiares de Tom Jobim, Marisa Monte, Flávio Venturini, Lenine, Zélia Duncan, Marcelo Camelo, Rodrigo Amarante, Zeca Baleiro, Chico César, Zeca Pagodinho e Tom Zé, entre outros. Além de artistas e autores, eles são editores e administradores de suas obras, repertórios e, não raro, de seus projetos e produções fonográficas.

A gestão da obra musical na Bahia representa lucros, como também revela aspectos políticos que se justificam como estratégicos no cenário musical local e nacional, principalmente a partir da descentralização das atividades do eixo RJ/SP, bem como pelo que representam no sentido de independência artística. Por outro lado, a ascensão da música baiana potencializou o mercado musical local, e as transnacionais da indústria fonográfica em atividade no país, via processos institucionalizados de acumulação flexível (HARVEY, 1992) e desverticalização da indústria fonográfica (NAKANO, 2010), contribuíram consideravelmente com a profissionalização da gestão da obra musical na Bahia, ainda que se configurem como organizações concorrentes.

Pode-se afirmar que é pertinente a compreensão dos autores, editores e artistas/autores/editores baianos como empreendedores criativos, pois vêm protagonizando relevantes mudanças no cenário musical local e nacional, além de intervenção direta na economia e na cadeia produtiva da música, especialmente aquela sediada em Salvador.

Em outras palavras, de nada adiantariam os processos de acumulação flexível e desverticalização da indústria fonográfica se os atores locais não tivessem assumido responsabilidades quanto às novas atividades, ainda que, num primeiro momento, a partir de comportamentos isomórficos.

A assimetria de informações entre os atores do campo quanto aos benefícios e compromissos relacionados à gestão da obra musical reflete, em diversas unidades de análise, que há muito a per-

correr em se tratando da disseminação da cultura de propriedade intelectual, do direito autoral ligado à produção e consumo cultural e artístico no Brasil contemporâneo. Por outro lado, evidencia que a criatividade tem impulsionado consideravelmente a economia da música na Bahia, gerando e descentralizando oportunidades e desenvolvimento, que, por sua vez, requerem conhecimento e disposição, conjugados com muita criatividade. Assim, não seria este fenômeno uma nítida e breve visualização da revolução cognitiva apontada por Celso Furtado?

Assim, não seria este fenômeno uma nítida e breve visualização da revolução cognitiva apontada por Celso Furtado?

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, P. H.; PESSOTI, G. A evolução da indústria fonográfica e o caso da Bahia. *Revista Bahia Análise e Dados*, Salvador, v. 9, n. 4, p. 90 -108, 2000.
- BARBOSA, Jorge Cosme. *Editora musical*. 22 jan. 2011. Entrevista concedida a Armando Alexandre Castro.
- BITENCOURT, Márcia. *Editora musical*. 10 set. 2010. Entrevista concedida a Armando Alexandre Castro.
- BRASIL. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.
- CALDAS, Luiz. *Editora musical*. 09 ago. 2010. Entrevista concedida a Armando Alexandre Castro.
- CAPINAM Emanuel. *Editora musical*. 22 jan. 2011. Entrevista concedida a Armando Alexandre Castro.
- CASTRO, Armando Alexandre; RIBEIRO, Maria Teresa Franco. A organização da produção musical na Bahia contemporânea. In.: COLÓQUIO INTERNACIONAL SOBRE PODER LOCAL 11., 2009, Salvador. *Anais...* Salvador: [s.n.], 2009. 288 p.
- CASTRO, Armando Alexandre. *A música baiana e o mercado: a gestão da obra como elemento estratégico de negócio*. 2011. 266f. Tese (Doutorado em Administração)-Núcleo de Pós-Graduação em Administração, Escola de Administração, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.
- _____. *Axé music: mitos, verdades e world music*. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música/UFMG*, Belo Horizonte, n. 22, p. 203 - 217, jul./dez. 2010.
- DANTAS, Marcelo. *De bloco afro a holding cultural*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1994.

- DIMAGGIO, P. J.; POWELL, W. W. A gaiola de ferro revisitada: isomorfismo institucional e racionalidade coletiva nos campos organizacionais. *Revista de Administração de Empresas*, São Paulo, , v. 45, n. 2, abr./jun .2005.
- ECAD. Distribuição de direitos autorais bate recorde em 2010. Disponível em: <<http://www.ecad.org.br/viewcontroller/Publico/conteudo.aspx?codigo=973>>. Acesso em: 26 nov. 2011.
- FERREIRA, Edilson. *Editora musical*. 12 jan. 2010. Entrevista concedida a Armando Alexandre Castro.
- FREITAS, Ayêska Paula. *Da JS à WR: apontamentos para uma história da indústria fonográfica na Bahia*. [Salvador]: [s.n.], 2004. Texto apresentado no NP 06 – Rádio e Mídia Sonora, da Intercom 2004.
- FURTADO, Celso. *Criatividade e dependência na civilização industrial*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- GUERREIRO, G. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. O drible do Candeal: o contexto sociomusical de uma comunidade afrobrasileira. *Revista Afro-Ásia*, Salvador, v. 33, p. 207 - 249, 2005.
- GUIMARÃES, Carla. O axé music abre caminho para o som underground. *Bahia Análise & Dados*, Salvador, v. 5, n. 4, p. 56-58, mar. 1996.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- MACHADO-DA-SILVA, C. L.; FONSECA, V. S. Competitividade organizacional: uma tentativa de reconstrução analítica. *Organizações e Sociedade*, Salvador, v. 4, n. 7, p. 97-114, dez. 1996.
- MIGUEZ, Paulo. Economia criativa: uma discussão preliminar. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (Org.). *Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Salvador: EDUFBA, p. 95-114, 2007.
- _____. *A organização da cultura na “Cidade da Bahia”*. 2002. 348f. Tese (Doutorado em Comunicação e Culturas Contemporâneas)-Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.
- MOURA, Milton. *Carnaval e baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador*. 2001. 366f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas)-Universidade Federal da Bahia , Salvador, 2001.
- NAKANO, Davi. A produção independente e a desverticalização da cadeia produtiva da música. *Gestão da Produção*, São Carlos, v. 17, n. 3, p. 627 - 638, 2010.
- NOVA, Luiz Henrique Sá. Baianidade contemporânea: traços históricos, limitações atuais. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 6., 2010, Salvador. *Anais...* Salvador: FACOM/UFBA, p. 68 – 84..
- PORTER, M. *Vantagem competitiva: criando e sustentando um desempenho superior*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1989.
- PRICE WATERHOUSE COOPERS. *Global Entertain and media outlook 2006-2010*. 2006. Disponível em : <<http://www.cenacine.com.br/wp-content/uploads/globaloverviewweb.pdf>>. Acesso em: 20 mai 2012
- SHERWOOD, R. *Propriedade intelectual e desenvolvimento econômico*. São Paulo: Edusp, 1992.

Artigo recebido em 27 de setembro de 2012
e aprovado em 9 de novembro de 2012

Cartografias possíveis: quando as sonoridades definem territórios de esperança

*Maria Teresa Franco Ribeiro**

*Armando Alexandre Castro***

* Pós-doutora pelo IHEAL, Paris III, Sorbonne Nouvelle, doutora em Economia da Indústria e da Tecnologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora da Escola de Administração da Universidade Federal da Bahia (UFBA). mariatfr@uol.com.br

** Doutor em Administração pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre em Cultura & Turismo pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), parceria UESC/UFBA. Professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Sergipe (UFS). aaccastro@gmail.com

Resumo

Este trabalho aborda o crescimento de movimentos culturais, principalmente aqueles que, associados à música, abrem perspectivas de envolvimento e de reconhecimento de populações alijadas do processo de desenvolvimento na Bahia, especialmente em Salvador. A metodologia contempla a coleta e a análise de estatísticas socioeconômicas oficiais sobre a cidade, pesquisa de campo com aplicação de entrevistas semiestruturadas junto a gestores e alunos de música e, ainda, fundamentação teórica alicerçada na geografia crítica e no conceito de ecologia de saberes. Destaca-se o mapeamento de um conjunto de instituições que utilizam a música como elemento estético-pedagógico relevante na transformação social dos cidadãos, numa cidade que, distante dos discursos das maravilhas turísticas, apresenta consideráveis índices de pobreza, concentração de renda e desigualdade socioeconômica.

Palavras-chave: Música. Desenvolvimento. Educação musical. Bahia.

Abstract

The objective of this study is to discuss the increment of cultural movements, especially of those associated with music, as they offer perspective for the involvement and recognition of those people disqualified from the process of developing in Bahia, especially in Salvador. The theoretical framework of the study is grounded in critical geography and the concept of ecology of knowledges. The methodology involves gathering and analyzing official socioeconomic statistics in the capital of the State, field research and application of semi-structured interviews to managers and students of music. One of the main results obtained is the mapping of a considerable number of institutions that use music as a relevant aesthetic and pedagogical factor in social transformation of citizens. This is especially pivotal in a city where is, far from the tourist discourse and there are significant poverty rates, concentration of income and socioeconomic inequality.

Keywords: Music. Development. Music education. Bahia.

INTRODUÇÃO

Os resultados do processo de globalização e os impasses no plano econômico, social, político e ambiental evidenciam, segundo o cientista político Dupas (2009), as limitações das políticas sociais como motor transformador da realidade social e o acirramento das questões ambientais, provocados pelo próprio modelo econômico, sucateador de produtos e esbanjador de energia. Assim, a promessa de universalização dos benefícios do progresso, embutida nos pressupostos da ciência moderna, não só não se realizou como também se mostrou excludente e perversa. A manutenção dessa lógica moderna de acumulação, como afirmam os economistas Chesnais (2011) e Leff (2006), tende a acirrar as contradições entre os interesses do capital e os demais grupos da sociedade civil, com resultados ainda mais perversos para a humanidade. Abre-se, assim, nessa perspectiva, espaço necessário de negociação de impasses estruturais históricos do modelo de acumulação brasileiro.

Segundo Paula (2010), o Brasil mostrou que sua economia é capaz de crescer, mas é estruturalmente incapaz de superar o subdesenvolvimento, na medida em que isso demanda transformações que passam por uma radical distribuição da renda e da riqueza, pela prática da sustentabilidade ambiental, pela valorização da diversidade cultural e pela eliminação de todas as formas de opressão, objetivos que necessariamente colidem com o modelo capitalista em marcha. Mas, ainda que a ordem global busque impor a todos os lugares uma única racionalidade, a “racionalidade mercantil ocidental”, como afirma Santos (2005, p. 70), em cada espaço-tempo, as forças sociais e os espaços assumirão configurações específicas.

Em defesa da compreensão dessas especificidades como inspiradoras de caminhos alternativos respaldam-se as críticas de vários intelectuais, como as do sociólogo Boaventura de Sousa San-

tos e as do geógrafo Milton Santos, dentre muitos outros. Esses autores desenvolvem uma crítica contra-hegemônica e assumem os desafios da construção dos valores universais em novas bases. Os trabalhos oriundos desse debate sinalizam não apenas a natureza polissêmica e multidimensional do desenvolvimento, mas também a necessidade de se refletir sobre a possibilidade de uma outra globalização (ESCOBAR, 2007; SANTOS, B., 2001; SANTOS, M., 2001).

Assim como o sociólogo Santos (2007), acredita-se que, muito mais que uma resistência política, uma resistência epistemológica é necessária; a construção de um pensamento alternativo, a partir das artes e da criatividade, às opções hegemônicas. Para o sociólogo, as análises devem atuar em duas direções: uma, no sentido de combater a noção dominante de desenvolvimento, concebida a partir de perspectivas hegemônicas do centro, e outra que busca compreender, a partir das bases, como os grupos sociais dialogam e enfrentam as imposições dos interesses dominantes.

No início dos anos 1930, a filósofa Hanna Arendt já sinalizava a sua inquietação sobre os caminhos impostos pela modernidade e sobre a afirmação da ideia de neutralidade da ciência e da técnica. Preocupada com o homem e sua existência, ao investigar os elementos determinantes da natureza humana, a filósofa constata a imersão das ciências biológicas no campo das ciências humanas e a transformação nas fronteiras do conhecimento, que produz uma nova ideia do homem a partir da marcha das ciências e das técnicas. A categoria central para se pensar a condição humana, para ela, é a de ação, que está, por princípio, ligada à política. Desse modo, o que há de mais intrínseco no homem é a política ou a ação política, cuja finalidade é o próprio homem. Para a filósofa, a modernidade construiu sua identidade e induziu todos a se pensarem a partir do trabalho, impondo, desse modo, a supremacia do econômico sobre o político. Quando o homem perde o elo

com o trabalho, resta-lhe, então, o vazio, o sentido de abandono, campo fértil para experiências extremas e destrutivas.

Para Matos (2010), a modernidade é a mais profunda imersão na matéria, a atrofia do espírito e a perda coletiva da imaginação. A autora se inspira em Adorno para afirmar que, no capitalismo, desaparece o “esquematismo da imaginação”, capacidade do sujeito de transpor os dados imediatos da sensação para a constituição de um objeto no espaço – substituída pelos objetos já “esquematisados” da indústria cultural, prontos para o consumo. Esse processo tende a desqualificar o “valor espírito” e a experiência do tempo, plasmado na aceleração da temporalidade, na falta de tempo e na superficialidade das relações. Quanto mais as ideias se instrumentalizam, menos são expressões de pensamentos próprios dos sujeitos. Quanto mais o conhecimento se distancia de suas necessidades históricas, de sua linguagem, do pensamento, mais ele se distancia da criatividade. A cultura deixa, assim, de ser uma experiência de autoconhecimento, agregadora e civilizatória, para se reduzir a conteúdos simplificados e massificadores.

Longe de desacreditar as ciências ou a importância do conhecimento científico, sugere-se que o seu desenvolvimento leve em consideração as necessidades e os problemas específicos de cada realidade sociocultural. Um país não pode negligenciar as áreas duras da ciência, como a matemática, a física, as engenharias, etc (SALES, 2010). A compreensão das especificidades das culturas e do humano estimula o diálogo entre a ciência, as artes e as humanidades, conferindo maior amplitude e significado à sua aplicação. A busca da “completude” dos saberes e do ser potencializa a harmonia e o respeito entre os seres de toda a diversidade socioespacial.

Buscando dar conta da intrínseca interconectividade das relações da sociedade com a natureza e da complexidade dos processos de desenvolvimento, diversos autores (CAMARGO, 2005; NICOLESCU, 2001; MORIN, 1999; MORIN; MOIGNE,

2000; SANTOS, B., 2001; 2003) avançam na construção de novos princípios e conceitos que discutem e desconstruem antigas verdades científicas baseadas no modelo cartesiano-newtoniano. Esses autores realizam um esforço de crítica epistemológica e perseveram na construção de novas bases do conhecimento que valorizam o diálogo entre as diversas áreas do saber, buscando integrar o que foi fragmentado e resgatando, desse modo, a complexidade de tudo que a ciência moderna simplificou, objetivou, reduziu.

Para Morin e Moigne (2000), o sujeito do conhecimento deve ser reavaliado em favor de outras concepções mais interativas, menos antropocêntricas e mais dialógicas, valorizando a arte do pensar. Nessa perspectiva, o conhecimento do homem e dos seus problemas não pode ser separado do Universo, mas inserido nele. A compreensão e atuação sobre o local e o território não se limitam ao espaço físico, mas a um espaço dotado de uma história, de uma cultura. A compreensão dessa trajetória é fundamental para a construção de uma consciência humanística e ética de pertencer à espécie humana, à dimensão terrestre e à dimensão local, para um agir responsável sobre essa realidade.

A noção de pertencimento implica o autorreconhecimento de sujeitos capazes de interagir com os outros, de ouvir e de ser ouvidos, de respeitar e de ser respeitados. Assim, a ampliação das relações de pertencimento depende da predisposição individual e coletiva para mudar o olhar e as atitudes. Um novo olhar possibilitará a construção de uma nova epistemologia, menos arrogante e mais comprometida com os destinos da Terra. É nessa perspectiva que Santos (1987) afirma que, na medida em que se superam as dicotomias entre mente e matéria, observador e observado, subjetivo e objetivo, coletivo e individual, animal e pessoas, a distinção entre ciência natural e ciência social deixa de ter sentido. Toda ciência é uma ciência social.

Neste trabalho, procura-se compreender e discutir, a partir de algumas experiências culturais,

principalmente associadas à música, a sua natureza alternativa, o seu caráter de resistência à marginalidade imposta pela aceleração do processo de urbanização. Experiências que evidenciam novas atitudes, novas formas de pensar a vida diante da brutalidade da modernização. Trata-se de grupos sociais que constroem alternativas de vida, de autorreconhecimento como sujeitos políticos através da busca por um elo – desqualificado e perdido na contemporaneidade – entre as gerações que davam sentido e continuidade à vida a partir da valorização da experiência, do contato com suas raízes históricas e culturais.

NOVAS CONFIGURAÇÕES SOCIOESPACIAIS E TERRITÓRIOS DE UTOPIA

A abordagem da geografia crítica percebe a crise contemporânea como resultado do próprio modelo de expansão capitalista, estando, portanto, sua superação associada à reconfiguração desse modo de produzir, distribuir e se apropriar, tanto dos resultados da produção, quanto do próprio espaço social. Nos últimos anos, experiências de atuação democrática, como o orçamento participativo e a criação de fóruns de participação popular, e práticas de economias solidárias têm buscado superar os grandes desequilíbrios sociais e ampliar as perspectivas de vida da população excluída da lógica da acumulação mercantil. São experiências que precisam ser compreendidas, acompanhadas para se perceber sua força transformadora, política e emancipatória. Podem ser vistas como espaços de resistências a ser visibilizados nas cartografias do estado. O esforço nesse item consiste em aproximar-se de algumas dessas experiências e compreender sua natureza e o seu nível de inserção nos problemas das comunidades.

O capitalismo inventa, reinventa, combina e recombina novas e velhas formas de produção e, assim, redefine limites e fronteiras espaciais

Segundo o geógrafo Soja (1993), a partir das últimas décadas do século XX, começa-se a perceber uma convergência de ideias e perspectivas sobre a conceitualização e interpretação de alguns aspectos fundamentais da vida humana. No centro dessa convergência está a reafirmação do espaço no cerne das teorias sociais. Essa reafirmação se dá através de três processos de reestruturação interdependentes. O primeiro é a reestruturação ontológica, que traz uma releitura entre três elementos significativos da vida humana: o espaço, o tempo e o ser, ou seja, o espacial, o temporal e a ordem social, a história da sociedade. A segunda reconstrução vem da economia política, da reestruturação social, política e econômica do mundo capitalista, das sociabilidades contemporâneas associadas às mudanças nas tecnologias industriais e de comunicação. E o terceiro elo desse movimento vem da reestruturação cultural e ideológica, responsável por mudanças nas formas de viver e compreender a modernidade contemporânea e o sentido de viver em um determinado tempo e lugar.

Essas questões levam ao debate da radicalização da modernidade no mundo contemporâneo, que produz imagens para além das existências e que “[...] dissemina uma imagem de mundo abstrata, informacional, digitalizada, que se rivaliza com a própria presença do mundo nos lugares” (HISSA, 2009, p. 29). Nesse processo, o capitalismo inventa, reinventa, combina e recombina novas e velhas formas de produção e, assim, redefine limites e fronteiras espaciais, em um exercício de fechamento e, contraditoriamente, de abertura. Esse jogo dialético e contraditório ilumina possibilidades interpretativas aparentemente paradoxais: pode-se povoar ou fortalecer “fronteiras da barbárie” e, também, “espaços de utopia” (HISSA, 2009, p. 30).

No âmbito global, o que se percebe é um aumento da parcela direcionada ao capital e uma re-

dução da fração apropriada sobre a forma de salário (HARVEY, 2010). Esses resultados são fruto da própria contradição do modo capitalista de produzir, que gera, inevitavelmente, concentração da renda e crises de realização ou superacumulação. Essas crises podem ser postergadas pelo ajuste espaço-temporal do excedente econômico, seja pelo deslocamento no tempo dos investimentos de capital em projetos de longo prazo, seja através da incorporação de novos espaços geográficos, de novos mercados (HARVEY, 2010). É evidente que, com a expansão capitalista, o processo de globalização, as possibilidades de realização e eficiência desses ajustes vão ficando cada vez mais longínquas, o que significará maior pressão sobre o trabalho para manter o excedente. Dentro dessa perspectiva, David Harvey aponta para a importância de se pensar em novos tipos de desenvolvimento, alicerçados no “florescimento” das capacidades humanas para construir o novo.

Nesse sentido, acredita-se que o pensamento de Harvey (2010) se aproxima das utopias sinalizadas por Santos (2000), ao apontar a importância de se pensar o espaço como reprodução da vida e não apenas da mercadoria. Segundo Smith (1996), para o geógrafo brasileiro, o espaço é um projeto político, o projeto humanista final, o veículo de libertação, que precisa ser refeito, não como meio de exploração, mas de reprodução da vida social. A partir desse debate, Milton Santos ressalta que o processo de mundialização do produto, do dinheiro, do crédito, da dívida, do consumo e da informação é, sobretudo, uma tendência, pois “[...] em nenhum país, houve completa internacionalização. O que há em toda parte é uma vocação às mais diversas combinações de vetores e formas de globalização” (SANTOS, B., 2000, p. 30).

As contribuições analíticas de Santos (2007) e de Milton Santos dialogam perfeitamente na afirmação da necessidade de compreensão dos motivos pelos quais as promessas emancipatórias da modernidade não se realizaram. O sociólogo

esforça-se na construção de novas bases epistemológicas que combatem o pensamento hegemônico, ou o pensamento ocidental, desde as suas primeiras formulações, centrando-se na sociologia das ausências e na ecologia de saberes. Tanto o geógrafo brasileiro quanto o sociólogo português acreditam que a força dos movimentos subalternos contém uma promessa real de transformação, apesar de as experiências serem, ainda, bastante embrionárias. Essas experiências valorizam as formas solidárias do cotidiano desses espaços e podem ser apreendidas pelo conceito de “sociologia das emergências”, que consiste numa ampliação simbólica de sinais, pistas e tendências latentes que, embora dispersas, embrionárias e fragmentadas, apontam para novas constelações de sentido tanto no que respeita à compreensão, como à transformação do mundo (SANTOS, 2009, p. 92).

O sociólogo afirma que “as linhas cartográficas abissais” que demarcaram o Velho e o Novo Mundo na era colonial subsistem estruturalmente no pensamento moderno ocidental e permanecem constitutivas das relações políticas e culturais excludentes no sistema mundial contemporâneo (SANTOS, 2009, p. 78). O pensamento moderno é, portanto, para ele, um pensamento abissal, formado por distinções visíveis e invisíveis, sendo que estas últimas suportam e fundamentam as visíveis. Esse pensamento se funda na tensão entre regulação e emancipação social. O pilar da regulação social é constituído pelo princípio do Estado, princípio da comunidade e do mercado, enquanto o pilar da emancipação consiste nas três lógicas da racionalidade: a racionalidade estético-expressiva das artes e literatura, a racionalidade instrumental cognitiva da ciência e da tecnologia e a racionalidade moral-política da ética e do direito (SANTOS, 2009). Subjacente à distinção visível e invisível, há, ainda, a distinção entre as sociedades metropolitanas e os territórios coloniais.

A dicotomia regulação/emancipação só se aplica às sociedades metropolitanas. Nos territórios

coloniais, emprega-se a dicotomia apropriação/violência. O pensamento ocidental não apenas reforça essa diferença, como também a radicaliza. A visibilidade da ciência moderna se assenta na invisibilidade de outras formas de conhecimentos presentes nos territórios coloniais. A negação produz a ausência de humanidade, ou a subumanidade moderna, ou, ainda, a banalização da condição humana, conforme Hanna Arendt.

A pressão da lógica apropriação/violência sobre a lógica regulação/emancipação gera, segundo Boaventura de Sousa Santos, três tipos de fascismo social: o *apartheid* (segregação dos excluídos), o contratual (privatização dos serviços públicos, saúde, segurança e eletricidade) e o territorial (apropriação dos territórios, cooptando e violentando as instituições, ou novos territórios coloniais privados). Essas três formas de fascismo ficam muito evidentes ao analisarmos alguns dados socioeconômicos da cidade de Salvador, espaço que abriga as experiências nas quais se busca compreender a emergência de possíveis movimentos potencializadores de novas sociabilidades. Para captar esses movimentos, o sociólogo propõe uma nova epistemologia, não generalista, não ampla, já que a pluralidade e a complexidade do mundo, especialmente na contemporaneidade, não permitem uma teoria geral. É na perspectiva da construção de uma nova epistemologia que Santos (2009, 2007) sugere os conceitos de sociologia das ausências e ecologia de saberes. Essa nova epistemologia evitaria o desperdício das experiências, confrontando a monocultura da ciência moderna com uma ecologia de saberes. Trata-se de uma ecologia porque se baseia no reconhecimento da pluralidade de conhecimentos heterogêneos e em interações sustentáveis e dinâmicas que não comprometem sua autonomia (SANTOS, 2009).

A sociologia das ausências é um conhecimento insurgente que procura mostrar que o mundo negado, invisibilizado, é produto da construção de um

pensamento hegemônico. As ausências são fruto de um pensamento linear que nega a pluralidade do tempo e do espaço, sustentando-se na monocultura do saber. É a partir da compreensão das ausências, de suas lógicas e tensões que se abrem espaços de acolhimento das diversidades e das possibilidades de transformação da prática da monocultura do saber em prática de uma ecologia de saberes, terreno fértil para a construção de um projeto emancipatório.

Essa nova epistemologia evitaria o desperdício das experiências, confrontando a monocultura da ciência moderna com uma ecologia de saberes

CONSTRUINDO UMA NOVA CARTOGRAFIA: OS TERRITÓRIOS INVISÍVEIS DA CIDADE DE SALVADOR

A partir de um levantamento realizado em 2011 sobre as experiências musicais em Salvador, constatou-se a existência de 20 organizações que desenvolvem trabalhos de ensino, educação musical, pesquisa e criação artística. O nível de organização e articulação desses trabalhos estimulou a aprofundar a investigação e a refletir sobre as transformações que ocorrem na qualidade de vida dos sujeitos, na constituição de um pensamento reflexivo e de uma consciência política. Instigou compreender como esses movimentos se constituíram, que tipo de trabalho foi desenvolvido com as comunidades e como essas se articulam e sustentam alternativas de vida, de realização individual compartilhada e solidária no contexto de uma cidade cada vez mais violenta e excludente.

A dinâmica de expansão da economia baiana não se diferencia muito da economia brasileira. Talvez expresse apenas com mais violência o padrão concentrador e centralizador da renda e dos serviços urbanos no país. Os dados oficiais e as estatísticas corroboram essa afirmativa. Em 2009, com uma população estimada em 2.998.056 (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA,

2009), Salvador apresentava uma incidência de pobreza de 35,76%, índice de Gini¹ 0,49 (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 2003), um dos piores indicadores entre os estados da Federação.

A partir dos dados analisados por Fernandes (2007), fez-se uma leitura comparativa entre alguns bairros de Salvador para se ter uma ideia do nível de distribuição da população e das categorias socioeconômicas. O bairro da Pituba, situado na zona sul da cidade, por exemplo, abrigava aproximadamente 200 mil pessoas, o que correspondia a 7,5% da população da cidade, respondendo por 30% de toda a renda do município. No miolo da cidade, ficam os bairros mais pobres economicamente, como Cajazeiras, onde moravam cerca de 300 mil pessoas (11% da população), que respondiam por apenas 2,8% da renda. Mesmo

considerando que esses dados são de 2003, eles mostram um padrão cuja tendência é se agravar. Uma projeção para 2013, também realizada pela SEI, prevê o agravamento da concentração de renda: enquanto a Pituba deterá 35% da renda, Cajazeiras responderá por apenas 2,1%.

No campo da segurança pública, os dados também são preocupantes. Em 2008, a Secretaria de Segurança Pública do Estado da Bahia registrou 1.733 homicídios dolosos, o que corresponde a uma média mensal, para este mesmo ano, de 144 homicídios/mês, ou 36 homicídios/semana.

Como pode ser visto na Tabela 1, a Área Integrada de Segurança Pública (AISP) relacionada ao bairro de Cajazeiras (AISP 19), em 2008, totalizou 106 homicídios dolosos, contra três no bairro da Pituba (AISP 8). O recorde de homicídios dolosos

Tabela 1
Registros de ocorrências policiais – Salvador - 2008

REGISTROS	AISP1	AISP2	AISP3	AISP4	AISP5	AISP6	AISP7	AISP8	AISP10	AISP12	AISP13	AISP16	AISP17	AISP18	AISP19	AISP20	TOTAL
Homicídio doloso	9	41	67	94	88	73	133	3	141	65	245	224	127	177	106	140	1.733
Tentativa de homicídio	6	24	43	71	66	55	78	8	69	44	187	127	23	110	62	60	1.033
Estupro	6	6	5	17	43	6	16	9	22	6	26	35	4	31	19	32	283
Roubo seguido de morte	0	0	0	5	1	0	0	0	1	5	4	3	1	9	3	0	32
Roubo a ônibus urbano	50	162	139	98	224	15	122	59	229	126	136	233	64	212	109	224	2.202
Furto de veículo	89	184	85	258	161	15	139	203	87	156	88	39	20	81	30	137	1.772
Roubo de veículo	91	174	159	207	372	3	246	427	290	578	380	186	156	428	167	697	4.561
ATIVIDADE POLICIAL																	
Usuário de drogas	81	262	36	158	119	72	40	27	110	122	208	73	2	47	57	94	1.508
Veículos recuperados	33	139	82	126	192	24	208	730	190	186	338	184	204	247	109	332	3.324
Pessoas autuadas em flagrante	67	812	110	675	199	46	146	336	111	143	171	176	31	95	169	30	3.317
Apreensão de arma de fogo	7	112	29	183	142	15	34	49	51	58	93	75	12	37	49	28	974

Fonte: Secretaria de Segurança Pública/BA, 2010.

¹ O coeficiente de Gini é uma medida da concentração de renda e oligopolização dos setores industriais. Os valores do coeficiente variam entre 0 e 1 (valor máximo). Quanto mais próximo da unidade (1), pior a distribuição de renda. SANDRONI, Paulo. Dicionário de Economia. São Paulo: Editora Best Seller. 1987. p.68.

ficou com a AISP 13, que envolve os bairros de Nandiba, Doron, Tancredo Neves e Engomadeira, com 245 casos. As estatísticas e dados oficiais, assim como os estudos de entidades e movimentos em prol dos direitos humanos, permitem afirmar que boa parte dos bairros centrais de Salvador, aqueles marcados por grandes contingentes populacionais e baixos rendimentos, apresenta os maiores riscos à condição humana. Ainda que a segurança pública seja um problema em toda a cidade de Salvador, os dados disponíveis constatarem o elevado grau de violência em áreas mais pobres. Da perspectiva de SANTOS (2009, 2007), o planejamento urbano regional, ao estimular e privilegiar os “espaços luminosos”, os espaços globais, acirra as contradições e amplia os espaços de exclusão, os “espaços opacos”. Esses espaços opacos, como aponta o autor, não teriam a dignidade como alternativa crível a uma realidade global, universal. A preponderância da lógica da apropriação/violência gera o fascismo social, uma espécie de *apartheid*. A cidade vai se desfigurando, fragmentando-se e produzindo novas formas de ameaça e medo.

Analisando as taxas de desemprego na capital baiana, a partir das informações da Pesquisa de Emprego e Desemprego – realizada pela SEI em parceria com o Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos (Dieese), Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados (Seade) e Secretaria do Trabalho, Emprego, Renda e Esporte (Setre) –, constata-se o aumento do desemprego de 17,7% (janeiro/2010) para 18,8% (fevereiro/2010). Esse comportamento se agrava em Salvador em função do baixo nível de qualificação da população ativa e da centralização da estrutura produtiva na área metropolitana. Esse movimento expressa não apenas a precariedade das oportunidades nas médias e pequenas cidades, como também a falta de políticas públicas direcionadas à educação, saúde e estímulo às atividades que possam incorporar os saberes e as culturas locais.

Com a liberalização das fronteiras, surgem jogos suplementares, novos papéis e regras desconhecidas, bem como novas contradições e conflitos

Essa cartografia desumana da cidade é o pano de fundo de experiências musicais enriquecedoras, sonoridades emergentes que reverberam nos bairros mais pobres, com os maiores índices de violência urbana, tais como Candeal, Pelourinho, Cabula, Alagados, Fazenda Coutos, Vasco da Gama, Centro, Queimadinho, Liberdade, Tancredo Neves, Rio Vermelho, Campo Grande e Canela. Incorporou-se também, na análise, uma experiência em Camaçari, Região Metropolitana de Salvador, a Cidade do Saber, que utiliza a música como elemento estético-pedagógico. Os bairros registrados neste estudo encontram-se dispersos pelo município de Salvador, caracterizando uma aparente dicotomia entre apropriação e violência, como pode ser constatado nas tabelas 1 e 2, dados sobre violência e educação.

O agravamento das condições sociais a partir dos anos 1970 deve-se, em grande parte, ao enfraquecimento do poder dos estados como atores mais relevantes da ação coletiva e, simultaneamente, ao fortalecimento dos interesses privados hegemônicos. O poder de intervenção estratégica e de definição das regras do jogo da ação política, responsável pela transformação dos cenários das ações coletivas, é frequentemente minado pela força e pelos interesses dos grupos internacionais. Com a liberalização das fronteiras, surgem jogos suplementares, novos papéis e regras desconhecidas, bem como novas contradições e conflitos. Cresce também a participação das organizações não governamentais (ONGs), atuando em territórios e áreas sociais menos privilegiadas e menos assistidas pelo poder público.

As ONGs iniciam os trabalhos, sobretudo, a partir da década de 1990, quando se radicaliza o processo de modernização capitalista sob a batuta do FMI e se acirram as desigualdades sociais e a violência. A defesa do Estado mínimo e a privatização dos serviços públicos fundamentais são expressões da radi-

calização do fascismo social, presente nos territórios de apropriação e violência.

A desigualdade de renda em Salvador também se reflete na educação, destacando positivamente, mais uma vez, via Unidade de Desenvolvimento Humano (UDH), bairros litorâneos. Segundo o relatório do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), esta relação em Salvador pode ser assim compreendida:

Enquanto na UDH – ITAIGARA 97,67% das crianças com idade entre 7 e 14 anos estão frequentando o ensino fundamental, essa proporção é de 82,70% na UDH - COUTOS-Fazenda Coutos, Felicidade e chega a 78,68% na UDH vizinha, COUTOS/ PERIPERI-Nova Constituinte, a com o menor índice. Há forte relação entre esses níveis de frequência e os índices de alfabetização. Enquanto a primeira tem o terceiro menor percentual de pessoas maiores de 15 anos analfabetas da região metropolitana (0,93%) — atrás somente da UDH - CAMINHOS DAS ÁRVORES-Iguatemi (0,47%) e AMARALINA-Ubaranas (0,70%),

ambas em Salvador — a UDH - COUTOS-Fazenda Coutos, Felicidade tem 12,95% (*PROGRAMA DAS NAÇÕES UNIDAS PARA O DESENVOLVIMENTO; COMPANHIA DE DESENVOLVIMENTO URBANO DO ESTADO DA BAHIA*, 2006, p. 35).

É possível perceber que avanços no nível de escolaridade realçam consideravelmente as diferenças entre as UDHS. Se os bairros da Pituba e Itaigara apresentam 82,91% dos adolescentes de 15 a 17 anos frequentando o ensino médio, o bairro de Fazenda Coutos registra 16,03%. No nível superior, a distorção é ainda mais gritante. Nos dois primeiros bairros, o percentual de jovens com idade entre 18 e 24 anos matriculados em universidades/faculdades é de 59,64% (*PROGRAMA DAS NAÇÕES UNIDAS PARA O DESENVOLVIMENTO; COMPANHIA DE DESENVOLVIMENTO URBANO DO ESTADO*, 2006), enquanto em Fazenda Coutos esse indicador é de apenas 0,37%. Apenas para exemplificar a forte desigualdade no nível educacional, apresenta-se a tabela a seguir com a situação em Cajazeiras:

Tabela 2 Nível educacional – bairro Cajazeiras – 1991-2000															
UDH	Código	% 18 a 24 anos analfabetas, 1991	% 18 a 24 anos analfabetas, 2000	% 18 a 24 anos com menos de quatro anos de estudo, 1991	% 18 a 24 anos com menos de quatro anos de estudo, 2000	% 18 a 24 anos com menos de oito anos de estudo, 1991	% 18 a 24 anos com menos de oito anos de estudo, 2000	% 18 a 24 anos com menos de 11 anos de estudo, 1991	% 18 a 24 anos com menos de 11 anos de estudo, 2000	% 18 a 24 anos com 12 anos ou mais de estudo, 1991	% 18 a 24 anos com 12 anos ou mais de estudo, 2000	% 18 a 24 anos no curso superior, 1991	% 18 a 24 anos no curso superior, 2000	% 18 a 24 anos com acesso ao curso superior, 1991	% 18 a 24 anos com acesso ao curso superior, 2000
Águas Claras/Cajazeiras Cajazeiras V,VI,VII	89	7,65	1,20	16,83	7,32	46,99	35,13	81,34	66,42	2,79	0,23	0,92	0,54	1,26	0,54
Águas Claras Nogueiras	88	5,93	3,12	18,13	11,85	59,98	45,96	88,36	83,40	0,33	2,11	0,33	1,41	0,33	1,41
Cajazeiras/Faz Grande Caj VIII, Faz Gde II e III	82	0,59	2,59	10,75	11,13	54,19	48,62	85,02	80,04	3,21	1,03	0,90	1,50	0,90	1,50
Cajazeiras Cajazeiras X e XI	90	2,92	0,33	14,68	8,19	53,10	35,40	79,29	77,74	2,85	1,73	2,35	1,16	2,35	1,16
Fazenda Grande Fazenda Grande I e II	94	2,81	2,76	14,00	8,49	48,75	27,97	80,58	69,29	0,42	1,43	0,42	2,29	0,42	2,29
Fazenda Grande Fazenda Grande III e IV	93	2,22	1,87	9,34	6,86	41,60	30,50	78,17	71,02	2,05	0,86	2,87	1,34	2,87	1,34
XIV – CAJAZEIRAS	14	4,09	2,03	14,49	9,03	50,82	37,41	81,95	74,67	1,85	1,23	1,31	1,38	1,38	1,38
RMS		6,43	3,08	18,56	12,27	53,07	41,31	76,92	70,08	5,30	6,66	5,05	7,82	5,36	8,09

Fonte: Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento; Companhia de Desenvolvimento Urbano do Estado, 2011.

Cajazeiras é um bairro populoso e distante do centro de Salvador, e seus índices educacionais (vide Tabela 2) apontam que 66,42 % da população entre 18 e 24 anos tem menos de 11 anos de estudo, e apenas 0,54% deste contingente tem acesso ao ensino superior.

Os dados e indicadores aqui apresentados expressam a violência do processo de expansão econômica e socioespacial da cidade de Salvador nas últimas décadas. A natureza excludente e perversa da modernidade impõe consequências sociais devastadoras à cidade, associadas a uma deriva política sem compromissos sociais e civilizadores. A privatização dos serviços fundamentais é a face perversa do modelo de desenvolvimento que privilegia as classes de alta renda, fomentando as mais diversas formas do fascismo social, presentes nos territórios de apropriação e violência.

Diante desse quadro, parte-se em busca de cartografias invisibilizadas, experiências que procuram, a partir da compreensão crítica e da resignificação da vida, construir novos espaços de solidariedade, dignidade e de visibilidade. A temática de partida dessas experiências, visibilizadas neste pequeno ensaio, é a música, mas o sentido e os objetivos das ações comunitárias abrangem todos os espaços da vida, do cotidiano sofrido e esquecido das comunidades invisibilizadas pela ação e discurso hegemônicos. O espírito de solidariedade e dignidade dá voz às necessidades mais fundamentais, mais simples, esquecidas ou ignoradas pelo poder público. A partir da valorização das experiências comuns, dos diversos saberes culturais, essas comunidades têm construído formas extremamente criativas de existência, capazes de redefinir suas histórias de vida e de vislumbrar espaços de esperança para as próximas gerações.

CARTOGRAFIAS INVISÍVEIS, SONORIDADES EMERGENTES

Embora a concentração do acesso à educação, às atividades produtivas e à renda em Salvador,

assim como seus próprios registros internos de desigualdade, oportunize externalidades negativas, é possível perceber, também, mudanças de comportamento ou questionamentos sobre a relação homem/capital, tempo/espaço. Abrem-se, assim, espaços de reflexão a partir de outras possibilidades de (con)vivência humana através do contato com as subjetividades, com as diversas formas de conhecimento e, principalmente, com a prática da música como elemento de resignificação dos sentidos da vida. Assim, ao discutir a importância da experiência, Foucault afirma que “[...] é preciso dar atenção às práticas reflexivas e voluntárias através das quais os homens não apenas fixam, para si, regras de conduta, mas, também, procuram se transformar, modificar-se na sua singularidade e fazer da sua vida uma obra que traga certos valores estéticos que respondam a certos critérios de estilo” (FOUCAULT apud NOVAES, 2010, p. 16).

A educação musical estimulada por ONGs, organizações sociais, instituições sem fins lucrativos, escolas públicas, além de programas e projetos relacionados a órgãos governamentais, tem contribuído para a visibilidade de novas cartografias na cidade de Salvador. Enquanto prática presente no cotidiano de milhares de pessoas, pode-se compreender, a partir dos exemplos discriminados abaixo, a dignidade humana como valor ético intercultural que transcende os modelos organizacionais respaldados na lógica mercantil.

A diversidade das experiências das organizações inscritas no Quadro 1 confirma as reflexões sobre a necessidade de se repensar novas dimensões para o modelo de desenvolvimento da cidade de Salvador, a partir de valores mais solidários, mais tolerantes e mais criativos. A música pode ser um elemento-chave na integração das demais práticas que permitem a inclusão do indivíduo e promovem a sua transformação enquanto sujeito político. Nessa perspectiva, a educação musical oferecida pelas instituições aqui citadas, a partir do mapeamento apresentado, é acompanhada de orientação profissional e de diversos conteúdos elaborados a partir

das necessidades cotidianas das comunidades. Novos desenhos organizacionais criados a partir dessas experiências permitem a compreensão sistêmica da problemática de cada comunidade.

Santos (2001) afirma que a globalização neoliberal é apenas uma das formas de globalização, uma forma dominante e hegemônica, mas não a única. A lógica global é confrontada por outras lógi-

cas, formas alternativas, contra-hegemônicas, que podem sinalizar novos caminhos para a realização da experiência humana. Há uma crise do conhecimento, dos instrumentos de política e da forma de se fazer política, fato que abre espaço para a reformulação da própria forma de produzir conhecimento. Seguem algumas experiências musicais alternativas à lógica dominante:

(Continua)

Instituição	Natureza	Fundação oficial	Bairro	Objetivos/Características
Associação Lactomia Ação Social	ONG	2003	Candeal Pequeno	O objetivo do grupo é provocar a reflexão sobre cidadania e responsabilidade ambiental, através de composições que retratam temas e dificuldades da situação mundial. A partir de materiais reaproveitados do lixo, eles produzem instrumentos de percussão, figurino e cenário.
Centro de Educação Profissional Pracatum/ Escola Pracatum	ONG	1995	Candeal Pequeno	O objetivo é a prática da educação musical e da tecnologia como elementos de inclusão social. O grupo oferece cursos profissionalizantes em diversas áreas da arte musical, como mixagem, gravação digital, percussão, captação de áudio para cinema e TV, entre outras.
Eletrocooperativa	ONG	2003	Pelourinho	Humanizar o processo de inclusão digital, a partir da transformação do computador em instrumento musical é o objetivo do grupo. Atualmente, ele conta com dois escritórios, um em Salvador, outro em São Paulo. Em Salvador, concentra-se a parte operacional dos cursos, as oficinas e as demais atividades, enquanto a sede de São Paulo fica responsável pela captação de recursos e pelo relacionamento institucional com os parceiros.
Didá Escola de Música Feminina	ONG	1993	Pelourinho	Instituição cultural sem fins lucrativos que tem como objetivo elevar a qualidade de vida das pessoas através da música. Fundada por Neguinho do Samba, a Didá Escola de Música Feminina oferta cursos de instrumentos de cordas, sopro, teclado, percussão, canto, capoeira, dança afro, teatro, artes, inglês e informática. Possui três projetos: Didá Banda Feminina, Sódomo e o bloco de Carnaval. Atende, atualmente, cerca de 200 jovens.
Grupo Cultural Olodum / Escola Olodum	ONG	1979	Pelourinho	Criado como bloco carnavalesco em 1979, a partir de 1983, deu início a outras atividades, dentre elas, a Escola Olodum. Destaque para seu projeto pedagógico de conteúdo multiétnico e multicultural, cuja grade curricular contempla diversas linguagens musicais, coral, dança afro, inclusão cultural e digital. Em paralelo, destacam-se, também, questões como cidadania e diversidade étnica, discutidas por meio de workshops de formação de lideranças afrodescendentes e campanhas de mobilização social. Parceiros nacionais e internacionais em sua proposta pedagógica, que alia tecnologia à qualificação profissional, no campo musical.
Projeto Axé	ONG	1990	Comércio	Através da figura do educador de rua, esse grupo estimula permanentemente os jovens a construir um projeto de vida renovador em que eles se reconheçam não apenas como sujeitos de direito, mas também como sujeitos de desejo. Em 20 anos de existência, passaram pelo Axé mais de 13.700 crianças e adolescentes.
Escola de Educação Percussiva Integral (EEPI)	ONG	2007	Cabula	O objetivo desta escola é educar, através da música, jovens em risco social e pessoal, para melhor qualificação na sociedade.
Grupo Cultural Bagunção	ONG	1991	Alagados	Objetiva atender e promover os direitos da criança, do adolescente e do jovem através de atividades artísticas, educacionais e socioculturais. Desenvolve oficinas de percussão, dança, arte com reciclados, literatura, assim como seminários, palestras e cursos profissionalizantes. Percussão e reciclagem, aulas de música percussiva, filarmônica e, mais recentemente, a TV Lata.
Instituto de Música da UCSal (IMUCSal)	Universidade (Extensão)	1989	Centro	Desde 1989, o instituto oferece, através da Oficina de Criatividade Infanto-Juvenil, diversos cursos gratuitos em musicalização infantil e artes plásticas. O projeto já atendeu mais de 1.500 crianças e adolescentes.

Instituição	Natureza	Fundação oficial	Bairro	Objetivos/Características
Escola Técnica Estadual Luiz Navarro de Brito	Rede estadual de ensino	2002	Queimadinho	Escola da rede estadual de educação em que a música é um elemento de socialização e inclusão sociocultural. Disponibiliza amplo e equipado estúdio de ensaio, instrumentos musicais de corda, sopro e estimula a formação de grupos musicais locais. Procura estabelecer parcerias com as universidades.
Fundação Pierre Verger	ONG	1988	Av. Vasco da Gama	A partir do Espaço Cultural Pierre Verger, a fundação oferece gratuitamente 15 oficinas para crianças e jovens, com temáticas que abordam a cultura afrobrasileira, a música e a cidadania. No campo musical, destaque para a orquestra experimental, experimentação musical, violão, teclado e percussão.
TV Pelourinho	ONG	2008	Pelourinho	O objetivo é a formação de jovens em funções técnicas que facilitem a sua inserção no mercado de trabalho no campo do audiovisual. A música, como conteúdo transversal, integra temáticas das produções audiovisuais dos alunos. Atende 400 jovens/ano.
Bloco Afro Ilê Aiyê	ONG	1974	Liberdade	A Escola de Percussão, Canto e Dança Band' Erê foi criada no final da década 1980, com o objetivo de renovar os quadros artísticos da Band'Aiyê. A partir de 1995, tornou-se uma escola de formação integral para a cidadania, trabalhando com a identidade racial, o pensamento crítico e a autoestima.
Ceifar	ONG	1994	Tancredo Neves	O grupo surgiu da observação e discussão dos problemas sociais da comunidade do bairro, tendo como ponto de partida o planejamento familiar através de visitas e encontros de formação sobre sexualidade e a promoção de atividades lúdico-educativas, trazendo para a comunidade uma perspectiva de melhoria nas condições de vida. A educação musical é desenvolvida a partir do ensino da teoria musical aliada à formação de coral. Atende cerca de 490 crianças e jovens.
Oficina de Música Instrumental	ONG	2008	Canela	Oferece a crianças e jovens de escolas públicas de Salvador a possibilidade de conhecer a história do trio elétrico e de aprender a tocar guitarra baiana, violão, bateria, percussão ou baixo elétrico, que constituem a base instrumental para a formação de um músico de trio elétrico.
Neojibá	Organização social (Secult/BA)	2007	Campo Grande	O Programa de Formação de Núcleos de Orquestras e Corais Infanto-juvenis no Estado da Bahia visa a integração social por meio da prática coletiva da música. Sua estratégia está focada na construção ética e pedagógica da infância e da juventude, mediante a instrução e a prática orquestral e coral, capacitação em ensino musical, novas tecnologias e na reparação de instrumentos musicais.
Cidade do Saber	Organização social	2007	Cidade de Camaçari (BA)	Propõe a prática musical de repertório popular e erudito, a leitura musical e o constante aperfeiçoamento técnico. Busca desenvolver habilidades específicas para a execução, sempre dentro de um contexto de compreensão das estruturas da linguagem e se colocando num permanente relacionamento com as particularidades próprias de cada instrumento. Dentre os cursos, violão, contrabaixo, percussão, teclado, canto coral e bateria.
Hora da Criança	ONG	1943	Parque Lucaia	Fundada pelo professor, jornalista, advogado e teatrólogo Adroaldo Ribeiro Costa, oferece aulas de música, dança, teatro, artes visuais, iluminação cênica e cenografia. Atualmente atende cerca de 400 alunos por ano, desenvolvendo suas atividades em parceria com as redes estadual e municipal de educação.
Colégio Estadual Deputado Manoel Novaes	Rede estadual	1993	Canela	Curso Técnico Profissionalizante em Execução Instrumental.
Projeto de Iniciação Musical (PIM)	Instituto	1995	Fazenda Coutos	Um dos projetos vinculados à Associação dos Educadores da Escola Comunitária São Miguel. Atualmente encontra-se sob a coordenação do Instituto Otaviano Almeida Oliveira (IOAO). Desenvolve projetos artístico-culturais a partir da música e da recriação dos folguedos populares. Em 2009, com o espetáculo <i>Donos da Terra</i> , recebeu o Prêmio Braskem nas categorias Melhor Espetáculo Infanto-juvenil e Melhor Diretor (João Gonzaga). Em 15 anos, os registros apontam para o atendimento de 5 mil crianças e jovens.

Quadro 1
Música e gestão social

Dos 20 projetos pesquisados, conforme o Quadro 1, foram focadas três experiências que exemplificam a natureza criativa e alternativa de iniciativas desse tipo.

A experiência Neojibá

Criado pelo pianista e maestro baiano Ricardo Castro, o Núcleo Estaduais de Orquestras Juvenis e Infantis da Bahia (Neojibá) é configurado como um amplo programa governamental de formação de núcleos de orquestras e corais infanto-juvenis no estado da Bahia, visando à excelência e à integração social na formação de crianças e jovens, sem distinção de classe social, a partir da prática coletiva da música. O Neojibá sempre priorizou as turnês no interior do estado. O objetivo é divulgar o projeto e despertar possíveis sonhos de músicos adormecidos na brutalidade do cotidiano. Os primeiros se tornavam multiplicadores e disseminadores do conhecimento. O primeiro núcleo do Neojibá fora de Salvador será sediado em Simões Filho, no Centro Educacional Santo Antônio (CESA), ligado às Obras Sociais Irmã Dulce.

A implantação do Neojibá se deu a partir do intercâmbio com a Fundación Del Estado para El Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles de Venezuela (Fesnojiv) e seu “El Sistema”, implantado há 35 anos e, hoje, mundialmente aclamado como uma das mais bem sucedidas experiências de formação orquestral no mundo. Em dezembro de 2009, a gestão do Neojibá foi transferida para a primeira organização social de cultura no âmbito do estado, a Aojin, que passou a receber os recursos governamentais à medida que executava as metas pactuadas no plano de trabalho do contrato de gestão. A estratégia adotada possibilita o atendimento das necessidades dos projetos sem as amarras burocráticas e políticas.

A experiência Eletrocooperativa

Fundada em 2003, no Pelourinho, a Eletrocooperativa alia educação, música e tecnologia e já formou mais de 930 jovens a partir do hip hop e de uma metodologia original, a Sevirologia, que significa “se virar para vir a ser”. O sítio eletrônico da Eletrocooperativa esclarece que Sevirologia [...] vem da expressão “se virar”:

quando a gente se vira, fortalecemos nosso ser e nos encontramos com a nossa própria sabedoria. Isso traz uma nova forma de olhar para a vida, nos traz uma mudança de perspectiva, fortalece nossa auto-estima porque percebemos que somos capazes de fazer o melhor com aquilo que temos. O sevirólogo aprende sozinho e com os outros para construir seus caminhos sempre por meio da ação em busca da transformação. É um ser integral com quatro dimensões: a política, a ambiental, a cultural e a econômica (ELETROCOOPERATIVA, 2007).

A produção dos jovens da Eletrocooperativa é diretamente acompanhada pelo verbo disponibilizar. Neste caso, na rede mundial de computadores, através de portal próprio e das licenças *creative commons*. A evolução do processo de formação dos jovens, num segundo momento, identificou a necessidade de geração de renda, o que fez surgir, em 2006, a Usina de Produção. A sede da Eletrocooperativa, localizada no Pelourinho, Centro Histórico de Salvador, agrega estúdio musical, ilhas de edição, salas da administração e computadores com programas de edição de áudio e vídeo. Nas paredes, quadros e pinturas em grafite de artistas locais, com desenhos e palavras que expressam os sentidos de participar da Eletrocooperativa. Quem adentra a sede, depara-se com um destes registros, no qual as palavras e expressões escolhidas são “alegria”, “generosidade”, “prazer em servir”, “ser digital”, “desapego”, “transpa-

rência”, “flexibilidade”, “honestidade”, “coletividade”, “coragem” e “espiritualidade”.

Uma das primeiras alunas da Eletrocooperativa, hoje monitora e assistente administrativa, Jaqueline Reis, acredita que o sucesso da ONG, a partir da considerável demanda e visibilidade de suas ações, é justificado pela oportunidade de apresentar opções de sobrevivência e novas alternativas para jovens de comunidades periféricas de Salvador, via música e tecnologia. Jaqueline Reis informa ainda que “[...] a Eletrocooperativa já formou centenas de jovens que atuam profissionalmente no mercado e trabalham com qualidade e engajamento social em suas comunidades de origem”.

A experiência Bagunção

O Grupo Cultural Bagunção foi fundado em 1992, no bairro de Alagados, subúrbio ferroviário de Salvador, e integra em seu currículo 23 turnês internacionais, nas quais apresentou os resultados dos seus projetos de educação, que envolvem a música com trabalhos de percussão e com pequenos grupos de filarmônicas. Um elemento característico de suas atividades é a criação e a utilização de instrumentos musicais percussivos a partir de elementos recicláveis.

O músico soteropolitano Joselito Crispim, um dos fundadores da ONG responsável pelo Bagunção, reitera inúmeras vezes que é a música que lhe dá a oportunidade de ser uma pessoa “do bem”, feliz e diferenciada. Para os jovens integrantes do Bagunção, segundo Joselito Crispim, a música representa a possibilidade de participar do cotidiano de Salvador de forma mais digna, mais humana, pelo reconhecimento trazido pela arte.

A mais recente iniciativa do Grupo Cultural Bagunção é a TV Lata, em que os estudantes aprendem a produzir conteúdo audiovisual e a pesquisar

estéticas que contemplem, no vídeo, o conceito e os objetivos do Bagunção. Eles se apropriam da essência da técnica e se utilizam de esquemas de imaginação para, a partir do pensamento, do conhecimento, criar suas obras.

A música é o foco que agrega as várias dimensões da vida em sociedade, sobretudo a solidariedade e a ação política e transformadora, capaz de promover a formação de sujeitos mais críticos e a sua inserção na sociedade.

São pontos talvez invisíveis em algumas escalas, mas profundamente transformadores para as comunidades envolvidas e para os indivíduos, a criar permanentemente alternativas que lhes permitam se aproximar da sua essência a partir do resgate das experiências e dos laços culturais e afetivos de sua história.

Para os jovens integrantes do Bagunção [...] a música representa a possibilidade de participar do cotidiano de Salvador de forma mais digna, mais humana, pelo reconhecimento trazido pela arte

CONSIDERAÇÕES FINAIS: CARTOGRAFIAS POSSÍVEIS

Ainda que a modernidade tenha revelado o fracasso das promessas embutidas nos programas de desenvolvimento e o desencanto diante do acirramento das desigualdades sociais, descobrem-se, no universo dessas vivências musicais, experiências novas, portadoras de esperança e de utopia. Desse modo, foram trazidas para o debate algumas dessas experiências que, no campo da música, expressam saídas a partir da reinvenção do cotidiano. Experiências construídas por grupos alijados do processo de “desenvolvimento”, capazes de redefinir suas vidas pelo pensamento crítico, pela valorização dos diversos sujeitos das vivências comunitárias, pelas artes.

Como aponta Hanna Arendt, as condições impostas pelo avanço do progresso são desumanas e levam à alienação do homem de sua história. Um progresso que prescinde da liberdade para alcan-

çar seus efeitos pode colocar em risco a própria sobrevivência do homem. As preocupações da filósofa parecem muito presentes quando se analisam as cartografias invisíveis de Salvador. Reconhece-se a presença dos vários fascismos apontados por Boaventura de Sousa Santos: social, contratual e territorial. O esgarçamento dos laços sociais e a primazia da tecnociência, aliada à expansão do capitalismo, deterioram de forma assustadora as condições de vida. Percebem-se essas experiências sonoras dos excluídos como uma forma de “[...] encontrar um solo para o homem que não o expulsa de sua vida para supostamente encontrar sua essência” (ARENDDT apud MATOS, 2010, p. 38). A essência é o pensamento, a base da criatividade e da liberdade.

As experiências musicais da periferia de Salvador respaldam as reflexões sobre o potencial transformador de iniciativas dessa natureza. Ainda que pontuais, essas sonoridades emergentes sinalizam o lugar que acolhe o homem e o ajuda a encontrar a sua essência. São situações particulares, densas de qualidades humanas e civilizatórias que valorizam e estimulam o pensamento, a ação política e a criatividade. São vidas em movimento, em mutação, capazes, por isso mesmo, de perceber o novo e, a partir das experiências mais simples, tocar o “espírito”. São espaços de utopias possíveis, caminhos que redesenham perspectivas de vida e de novas sociabilidades a partir das artes e da criatividade.

Omitidas de muitos mapas oficiais, essas experiências são sinais, caminhos, pistas de territórios da emergência de outras lógicas, a confrontar a lógica que se impõe como dominante. A visibilidade desses sinais requer a incorporação de experiências dessa natureza no contexto das políticas públicas, de modo a permitir cartografias mais equilibradas, mais justas, capazes de transformar indivíduos em sujeitos políticos².

² Agradecemos a leitura e a revisão de Adriana Melo.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hanna. *A condição humana*. 11. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

CAMARGO, L. H. *A ruptura do meio ambiente: conhecendo as mudanças ambientais do planeta através de uma nova percepção da ciência: a geografia da complexidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

CHESNAIS, François. Crise econômica. ¿Qué hacer para liberarse de la trampa de las deudas públicas? *O Olho da História*, Salvador, BA, n. 16, jul. 2011.

PROGRAMA DAS NAÇÕES UNIDAS PARA O DESENVOLVIMENTO; COMPANHIA DE DESENVOLVIMENTO URBANO DO ESTADO DA BAHIA. *Atlas do Desenvolvimento Humano da Região Metropolitana de Salvador*. Salvador: PNUD; CONDER, 2006.

DUPAS, G. O impasse ambiental e a lógica do capital. In: DUPAS, G. (Org.). *Meio ambiente e crescimento econômico: tensões estruturais*. São Paulo: Unesp, 2009.

ELETROCOOPERATIVA. Conceito de Sevirologia. Disponível em: <http://www.eletricooperativa.org.br/sevirologia> >. Acesso em: 27 mar. 2007.

ESCOBAR, Arturo. Economics and the space of modernity: tales of market, production and labour. *Cultural Studies*, v. 19, n. 2, p. 130-175, mar. 2005. Disponível em: <<http://www.unc.edu/~aescobar/>>. Acesso em: 04 set. 2007.

FERNANDES, Thiago. Salvador, 458 anos. A Tarde, Salvador, 29 mar. 2007. Disponível em: http://www3.atarde.com.br/especiais/aniversario_salvador/ontem_e_hoje.htm. Acesso em: 02 abr. 2007.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do fim dos territórios à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

HARVEY, David. Pensador marxista inglês fala sobre os rumos da economia mundial. Globo News – Programas Milênio, Rio de Janeiro, 15 abr. 2010. Entrevista concedida a Elizabeth Carvalho. Disponível em: <<http://globoNews.globo.com/Jornalismo/GN/0,,MUL1567340-17665-314,00.html>>. Acesso em: 29 jan. 2012

_____. O “novo” imperialismo: acumulação por espoliação. In: PANITCH, L.; COLIN, L. (Org.). *Socialist register 2004: o novo desafio imperial*. Buenos Aires: CLASCO, 2006.

HISSA, Cássio E. V. Territórios de diálogos possíveis. In: RIBEIRO, M. T. F.; MILANI, C. R. S. (Org.). *Compreendendo a complexidade socioespacial contemporânea: o território como categoria de diálogo interdisciplinar*. Salvador: EDUFBA, 2009.

- IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Censo Demográfico 2000 e Pesquisa de Orçamentos Familiares - POF 2002/2003. Mapa de pobreza e desigualdade – municípios brasileiros 2003. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/estadosat/temas.php?sigla=ba&tema=mapapobreza2003>. Acesso em: 13 dez. 2012.
- IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Estimativas populacionais dos municípios em 2009. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=1435&id_pagina=1. Acesso em: 13 dez. 2012.
- LEFF, Enrique. Géopolitique de la biodiversité et développement durable. *Alternatives sud: Changements climatiques impasses et perspectives*, [S.l.], v. 13, 2006.
- MATOS, Olgária. Modernidade: o delimita da razão e o esgotamento do ético. In: NOVAES, A. (Org.). *Mutações: a experiência do pensamento*. São Paulo: SESCSP, 2010.
- MORIN, Edgar; MOIGNE, J. L. *A inteligência da complexidade*. São Paulo: Petrópolis, 2000.
- MORIN, Edgar. Por uma reforma do pensamento. In: PENA-VEGA, Alfredo, NASCIMENTO, Elimar Pinheiro do. *O pensar complexo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 1999. p. 21-34.
- NICOLESCU, B. *O manifesto da transdisciplinaridade*. São Paulo: Editora Triom, 2001. 120 p.
- PAULA, João Antônio de. Crise e reiteração do capitalismo dependente no Brasil. In: ACSELRAD, Henri et al. (Org.) *Capitalismo globalizado e recursos territoriais: fronteiras da acumulação no Brasil*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2010. p. 9 – 33.
- NOVAES, Adauto. O espírito recusa a habitar sua obra. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Mutações: a experiência do pensamento*. São Paulo: SESCSP, 2010.
- SALES, João Moreira. *Um documentarista se dirige a cientistas: arte, ciência e desenvolvimento*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il0606201005.htm>. Acesso em: 29 jan 2012.
- SANDRONI, Paulo. *Dicionário de economia*. São Paulo: Best Seller, 1987.
- SANTOS, Milton. Relações espaço-temporais no mundo subdesenvolvido. *Seleção de Textos*, São Paulo, v. 1, p, 16-26, dez. 1976.
- SANTOS, Milton. Entrevista com Milton Santos. *Teoria Debate*, n, 40, fev./mar./abr. 1999. p. 1-11. Entrevista concedida a José Corrêa Leite.
- _____. *Da totalidade ao lugar*. São Paulo: Edusp, 2005.
- _____. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SANTOS, Milton; SILVEIRA, Maria Laura. *O Brasil: território e sociedade no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- SANTOS, Boaventura Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: STARLING, H. M. M.; ALMEIDA, S. R. G. (Org.). *Sentimentos do mundo: ciclo de conferências dos 80 anos da UFMG*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- _____. *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social*. Tradução Muzar Benedito. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. *Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências revisitado*. São Paulo: Editora Cortez, 2003.
- _____. *Um discurso sobre as ciências*. Maria da Fé, PT: Afrontamento, 2001.
- _____. *Um discurso sobre as ciências*. Porto, PT: Edições Afrontamento, 1987.
- SMITH, Neil. O espectro de Milton Santos. In: SOUZA, Maria Adélia Aparecida de. (Org.). *O mundo do cidadão, um cidadão do mundo*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- SOJA, Edward, *Geografias Pós-Modernas; a reafirmação do espaço na teoria social crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

Artigo recebido em 6 de setembro de 2012
e aprovado em 20 de novembro de 2012

Diálogo entre a economia solidária e a economia criativa no Projeto Fomento à Arte e à Economia Solidária na Região do Cariri

*Cleonisia Alves Rodrigues do Vale**

*Eduardo Vivian da Cunha***

*Marcus Vinícius de Lima Oliveira****

* Mestranda em Desenvolvimento e Gestão Social pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora do Curso de Design de Produto da Universidade Federal do Ceará (UFC), *Campus* Cariri. cleodovale@gmail.com

** Doutor em Administração pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor do Curso de Administração da Universidade Federal do Ceará (UFC), *Campus* Cariri. eduardo@cariri.ufc.br

*** Graduando em Administração pela Universidade Federal do Ceará (UFC), *Campus* Cariri. oliveira-mv@ig.com.br

Resumo

O artigo apresenta um projeto de extensão na Universidade Federal do Ceará (UFC) – Campus Cariri – e analisa o processo de incubação realizado com o grupo de artesãos participantes neste projeto. O texto começa com uma sucinta explanação da história do artesanato em Juazeiro do Norte e sua região, e em seguida apresenta as ações e os propósitos do projeto ainda em discussão e uma breve descrição geral dos artesãos identificados. Além disso, são expostas as reflexões sobre o diálogo entre economia criativa e economia solidária, que incluem a percepção de uma convergência de princípios entre ambas. Por fim, são apresentados considerações e aprendizados acerca do processo de incubação adotado.

Palavras-chave: Economia solidária. Economia criativa. Artesanato. Cariri cearense.

Abstract

The paper presents a project of the extension at UFC – Campus Cariri and analyzes the process of incubation performed with the group of artisans participating in this project. It starts with a brief explanation of the history of crafts in Juazeiro do Norte and its region and then presents the actions and purposes of the project under discussion and a brief overview of the craftsmen identified. In addition, are exposed reflections on the dialogue between creative economy and solidarity economy, which includes the perception of a convergence of principles between both. Finally, considerations and learnings about the incubation process adopted are presented.

Keywords: Solidary economy. Creative economy. Craft. Cariri cearense.

INTRODUÇÃO

Este texto tem o propósito de apresentar e analisar o Projeto Fomento à Arte e à Economia Solidária na Região do Cariri, iniciado em 2009 na Universidade Federal do Ceará (UFC), tendo sido coordenado pelo Laboratório Interdisciplinar de Estudos em Gestão Social (LIEGS).

A análise aqui empreendida será feita sobre o processo de incubação realizado, que aqui se enquadra mais apropriadamente na fase de pré-incubação (principalmente) e incubação propriamente dita. Além disso, pretende-se pontuar o tema sobre um referencial teórico específico. Neste caso, pela natureza da atividade produtiva do grupo incubado, a interação será feita com o tema da economia criativa.

Para isso, o texto se organiza em cinco partes, além desta introdução: primeiro, há uma breve apresentação da história do artesanato em Juazeiro do Norte e região; em seguida, na seção mais longa, são apresentadas as ações, os propósitos do projeto em discussão, além de uma breve descrição dos artesãos identificados; na sua quarta parte, são feitas as reflexões sobre o diálogo entre economia criativa e economia solidária; em seguida, vêm as discussões; e, por fim, são apresentados considerações e aprendizados acerca do processo de incubação adotado no projeto.

O ARTESANATO EM JUAZEIRO DO NORTE: DO PASSADO ATÉ O PRESENTE

O artesanato no Ceará tem sua origem no período pré-colombiano, a partir dos indígenas, e, posteriormente, adquiriu características da produção e incorporação de novas matérias-primas dos trabalhos manuais dos negros e dos brancos (SANTOS, 2007). Já a história do artesanato em Juazeiro do Norte, de acordo com Vale, Grangeiro e Silva Jr. (2011), está profundamente ligada ao crescimento econômico vivido pela cidade no fim do século XIX, a partir da consolidação da figura

do padre Cícero na região – líder religioso, político e também fundador da cidade –, que percebeu o potencial econômico do trabalho manual e estimulou a população a adotar a atividade artesanal como fonte de renda.

Os artefatos artesanais, que até então se destinavam ao uso pessoal do produtor, passaram, como lembra Facó (1972), a ser o principal setor da economia de Juazeiro do Norte. A produção tornou-se tão intensa que certos tipos de artesanatos estendiam-se por toda uma rua. A acentuada produção artesanal tornou a cidade conhecida como cidade oficina. O cenário atual mudou bastante, o modo de produção artesanal e os artefatos competem com a intensa industrialização da região e com os produtos chineses. Os artesãos que ainda resistem à dura realidade são explorados pela figura do atravessador e sofrem com a ausência de políticas públicas que fomentem efetivamente o desenvolvimento do artesanato.

Leitão et al. (2009, p. 131) lembram que a Região Nordeste é reconhecida nacionalmente como celeiro da criatividade brasileira e defendem que a sua vocação para a produção de bens e serviços criativos deveria ser reconhecida pelo Estado, concretizando-se em políticas e programas de fomento a essa nova economia. A região do Cariri é considerada, pela Secretaria de Economia Criativa do Ministério da Cultura, uma “bacia criativa”. Leitão et al. (2009, p. 177) conceituam o termo como

[...] a unidade territorial na qual criatividade, éticas e estéticas se entrelaçam para produzir vivências e sobrevivências humanas [...] constituiria um espaço privilegiado, o *locus* fundamental do encontro entre o saber e o fazer cultural, tecnológico e ambiental para o desenvolvimento local/regional, com características, identificações e sinergias próprias.

O artesanato, além de bastante representativo da cultura do local, é um setor de importância histórica, cultural e econômica em Juazeiro do Norte.

O PROJETO FOMENTO À ARTE E À ECONOMIA SOLIDÁRIA NA REGIÃO DO CARIRI

O Projeto Fomento à Arte e à Economia Solidária na Região do Cariri surgiu com o objetivo geral de promover o desenvolvimento socioeconômico dos produtores da região, através da

articulação destes setores em torno dos princípios da economia solidária, em especial a autogestão, a cooperação e a autossustentabilidade, fomentando as trocas justas e solidárias e fortalecendo as relações sociais na região. A ideia era apoiar a articulação dos artesãos da região, no intuito de superar as dificuldades típicas do setor e garantir a sua sobrevivência. Espera-se, que a partir desta ação, os artesãos constituam um grupo autônomo e autossustentado. Para alcance do objetivo geral, foram elencados os seguintes objetivos específicos: a) realizar um seminário de apoio ao artesanato; b) capacitar a rede de artesãos do Cariri; e c) realizar a feira de artesanato.

O projeto tomou corpo a partir da experiência das feiras de socioeconomia solidária da Associação Projeto Paz e União, em Limoeiro do Norte/CE. A primeira intervenção, encabeçada pelo Laboratório Interdisciplinar de Estudos em Gestão Social (LIEGS), foi elaborada e aprovada em 2008, e suas primeiras ações foram iniciadas no primeiro semestre de 2009, com a realização de um mapeamento socioeconômico com 225 artesãos de Juazeiro do Norte/CE, em parceria com o Centro de Artesanato do Ceará (Ceart)¹ e a Fundação Mussambê², entre abril e outubro. A pesquisa permitiu conhecer as condições sociais, as características do processo de criação dos produtos e a organização da pro-

dução dos artesãos³. Estas atividades forneceram informações para identificação do perfil do artesão, para pré-seleção dos que formariam adiante a rede de artesãos do Cariri, e para outras ações.

A ideia era apoiar a articulação dos artesãos da região, no intuito de superar as dificuldades típicas do setor e garantir a sua sobrevivência

Após o mapeamento, os recursos foram captados, em 2010, com o Banco do Nordeste (BNB) e com o Ministério da Educação (MEC), por meio do edital de apoio a programas de extensão universi-

tária (Proext 2010). Houve a retomada do processo em meados de dezembro de 2010, com a participação (como ouvinte) de parte da equipe do projeto na I Conferência Internacional sobre a Economia Criativa do Nordeste, e em seguida, com o planejamento e organização do Seminário de Apoio ao Artesanato, que foi realizado no dia 9 de abril de 2011. Além dessas, em 2011, foram firmadas parcerias com o Serviço Social do Comércio do Estado do Ceará (Sesc Ceará/Unidade de Juazeiro do Norte) e o PET Cambada do Curso de Design de Produto do *Campus* da UFC – *Campus* Cariri, apoiando o projeto em várias de suas ações estratégicas.

O Seminário de Apoio ao Artesanato em Juazeiro do Norte marcou, então, a retomada do projeto junto aos artesãos, tendo contado com uma palestra de abertura da professora doutora Cláudia Leitão, da Secretaria Nacional de Economia Criativa do Ministério da Cultura. O evento contou com a presença de 60 artesãos no Sesc – Juazeiro do Norte/CE. O número de participantes foi considerado baixo, visto que o total de artesãos mapeados passava de 200. Por este motivo, abriu-se para a participação de artesãos de municípios limítrofes com Juazeiro do Norte (Crato, Barbalha e Caririáçu). Assim, obteve-se um considerável aumento no número de participantes.

¹ Centro de Artesanato do Ceará, um programa do Governo do Estado do Ceará que faz parte da Secretaria de Trabalho e Desenvolvimento Social.

² Instituição de direito privado, sem fins lucrativos, cuja missão é sedimentar práticas de desenvolvimento ambientalmente sustentáveis.

³ Segundo a pesquisa, 69% dos artesãos são do sexo feminino. As principais tipologias identificadas são alimentos e bebidas, bordado à mão, crochê, pintura e palha. A média de idade foi de 40,3 anos, e 7,4% deles têm idade maior ou igual a 60 anos, o que aponta para uma concentração nas maiores faixas etárias. Ainda, 68% têm no artesanato a sua principal fonte de renda, e dentre estes, 45,6% vivem com até R\$ 465,00 mensais. A maioria possui o ensino médio completo (26,9%), e 9,3% se declararam analfabetos.

Com o objetivo de promover uma maior aproximação entre a equipe do projeto e os artesãos, foram realizadas reuniões (mês de julho de 2011) para que se evidenciassem as expectativas e principais carências. Como resultado, viu-se a necessidade de adequação do planejamento dos módulos de capacitação à realidade identificada e que era preciso torná-los parte construtora do projeto. A partir daí, alteraram-se os temas previstos, visando suprir as demandas identificadas no grupo.

Em seguida, deu-se início à organização da rede de 50 artesãos a serem apoiados e iniciou-se o processo de sensibilização e capacitação. Entre os meses de julho e outubro de 2011, foram realizados, no Sesc – Juazeiro do Norte/CE, nove módulos de capacitação ministrados por técnicas do próprio projeto, alunos bolsistas e professores do curso de Admi-

nistração da UFC – *Campus Cariri*. Contou-se ainda com a participação de um professor convidado da Universidade Federal de Tocantins. As temáticas dos módulos foram: Incubação e Moeda Social; Articulação e Autogestão; Formação de Preços; Registro de Marcas e Patentes; O Sentido do Trabalho Artesanal; Design e Artesanato; Cooperativismo; Atendimento ao Cliente; e Clube de Trocas.

Em novembro de 2011, foi iniciada a feira de artesanato, em parceria com o Sesc – Juazeiro do Norte/CE, dentro da programação da Mostra Sesc de Arte e Cultura, em um espaço privilegiado próximo à Igreja Matriz de Juazeiro do Norte. A partir daí, as feiras passaram a acontecer semanalmente, nos fins de semana (tarde e noite) e durante o dia em períodos de romaria e de maior movimentação na cidade.

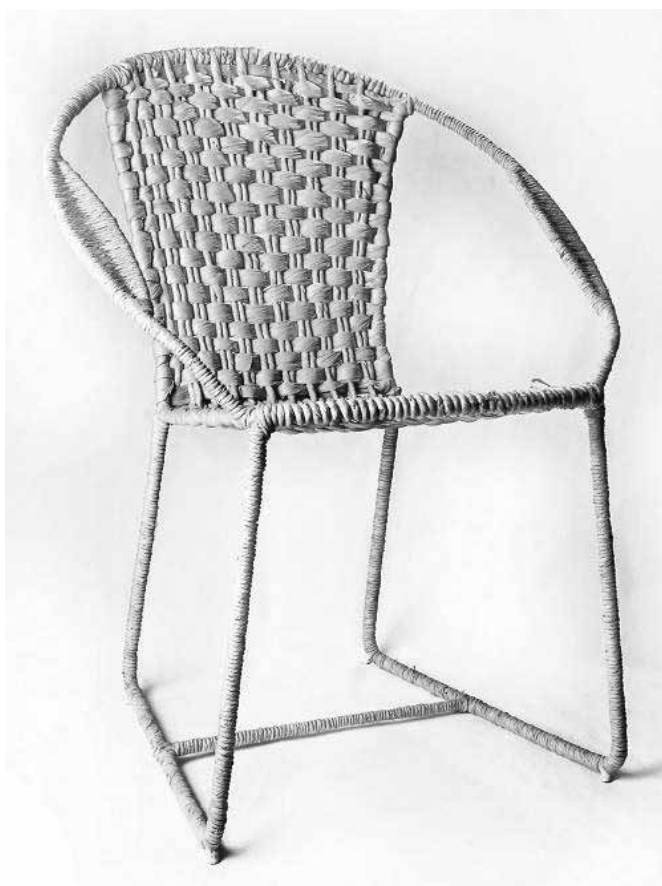


Figura 1
Cadeira confeccionada pela Genipoart

Foto: VALE et al (2012).



Figura 2
Miniatura confeccionada por Carlos Oliveira

Foto: VALE et al (2012).

De forma surpreendente, em apenas três meses (novembro de 2011, dezembro de 2011 e janeiro de 2012) e funcionando somente nas tardes e noites de sexta e sábado (o que representou 21 dias úteis de funcionamento), este projeto conseguiu apresentar resultados significativos para os artesãos. Neste curto período, a feira faturou R\$ 28.559,65 permitindo uma média de R\$ 1.360,00 por dia e R\$ 571,20 por barraca. Os dados apontam para um acréscimo importante na renda desses artesãos.

Em fevereiro de 2012, o Projeto Fomento à Arte e à Economia Solidária apoiava cerca de 70 artesãos de Juazeiro do Norte, Barbalha, Crato e Caririçu, articulando 10 grupos artesanais (Feart, Soafanc, Associação de Artesãos do Padre Cícero, Lira Nordestina, Mulheres da Palha, Bonequeiras no Pé de Manga, Alamorca, Genipoarte, Caririarte, Artçu) e artesãos autônomos, ocupando as 50 barracas da feira.



Figura 3
Escultura confeccionada por Maria de Lourdes Cândido

Foto: VALE et al (2012).



Figura 4
Bonecas confeccionadas pelas Bonequeiras no Pé de Manga

Foto: VALE et al (2012).

Em março e abril de 2012, foram realizadas formações com o intuito de iniciar o processo de incubação do grupo e foi lançada a terceira fase deste projeto, para 2012/2013, que tem como focos ações de incubação da rede de artesãos, em uma solenidade que contou com a presença do reitor da UFC, do superintendente do Etepe/BNB e de representantes do Proext/MEC e Fecomercio/Sesc-CE. No mesmo período, iniciaram-se as feiras itinerantes, ampliando as possibilidades de comercialização dos produtos.

Registrava-se a participação de cerca de 25 artesãos no projeto em maio de 2012. Neste mês, ocorreram dois fatos importantes: a informação de que o local da feira não mais poderia ser utilizado (havia sido solicitado pelo proprietário, já que era locado pelo Sesc) e a queda no faturamento dos artesãos. O segundo fato pode ser explicado pela evidência de que, após o mês de fevereiro, há uma queda em geral nas vendas em Juazeiro do Norte, pelo fim do período das romarias.

Por fim, a terceira fase do Fomento à Arte e à Economia Solidária na Região do Cariri tem como norte três perspectivas: a busca da formalização do grupo em um empreendimento cooperativo ou associativo; uma capacitação concentrada na formação de preço e comercialização, na requalificação dos processos de produção e no design dos produtos artesanais do grupo; e, por fim, a remobilização dos artesãos em torno dos propósitos do projeto.

Registra-se ainda que a equipe técnica do projeto realiza, quinzenalmente, reuniões com os artesãos para discutir assuntos referentes ao andamento da feira e à construção coletiva do grupo. Há também uma *fan page* do projeto no facebook, que se encontra em processo de construção e abrigará fotos dos produtos de todos os artesãos apoiados pelo projeto e também contatos para possíveis encomendas. Essa página também servirá de apoio na criação do site para comercialização virtual dos produtos dos artesãos.

Não há consenso acerca de uma definição única para economia criativa; é um conceito vasto e em evolução, que está ganhando espaço no pensamento econômico

Em 2013, espera-se que o projeto torne-se o Programa Fomento à Economia Criativa na Região do Cariri, visto que foi aprovado pelo edital de apoio a programas de extensão universitária (Proext 2012), e que, com novos recursos, se possam empreender novas ações no sentido de suprir as demandas do grupo.

Na perspectiva acadêmica já foram elaborados, aprovados e apresentados dois pôsteres; três artigos em congressos científicos nacionais (DO VALE et al, 2011b) e internacionais (DO VALE et al, 2011a); um artigo em periódico científico qualificado pela Capes (DO VALE et al, 2012); e três resumos ampliados nos encontros universitários da UFC (I EU do *Campus* Cariri – 2009, II EU do *Campus* Cariri – 2010 e III EU do *Campus* Cariri – 2011). Ademais, foi publicado o *Catálogo do Artesanato Caririense v.1 – Juazeiro do Norte/Crato/Barbalha/Caririçu*, e há outro livro ainda em fase de finalização para a publicação: *O Perfil dos Artesãos de Juazeiro do Norte/CE*.

REFLEXÕES CONCEITUAIS: UM DIÁLOGO ENTRE AS PERSPECTIVAS DA ECONOMIA SOLIDÁRIA E DA ECONOMIA CRIATIVA

Não há consenso acerca de uma definição única para economia criativa; é um conceito vasto e em evolução, que está ganhando espaço no pensamento econômico. Reis (2008a, p. 16) explica que o conceito de economia criativa vem do termo indústrias criativas, por sua vez inspirado no projeto australiano Nação Criativa, de 1994. A autora esclarece que a denominação é utilizada para descrever a atividade empresarial na qual o valor econômico está ligado ao conteúdo cultural. E entre outros elementos, destaca a importância do trabalho criativo e sua contribuição para a economia do país.

Já o termo economia criativa, segundo a Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e De-

envolvimento (Unctad) (2010), vem do livro *Creative Economy* (2001), de John Howkins. Nos seus relatórios de 2008 e de 2010 sobre economia criativa, o órgão a define a partir de questões como inovação tecnológica, negócios e *marketing*, todos diretamente ligados à ideia de ganhos de competitividade baseados em uma lógica de mercado. Em termos mais precisos, diz

Duisenberg diz que a economia criativa se baseia nos ativos criativos potencialmente geradores de crescimento socioeconômico

que o conceito é “[...] baseado nos ativos criativos que geram crescimento econômico e desenvolvimento” (Idem, p.10). Assim, a economia criativa é especificada a partir de cinco pontos principais:

- *It can foster income generation, job creation and export earnings while promoting social inclusion, cultural diversity and human development.*
- *It embraces economic, cultural and social aspects interacting with technology, intellectual property and tourism objectives.*
- *It is a set of knowledge-based economic activities with a development dimension and cross-cutting linkages at macro and micro levels to the overall economy.*
- *It is a feasible development option calling for innovative, multidisciplinary policy responses and interministerial action.*
- *At the heart of the creative economy are the creative industries (Idem, p. 10).*

Já no Brasil, a Secretaria de Economia Criativa do Ministério da Cultura adota uma visão mais abrangente, permitindo incluir no âmbito do conceito outras abordagens econômicas:

A economia criativa compreende as dinâmicas de trocas culturais, sociais e econômicas construídas a partir da realização do ciclo de criação, produção, distribuição/circulação/difusão e consumo/fruição de bens e serviços caracterizados pela prevalência de sua dimensão simbólica (BRASIL, 2011, p. 23).

Essa maior amplitude conceitual se reflete na atuação transversal com outros ministérios, traba-

lhando, por exemplo, com o Ministério do Trabalho e Emprego, em programas de economia solidária nos quais há o fomento a organizações associativas e ao microcrédito solidário (BRASIL, 2011).

Duisenberg (2008, p. 58) diz que a economia criativa se baseia nos ativos criativos potencialmente geradores de crescimento socioeconômico. Ela apresenta seu

conceito como uma abordagem holística e multidisciplinar, lidando com a interface entre economia, cultura e tecnologia, centrada na predominância de produtos e serviços com conteúdo criativo, valor cultural e objetivos de mercado.

Entre as características da economia criativa destacadas por Reis (2008a) estão a criação de novos modelos de consumo e a abrangência de um amplo espectro – da economia solidária ligada ao artesanato às novas mídias e tecnologias – cuja seleção segue as especificidades, talentos e vantagens competitivas de cada região.

Na busca de um significado mais estrito para a economia criativa, Deheinzelin (2006a, p. 5 e 6) resalta que ela propõe formas inovadoras de financiamento e produção, de caráter alternativo e solidário, opondo-se aos modelos de mercado do século XX. Acrescenta ainda que, para atuar num mundo em constante transformação e com graus crescentes de complexidade, são necessários alguns dos ingredientes que estão na essência do empreender cultural, como cooperação, criatividade, adaptabilidade, ampliação do conceito de recursos para além do financeiro, novas modelos de gestão e organização de trabalho.

Desta forma, Deheinzelin (2006b, p. 3-4) enumera algumas características que fazem com que a economia criativa seja uma potente estratégia de desenvolvimento sustentável e humano e não apenas um instrumento para o crescimento econômico. Assim, a economia criativa:

- Promove maiores oportunidades de geração de trabalho e renda.

- Favorece a diversidade cultural ao incluir o uso de conhecimentos e técnicas tradicionais numa perspectiva contemporânea. Esse é um aspecto fundamental para países em desenvolvimento, já que existem geralmente enormes recursos culturais ainda pouco aproveitados. São saberes e fazeres originários das várias etnias, de práticas tradicionais e (algo novo e muito rico) de todas as populações periféricas e marginalizadas que, nas adaptações exigidas por seu cotidiano, desenvolvem práticas criativas e organizacionais inovadoras.
 - Tem uma ampla variedade de formas de organização e conduz a novos modelos organizacionais mais adequados à sociedade e à economia do futuro, tais como economia solidária, cooperativismo e gestão compartilhada.
 - É um fator de integração de setores e dimensões da sociedade, por sua multidimensionalidade.
 - Não está necessariamente ligada à geração de propriedade intelectual, como no artesanato, que tem duplo papel (econômico e social).
- Já que a economia criativa comporta um amplo espectro de práticas, a adoção de princípios da economia solidária – que são, conforme França Filho e Laville (2004), democracia interna (ou autogestão), autonomia institucional, pluralidade econômica, multidimensionalidade de fins e ação comunitária – conformaria um subcampo que poderia ser denominado de “economia criativa e solidária”. Algumas destas práticas da “interface” podem ser visualizadas na Figura 5.

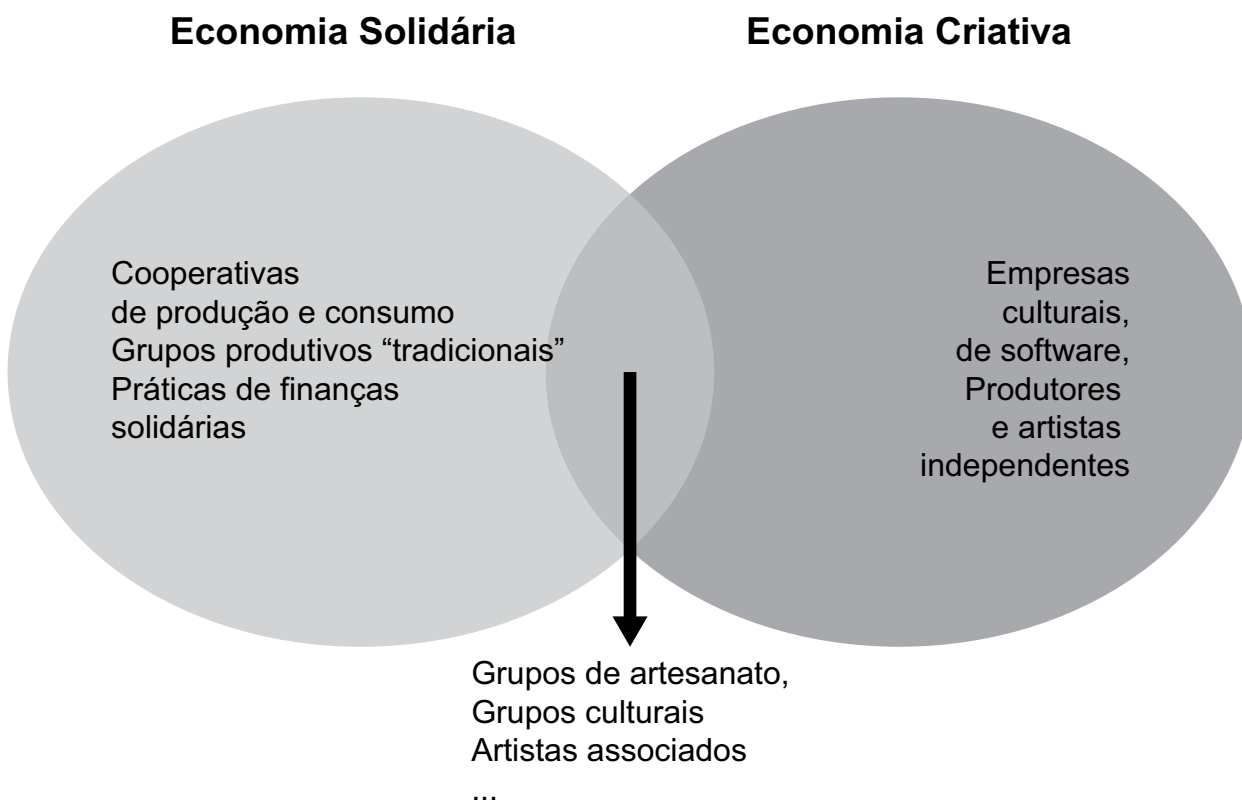


Figura 5
Interface entre as práticas de economia solidária e economia criativa

Fonte: Elaboração própria

Logo, por vários motivos, a economia criativa pode ser considerada uma estratégia para o desenvolvimento sustentável de significativa importância. A convergência entre as economias criativa e solidária é visível e pode render bons frutos. Neste caso, a economia solidária poderia definir o formato socioeconômico de determinados empreendimentos criativos, que seriam mais aderentes ao seu modelo do que aos dados pela lógica empresarial de mercado. Neste sentido, Ana Carla Reis e Lala Deheinzelin propõem a sistematização dos processos de atuação para a construção de uma cadeia que inclua tanto os aspectos tangíveis (relacionados ao econômico), quanto os intangíveis (relacionados ao social), em busca de um modelo socialmente incluyente.

No tocante à política pública de fomento ao setor, em 2011, visando explorar o potencial da cultura para o desenvolvimento socioeconômico do país, o Ministério da Cultura criou a Secretaria da Economia Criativa, que até o momento lançou dois editais – de fomento a iniciativas empreendedoras e inovadoras e de apoio à pesquisa em economia criativa – voltados para o fortalecimento da economia criativa brasileira, que tem como princípios norteadores a diversidade cultural, a sustentabilidade, a inclusão social e a inovação. Segundo Fernandes (apud LEITÃO, 2011), essa nova economia denota uma generosidade, uma volta ao escambo simbólico, tendo uma ligação com a economia solidária. Os exemplos bem sucedidos que cabem em ambas as economias abundam. A Unctad (2010, p. 219) enfatiza os bancos comunitários, um empreendimento típico da economia solidária, como exemplo de economia criativa no Brasil. Outros exemplos seriam os clubes de troca, associações, cooperativas etc.

No I Encontro dos Municípios com o Desenvolvimento Sustentável (EMDS), realizado em Brasília em março de 2012, Paul Singer – atual secretário nacional de Economia Solidária do Ministério do Trabalho e Emprego e teórico da economia solidária – disse que há uma afinidade entre as economias

A convergência entre as economias criativa e solidária é visível e pode render bons frutos

criativa e solidária, e colocou o programa Pontos de Cultura, do MinC, como um bom exemplo de economia solidária. Baldi (apud OLIVEIRA, 4 2012) também observa pontos de convergência entre as duas economias e apresenta quatro grandes princípios que norteiam o MinC/SEC: a diversidade cultural, a sustentabilidade, a inclusão social e a inovação.

Discorrendo sobre o incremento da economia criativa no Nordeste, particularmente no Ceará, a economista sênior da Unctad, Edna dos Santos-Duisenberg, na I Conferência Internacional sobre Economia Criativa do Nordeste, em 2010, defendeu a priorização dos segmentos criativos com melhores vantagens competitivas, visando ao mercado doméstico e internacional. Ela coloca entre eles o artesanato como forte potencial e aponta as seguintes indicações: modernizar oficinas, capacitar artesãos e criativos; promover participação em feiras internacionais e rodadas de negócios; criar marcas que ressaltem a identidade cultural brasileira; criar mecanismos de financiamento para grupos organizados e microempresas e facilitar arranjos produtivos e incubadoras.

Para se alcançar a adequação das políticas públicas ao território, Costa (2006, s.p.) defende que é necessária a realização de estudos e pesquisas para formar uma base de dados consistente sobre as especificidades de cada cultura em nível local, com o intento de: a) reunir aspectos do imaginário, traços que possam ressaltar a autoidentificação social e cultural do grupo; b) identificar os artesãos existentes no local, suas produções independentes e/ou associadas e ainda os materiais típicos de cada região que possam ser utilizados como matéria-prima; c) apropriar-se desses traços culturais como temática, considerando a necessidade de exercícios de capacitação pelos quais as lideranças locais – artesãos

⁴ Diretor de Desenvolvimento e Monitoramento da Secretaria da Economia Criativa do MinC, no I Encontro dos Municípios com o Desenvolvimento Sustentável (EMDS), realizado em Brasília em 29 de março de 2012.

mestres da comunidade –, em parceria com equipes técnicas em design e planejamento, transmitam aos demais membros técnicas e saberes, enfatizando o planejamento do produto e o aprimoramento de padrões de qualidade, estimulando o convívio social e a troca de experiências entre as gerações; e d) incentivar a produção.

Nesse aspecto, Canclini (2003) acredita que devem ser consideradas políticas de crédito e investimentos; parcerias público-privadas; e qualificação de agentes criativos para solicitar e gerenciar recursos resultantes de tais articulações.

DISCUSSÕES

As práticas aqui analisadas podem ser entendidas a partir de certas concepções da economia criativa. Pode-se perceber que existe uma convergência de princípios entre esta e as discussões sobre economia solidária. Se for tomado, em especial, o entendimento de Reis (2008a, 2008b) e de Deheinzelin (2006a, p. 5-6), surgem questões como novas formas de consumo e produção, de financiamento, além da adoção da cooperação e do rompimento da lógica estrita de mercado, conceitos que são caros à economia solidária.

No que toca ao processo de incubação em estudo, podem ser apontados alguns elementos de aprendizado, pela sua natureza específica. A particularidade deste processo surge, em especial, por se tratar de uma incubação que começa com a própria formação do grupo: ele passa a existir a partir dos encontros promovidos pela universidade com os artesãos, fato que parece ser causador de uma dificuldade de mobilização e articulação de ações coletivas, especialmente no enfrentamento dos problemas. Oscilações na participação ocorreram desde o início do processo. Serão ressaltadas aqui quatro limitações específicas que podem ter causa-

do este problema: a) tempo de formação do grupo; b) ausência de lideranças efetivas e estáveis; c) falta de resultado econômico no curto prazo; e d) expectativa dos artesãos *versus* realidade do projeto.

Observa-se que os que permanecem no projeto são os que estão sensibilizados pela sua proposta e que acreditam em um resultado de longo prazo que supere as questões econômicas

a. Relações incipientes entre os integrantes do empreendimento: como informado acima, a maioria dos artesãos não se conhecia antes do projeto e não tinha, ainda, estabelecido nenhum tipo de ação econômica cooperada.

Um outro elemento conectado a este e que pode ter sido também uma das origens desta baixa participação é a falta de identidade do grupo, que apresenta dificuldades em definir e manter propósitos e ações comuns. Por fim, um terceiro ponto a ser destacado aqui é a fragilidade do grupo frente aos problemas: cada dificuldade enfrentada se torna elemento de maior desmobilização dos seus integrantes.

- b. Ausência de lideranças efetivas e estáveis: este ponto está, de certa forma, conectado com o elemento anterior. Alguns sujeitos, eventualmente, assumiram este papel. Entretanto, o sustentaram por pouco tempo durante o processo, abandonando-o especialmente nos momentos de maiores dificuldades ou conflitos internos.
- c. Falta de resultado econômico no curto prazo: esta é tida pelos próprios artesãos como uma das principais causas do abandono por alguns artesãos do projeto a partir do mês de maio de 2012. Tomando-se como ponto de partida a ideia de que o artesanato é a principal fonte de renda dos artesãos, e que sua participação implica custos, muitos não sustentam a presença com faturamento muito baixo, especialmente nas feiras. Observa-se que os que permanecem no projeto são os que estão sensibilizados pela sua proposta e que acreditam em um resultado de longo

prazo que supere as questões econômicas.

- d. Expectativa dos artesãos x realidade do projeto: transparece em diversas falas uma co-brança de ações por parte da equipe técnica, o que, em tese, seria responsabilidade do grupo formado. Isto pode ser reflexo da forma como o projeto se iniciou, já que os artesãos foram chamados a participar de um processo em que os equipamentos e a estrutura já estavam prontos. A posição da equipe técnica de sempre, solicitamente, buscar resolver os problemas pode ter estimulado a posição de expectante do grupo. Os momentos de “endurecimento” da equipe técnica e da divisão de papéis foram sempre mal recebidos, o que demandou um processo de problematização sobre o significado do projeto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entende-se, a partir do analisado, que um processo de incubação que pretende se apoiar sobre um grupo em fase inicial apresenta certas dificuldades específicas. Elas se concentram em torno das limitações de mobilização, dadas, em especial, pelo curto tempo de formação do grupo. É como se, pela ainda fragilidade das relações estabelecidas, elas pudessem ser rompidas mesmo por fracas perturbações externas ou internas ao grupo. Somam-se a isto a falta de lideranças ativas, a ausência de resultado econômico imediato e a dificuldade dos artesãos de compreender perfeitamente o processo e da equipe técnica de lidar com o fato. Além disso, os artesãos se filiaram a um propósito dado por um ator externo, embora este tenha sido definido a partir de um diagnóstico que buscou levantar suas necessidades.

O projeto, entretanto, apresenta ainda bons prognósticos e perspectivas para o futuro. Identifica-se que os artesãos que ainda permanecem nele compreendem melhor os seus objetivos, apresentando identidade com ele e intenção de desenvolver

um empreendimento de economia solidária.

Tal situação aponta que este processo de incubação tende a ser um pouco mais longo que os demais, já que parte de um ponto cronologicamente anterior na histórica de um grupo de economia solidária: justamente a sua formação. Entretanto, sabe-se também que este não é um fator determinante do processo, mas apenas mais uma variável a se somar a outras, como a formação dos integrantes, o nível de adesão à proposta e a coesão social criada entre eles, dentre outras.

REFERÊNCIAS

BALDI, Leila. Economia criativa e solidária em discussão. In: OLIVEIRA, L. A. G. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2012/03/29/economia-criativa-e-solidaria-em-discussao/>>. Acesso em: 12 jun. 2012.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Plano da Secretaria de Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações*, 2011-2014. Brasília: Ministério da Cultura, 2011. 148 p.

CANCLINI, Nestor Garcia. Reconstruir políticas de inclusão na América Latina. In: CANCLINI, Nestor Garcia et al. *Políticas culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura*. Brasília: UNESCO: Brasil, 2003. 236 p.

COSTA, A. de C. Artesanato, turismo e desenvolvimento: uma abordagem à luz da Economia Criativa. *Revista Partes*, São Paulo, 2006. Disponível em <<http://www.partes.com.br/artesanato/artesanatoturismo.asp>>. Acesso em: 22 mar. 2011.

DO VALE, Cleonisia Alves R.; GRANGEIRO, Rebeca da Rocha; SILVA JÚNIOR, Jeová Torres. Indicadores de *design* para a sustentabilidade e suas relações com a economia solidária: práticas do artesanato em Juazeiro do Norte/CE. In: Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais. 11, 07-10 de agosto de 2011 Anais... Salvador, 2011a.

DO VALE, Cleonisia Alves R.; GRANGEIRO, Rebeca da Rocha; SILVA JR. Jeová Torres; FIGUEIREDO, Maria Adilma. Indicadores de *design* sustentável no artesanato de Juazeiro do Norte. In: Encontro Nacional de Pesquisadores em Gestão Social. 5, 26-28 de maio de 2011. Anais... Florianópolis, 2011b.

DO VALE, Cleonisia Alves Rodrigues; GRANGEIRO, Rebeca da Rocha. Indicadores de *design* para a sustentabilidade no artesanato de Juazeiro do Norte/CE e suas relações com a economia solidária. In: Cadernos Gestão Social. Salvador: RGS/CIAGS, 2012. v.3, n.1, jan-jun/2012.

DEHEINZELIN, Lala. Economia criativa e empreendedorismo cultural. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES

- EM CULTURA, 2., 2006, Salvador. *Trabalhos apresentados...* Salvador: UFBA, 2006a.
- DEHEINZELIN, Lala. *Por que a economia criativa é uma potente estratégia de desenvolvimento*. 2006b. Disponível em: <<http://www.culturaemercado.com.br/pontos-de-vista/economia-criativa-uma-timida-tentativa-de-definicao-parte-2/>>. Acesso em: 12 jun. 2012.
- DUISENBERG, Edna dos Santos. Economia criativa: uma opção de desenvolvimento viável? In: REIS, Ana Carla Fonseca (Org.). *Economia criativa: como estratégia de desenvolvimento: uma visão dos países em desenvolvimento*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. 267 p.
- FACO, R. *Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- FERNANDES, Priscila. *Série EBEFI – em busca de caminhos para a economia criativa*. Disponível em: <<http://www.blogacesso.com.br/?p=3684>>. Acesso em: 12 jun. 2012.
- FRANÇA FILHO, G. C.; LAVILLE, Jean-Louis. *Economia solidária: uma abordagem internacional*. Porto Alegre, RS: UFRGS, 2004.
- LEITÃO, C. S. et al. Nordeste criativo e desenvolvimento regional: esboço de uma metodologia para o fomento da economia criativa no Nordeste brasileiro. In: CALABRE, Lia. (Org.). *Políticas culturais: reflexões sobre gestão, processos participativos e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2009. v. 4, p. 126-143.
- REIS, A. C. R. (Org.). *Economia criativa: como estratégia de desenvolvimento: uma visão dos países em desenvolvimento*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008a. 267 p.
- REIS, A. C. R. (Org.). Transformando a criatividade brasileira em recurso econômico. In: REIS, A. C. F. (Org.). *Economia criativa: como estratégia de desenvolvimento: uma visão dos países em desenvolvimento*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008b. p. 126-143.
- SANTOS, E. T. *Exportações de artesanato do Ceará no período de 2004 a 2006: desafios e oportunidades*, 2007. 107 f. Dissertação (Mestrado em Administração de Empresas)- Universidade de Fortaleza, Fortaleza, 2007.
- UNITED NATIONS CONFERENCE ON TRADE AND DEVELOPMENT (UNCTAD). *Creative Economy Report 2008*. Disponível em: <http://www.unctad.org/en/docs/ditc20082cer_en.pdf>. Acesso em: 3 set. 2012.
- _____. *Creative Economy Report 2010*. Disponível em: <http://unctad.org/es/Docs/ditctab20103_en.pdf>. Acesso em: 3 set. 2012.
- VALE, C. A. R.; SILVA JUNIOR, Jeová Torres. Catálogo do Artesanato Caririense v.1: Juazeiro do Norte/Crato/Barbalha/Caririçu. 1. ed. Juazeiro do Norte: BSG - Bureau de Serviços Gráficos, 2012. v. 1000. 84p .
- VALE, C. A. R. do; GRANGEIRO; R. da R.; SILVA JR. J. T. Indicadores de design sustentável no artesanato de Juazeiro do Norte. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM GESTÃO SOCIAL, 5., 2011, Florianópolis, SC. *Anais...* Florianópolis, SC: ENAPEGS, 2011.

Artigo recebido em 8 de outubro de 2012
e aprovado em 21 de novembro de 2012

O Programa Cultura Viva e a economia criativa: análise do Moinho Cultural Sul-Americano

*Adriano Pereira de Castro Pacheco**

Especialista em Gestão Pública & Sociedade pela Universidade Federal de Tocantins (UFT) e em Gerenciamento de Projetos para Organizações do Terceiro Setor, MBA em Gestão de Projetos graduado em Análise de Sistemas pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).
adrianopcastro@gmail.com

Resumo

O Programa Cultura Viva tornou-se, nos últimos anos, uma importante política cultural de desenvolvimento local. A implementação da ação do Ponto de Cultura no estado de Mato Grosso do Sul representou um avanço significativo no fomento às iniciativas voltadas à economia da cultura e solidariedade. Várias organizações, hoje certificadas pelo Programa Pontos de Cultura, desenvolvem ações para inclusão produtiva e formação profissional, transferindo tecnologia social e de gestão aos participantes dos projetos, garantindo mecanismos que asseguram a autonomia de produção e do desenvolvimento através da participação e autogestão coletiva. Deste modo, este trabalho busca estabelecer uma análise da política pública do Programa Cultura Viva, tendo como objeto o Ponto de Cultura Moinho Cultural Sul-Americano, desenvolvido pela organização não governamental Instituto Homem Pantaneiro no município de Corumbá – Mato Grosso do Sul. Por último, uma breve análise sobre a importância da iniciativa popular e suas tecnologias utilizadas para tornar a autogestão uma alternativa real para superar o sistema capitalista através da adequação sociotécnica dos seus participantes.

Palavras-chave: Cultura Viva. Pontos de cultura. Tecnologia social.

Abstract

The Program Cultura Viva has become in recent years an important cultural politics of local development. The implementation of the action Point of Culture in the state of Mato Grosso do Sul represented a significant advance in the promotion of initiatives aimed at economy of culture and solidarity. Several organizations, today certified by the Program Point of Culture, develop actions to include vocational training and productive social transferring technology and management to project participants and ensuring mechanisms that guarantee the autonomy of production and development through participation and collective self-management. Thus, this study was to establish a public policy analysis of the Program Cultura Viva as an object of Point of Culture Cultural Mill Sul-Americano a non-governmental organization developed by the Instituto Homem Pantaneiro in the municipality of Corumbá – Mato Grosso do Sul. Finally, a brief analysis of the importance of popular initiative and technologies used to make self-management a real alternative to overcome the capitalist system through Sociotechnical Adequacy of its participants.

Keywords: Cultura Viva. Point of culture. Social technology.

INTRODUÇÃO

Os pontos de cultura são elos entre a sociedade civil e o poder público criados no ano de 2004 no âmbito do Programa de Arte, Cultura e Cidadania – Cultura Viva. O programa foi implantado envolvendo um conjunto de ações distribuídas em cinco eixos e desenvolvidas com diferentes graus de consolidação como ações públicas: pontos de cultura, cultura digital, agentes cultura viva, grãos (mestres dos saberes) e Escola Viva. O projeto parte de uma metodologia de reconhecimento das iniciativas associativistas e comunitárias já existentes para depois estimulá-las por meio de transferência de recursos definidos em editais e da doação de kits de cultura digital (equipamentos de informática, câmeras, kit multimídia e uma pequena ilha de edição).

O Programa Cultura Viva surgiu em contraposição à desvalorização da produção cultural dos grupos e comunidades e sua exclusão dos meios de produção, fruição e difusão cultural. Nesse sentido, buscou estabelecer o protagonismo cultural de uma parcela da sociedade brasileira, valorizando as iniciativas culturais de grupos e comunidades excluídas e ampliando o acesso aos bens culturais das populações com pouco alcance aos meios de produção, fruição e difusão cultural ou com necessidade de reconhecimento da identidade cultural. Os pontos de cultura, eixo central do programa e foco principal deste artigo, são unidades de produção, recepção e disseminação cultural que atuam em comunidades que se encontram à margem dos circuitos culturais e artísticos convencionais, promovendo ações de superação da problemática supracitada.

Além dos pontos de cultura, outras referências na organização das ações são os pontões (pontos especiais encarregados de estabelecer articulações entre diversos pontos) e as redes (organismos públicos do estado responsáveis por gerir os convênios com a sociedade civil, articulando os pontos de cultura a eles ligados), que agem sobre os circuitos culturais e ligam os agentes culturais à administração pública.

Nesse cenário, será feita a seguir uma explanação do espaço alcançado pelo Programa Cultura Viva em Mato Grosso do Sul, sob a perspectiva dos pontos de cultura implantados pelo estado e pelo município de Campo Grande. Também será estabelecida a inegável relação dos princípios norteadores das ações dos pontos de cultura com os elementos que regem a economia da cultura. Para tal, será apresentada a prática do Instituto Homem Pantaneiro, organização não governamental fundada em 2002 no município de Corumbá/MS, que gere o Projeto Moinho Cultural Sul-Americano e que também integra a rede estadual de pontos de cultura por meio do Projeto Gastronomia e Culinária Experimental da Cooperativa Vila Moinho.

Ao final, será possível mensurar a contribuição dos pontos de cultura no processo de enfrentamento do modelo de produção capitalista que está posto.

METODOLOGIA DE PESQUISA

Modalidade de pesquisa

Os procedimentos metodológicos utilizados nesse trabalho constituem uma análise descritiva da trajetória do Programa Cultura Viva em Mato Grosso do Sul e suas intervenções regionais a partir dos pontos de cultura, bem como do objeto de pesquisa, por meio de um estudo de caso (Instituto Homem Pantaneiro – Cooperativa Vila Moinho).

Campo de observação

São objetos de estudo os pontos de cultura do estado e suas ações transversais na perspectiva da economia da cultura, solidária, da tecnologia social e da autogestão. Também compõe o estudo o Instituto Homem Pantaneiro, com foco na experiência da Cooperativa Vila Moinho, que será o estudo de

caso analisado na perspectiva da atuação do Programa Cultura Viva no estado. Ponto de cultura de notória experiência solidária, a cooperativa reúne mulheres dos municípios de Corumbá e Ladário e da fronteira da Bolívia em situação de vulnerabilidade social, desemprego e baixo rendimento econômico.

Instrumentos de coleta de dados

Os instrumentos de coleta congregam análise sistematizada de documentos, questionários, fichas de observação participante e não participante, além de relatos e depoimentos dos coordenadores dos pontos, sistematizados pelas organizações públicas que os gerem. Também são descritas impressões pessoais do autor como membro da Comissão Estadual de Pontos de Cultura, instância organizada pelos representantes dos pontos de cultura, responsável pela mobilização e articulação das discussões referentes à formulação de políticas públicas para o movimento.

O QUE SÃO PONTOS DE CULTURA?

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

Para se tornar um ponto de cultura é preciso que uma iniciativa da sociedade civil seja selecionada pelo Ministério da Cultura (MinC) por meio de edital público. A partir daí, um convênio é estabelecido para o repasse de recursos e o ponto de cultura se torna responsável por articular e impulsionar ações já existentes em suas comunidades. O ponto de cultura não tem um

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

Parte do incentivo recebido na primeira parcela, um valor mínimo de R\$ 20 mil, é utilizada para aquisição de equipamentos básicos de recursos multimídia em software livre, compostos por microcomputadores, miniestúdio para gravação de CD, câmera digital e outros materiais que sejam importantes para o ponto de cultura. Esta iniciativa está integrada a uma das ações do Programa Cultura Viva, a cultura digital.

Intrínsecas aos pontos de cultura são as ações do Programa Cultura Viva mencionadas abaixo, que circundam os pontos de cultura e dialogam com temáticas inerentes ao desenvolvimento local, emancipação social e fortalecimento da cadeia produtiva cultural, sem as quais a dimensão e a profundidade do impacto perdem sua relevância.

Ação cultura digital

Propõe a utilização de tecnologias sociais e de gestão com a participação e interação dos atores organizados em torno dos pontos de cultura. Pelo fato de cada ponto de cultura receber um kit multimídia para a realização das ações da cultura digital¹, os pontos de cultura tornam-se espaços de

¹ O conceito de cultura digital emerge da necessidade de enfrentar os alarmantes índices de exclusão digital no Brasil e propõe o uso extensivo de novas plataformas tecnológicas de informação e comunicação associadas aos elementos socioculturais. Ver Seminário Internacional do Programa Cultura Viva (2009).

produção coletiva, por meio de oficinas de inclusão digital, comunicação, desenvolvimento em web, edição de imagens e vídeos, bem como de interações virtuais entre os pontos de cultura da rede que os agrupa.

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

A ação tem por objetivo integrar os pontos de cultura à escola, a fim de colaborar com a construção de um conhecimento reflexivo e sensível por meio da cultura

Ação escola viva

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

Ação griô

Se a ação cultura digital propõe um diálogo estreito com as novas tecnologias e com a sociedade global, a ação griô almeja um retorno à tradição e à realidade da cultura local. Griô é uma versão

abrasileirada da palavra *griot*, que designa os contadores de história, responsáveis, nas sociedades africanas, por carregarem a tradição oral pela qual é transmitida a história de seu povo e o patrimônio de sua cultura. A ação griô foi implantada por meio da seleção de mestres griôs – por edital público de seleção em todo o país –, que recebiam uma bolsa de trabalho, viabilizando o estudo, a pesquisa e a disseminação do saber tradicional pela oralidade (BARBOSA; CALABRE, 2011).

Ação cultura e saúde

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

PANORAMA DO PROGRAMA CULTURA VIVA EM MATO GROSSO DO SUL: BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DA MALHA DE PONTOS DE CULTURA NO ESTADO

O estado de Mato Grosso do Sul, situado na Região Centro-Oeste do país, implantou, a partir de 2008, 56² pontos de cultura em diferentes regiões. Desse total, 30 pontos integram a rede estadual, gerida pela Fundação Estadual de Cultura; 15, a rede municipal, gerida pela Prefeitura Municipal de

² Cultura Viva em Números. Secretaria da Cidadania e da Identidade Cultural. Ministério da Cultura. Setembro/2012. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/culturaviva/wp-content/uploads/2012/03/Relat%C3%B3rio-Cultura-Viva-em-N%C3%BAmeros-v-09-10-12.pdf>>.

Campo Grande; e nove são conveniados diretamente com o Ministério da Cultura. Além disso, dois pontos de cultura articulam ações junto aos pontos. Os pontos de cultura revelam a multiplicidade de linguagens, expressões e ações de natureza cultural que propõem uma estreita aproximação com a temática transversal da educação, meio ambiente, tecnologia, patrimônio material e imaterial, juventude, saúde e outros.

A implantação da rede de pontos de cultura em diferentes municípios do estado representou uma importante intervenção dos princípios estratégicos da economia da cultura, da transferência de tecnologia social e da gestão junto aos espaços ocupados pelos pontos. Isso ocorre na medida em que os pontos estimulam a apropriação coletiva dos meios de produção local, valorizando sua identidade e tradição, dentro de uma organização democratizada e autogestionária.

Assim como outros programas e fundos do governo federal vêm apoiando significativamente as ações da economia da cultura de forma transversal, como o Fundo Nacional de Assistência Social (FNAS), o Programa Nacional de Agricultura Familiar (Pronaf) e o Programa de Aquisição de Alimentos (PAA)³, o Programa Cultura Viva tem se inserido nos grupos sociais autogeridos e solidários por meio dos pontos de cultura. Esse processo confere mecanismos de potencialização das atividades de autogestão já em desenvolvimento ou estimula novas, dentro de espaços estratégicos: bairros, comunidades, municípios e estados.

Neste nível propositivo, o programa adota o que mais recentemente os cientistas políticos têm chamado de construção de uma nova cidadania (DAGNINO, 1994). Emancipada de um essencialismo liberal que transfere à sociedade civil responsabilidades até então do Estado, agora minimizado em

suas funções, a sociedade civil é chamada a figurar como sujeito ativo de um processo que tem no Estado e nas políticas públicas pilares indispensáveis.

De forma geral, os pontos de cultura despertaram grupos da sociedade já com histórico de atividades colaborativas e emancipadoras para uma nova forma de organização e de gestão a partir das ações que constituem o bojo do Programa Cul-

tura Viva. A multiculturalidade e a especificidade de cada grupo, coletivo ou movimento, em seus lugares de intervenção, revelam-se amplamente potencializáveis. Essa otimização se concretiza a partir do objetivo do Programa Cultura Viva. Na fronteira do Brasil com o Paraguai, por exemplo, especificamente na cidade de Ponta Porã (MS), o Ponto de Cultura Camará Capoeira resgata a tradição e o simbolismo da capoeira por meio de oficinas de formação cultural para os alunos do projeto, associadas às aulas de inclusão digital, cineclube e oficinas de formação profissional. Ao noroeste do estado, também na divisa, o Ponto de Cultura Expressão Pela Vida apresenta uma plataforma multissegmentada de intervenção social no intuito de minimizar os impactos da extrema pobreza, desemprego e marginalidade infanto-juvenil, por meio de atividades artísticas, de informática, audiovisual e acompanhamento social dos alunos. Nesse contexto, cerca de dez⁴ pontos de cultura do estado trabalham ações específicas voltadas para a economia da cultura, geração de renda e formação profissional. Dentre eles, o Ponto de Cultura A Arte Unindo o Campo e a Cidade, do município de Itaquiraí, que tem por objetivo diminuir a violência no campo por meio de oficinas de geração de renda, artesanato, restauração de móveis, corte e costura e outras. Em Anastácio, cidade situada a 125 km da capital, a Associação de Mulheres Independentes na Ativa promove, no Ponto de Cultura Amina, oficinas de capacitação profissional

A multiculturalidade e a especificidade de cada grupo, coletivo ou movimento, em seus lugares de intervenção, revelam-se amplamente potencializáveis

³ Ver Praxedes (2012).

⁴ Pontão de Cultura Guaicuru (2012).

para mulheres que sofreram violência doméstica e que estão em situação de desemprego, possibilitando geração ou aumento da renda familiar com a venda dos produtos artesanais desenvolvidos no ponto de cultura. Já no Ponto de Cultura Saborearte Regional do Buriti – implantado pela Associação Leste dos Pequenos Produtores Rurais no Distrito de Palmeiras, situado a 120 km da capital –, as mulheres artesãs produzem artefatos bordados, trançados em fibra, culinária regional e comercializam na própria região, por ser roteiro turístico. No Ponto de Cultura Montana, em Bataguassu, o grupo de assentados rurais organizou cursos de trançados em palha, fibra, tecelagem e promove feiras de comercialização de sua produção, além de revelar talentos por meio da Cia. Montana de Teatro.

Os integrantes dos pontos de cultura do estado também se reúnem com determinada frequência no intuito de deliberar novos caminhos e direções para o movimento. Nesse sentido, num espaço público e participativo, são realizadas plenárias estaduais e, ainda, as teias estaduais, regionais e nacional. Na teia ocorre o fórum (setorial, regional e nacional) dos pontos de cultura de todo o país, contribuindo para o fortalecimento do Sistema Nacional de Cultura. O evento fomenta a construção de marcos legais que reconheçam a autonomia e o protagonismo do povo brasileiro, transformando o debate em ação, graças à gestão compartilhada entre o governo e os representantes das entidades.

Face à exposição dos fundamentos que constroem, norteiam e articulam as ações do Programa Cultura Viva, implementados nos espaços dos pontos de cultura, pode-se inferir que suas intenções se confundem, se alinham, com os fundamentos e ideais da economia da cultura. O próprio projeto de lei que institui a Política Nacional de Economia da Cultura cria o Sistema Nacional de Economia da Cultura, bem como o Fundo da Economia da Cultura, e

Na teia ocorre o fórum (setorial, regional e nacional) dos pontos de cultura de todo o país, contribuindo para o fortalecimento do Sistema Nacional de Cultura

estabelece os seus princípios norteadores visando. São eles: contribuir para a concretização dos preceitos constitucionais que garantem aos cidadãos e cidadãs o direito a uma vida digna; reconhecer e fomentar as diferentes formas organizativas da economia da cultura; contribuir para a geração de riqueza, melhoria da qualidade de vida e promoção da justiça social; contribuir para a redução das desigualdades regionais com políticas de desenvolvimento territorial sustentável; e promover práticas produtivas ambientalmente sustentáveis. Há ainda uma série de outras diretrizes que encontram apoio no sentimento de pertencimento popular, autonomia e protagonismo⁵, características dos empreendimentos solidários.

Os números do Programa Cultura Viva são consideráveis, haja vista o estado de Mato Grosso do Sul ter recebido, desde o início do programa, em 2004, cerca de R\$ 9 milhões para o desenvolvimento das redes de pontos de cultura. Isso representa um investimento de aproximadamente R\$ 3,69 por habitante, colocando o estado em uma posição de superveniência no comparativo nacional⁶.

INSTITUTO HOMEM PANTANEIRO: DESENVOLVIMENTO SOCIOCULTURAL E ECONÔMICO NA FRONTEIRA

O Instituto Homem Pantaneiro (IHP)⁷ é uma organização de direito privado sem fins lucrativos criada em 2002, no município de Corumbá – Mato Grosso do Sul –, com o objetivo de desenvolver ações de impacto sociocultural e econômico na re-

⁵ Relato de Ângela Schwengber, secretária executiva da Rede de Gestores de Políticas Públicas em Economia da Cultura. Ver Medeiros, Schwengber e Schiochet (2006).

⁶ Relatório de execução do Programa Cultura Viva. Secretaria da Cidadania e da Identidade Cultural. Ministério da Cultura. 2012. Disponível em: www.cultura.com.br/culturaviva.

⁷ Instituto Homem Pantaneiro (2012a).

gião. Corumbá, cidade situada a 420 km da capital, Campo Grande, faz fronteira com a Bolívia e é margeada pelo Rio Paraguai, dentro da maior planície alagada do mundo, o que confere à cidade o título de capital do Pantanal.

O Instituto Homem Pantaneiro utiliza a metodologia de gerenciamento de projetos, organizando-se em programas de articulação. São eles:

- Desenvolvimento sociocultural: congrega os programas de cunho artístico-cultural utilizando as diversas linguagens das artes, como dança, música, e tecnologias para qualificar cidadãos polivalentes e colaborativos.
- Meio ambiente: responsável por promover atividades de reconhecimento, valorização e fortalecimento dos aspectos de conservação do patrimônio natural do Pantanal.
- Histórico-cultural: responsável por promover atividades de proteção e valorização do patrimônio arquitetônico e cultural da região e de suas comunidades tradicionais.
- Articulação territorial: é o principal núcleo que será analisado neste trabalho, pois conjuga as iniciativas e programas de intervenção na qualidade de vida da população, preservando requisitos de ordem natural, social, cultural e histórica.

O programa estratégico de articulação territorial foi criado com o objetivo de capacitar pessoas em diversas áreas do conhecimento, articulando redes e parcerias para fortalecer iniciativas inovadoras de geração de renda e melhoria da qualidade de vida. Também pretende potencializar a capacidade empreendedora de cada indivíduo e integrar moradores dos municípios de Corumbá, no Brasil, e de Puerto Suárez e Puerto Quijarro, na Bolívia.

Nesse programa são oferecidos cursos com designers para o aprimoramento das técnicas e

consultorias para que a qualidade e a atualização dos produtos estejam sempre em foco. Além disso, há uma constante preocupação com a sustentabilidade. Assim, grande parte da matéria-prima

utilizada vem da reutilização de materiais, como é o caso dos malotes doados pelos Correios, que são reaproveitados e transformados em bolsas. Os novos conhecimentos possibilitam capacitação para produzir soluções

de sustentabilidade, no intuito de gerar meios alternativos de trabalho e renda. As oficinas de geração de emprego e renda são realizadas na Vila do Conhecimento⁸, um espaço que oferece toda a infraestrutura necessária para uma capacitação de qualidade.

No bojo de suas atividades está o Projeto Ponto de Cultura, selecionado no primeiro edital do programa, em 2005, pelo Ministério da Cultura, com o Projeto Moinho Cultural Sul-Americano, que deu fundamento a todo o processo de estruturação organizacional das atividades do instituto. A partir dessa experiência, a organização começou a implementar atividades de estímulo à produção local e de emancipação social de grupos historicamente discriminados do município de Corumbá e da fronteira boliviana, como as crianças ribeirinhas, pais analfabetos, donas de casa desempregadas e chefes de família, além de adolescentes em situação de marginalidade e vulnerabilidade social.

No ponto de cultura do Projeto Moinho Cultural realizam-se cursos de aperfeiçoamento, oficinas de bordados, fuxicos, bolsas criativas e outros. Na ação ecodesenvolvimento promovem-se oficinas para a geração de alternativas econômicas aos pescadores profissionais e aos seus familiares que sobrevivem da atividade, por meio de cursos de corte e costura, gastronomia pantaneira, meliponicultura, serigrafia e informática. Na ação

Os novos conhecimentos possibilitam capacitação para produzir soluções de sustentabilidade, no intuito de gerar meios alternativos de trabalho e renda

⁸ Relatório Anual do Instituto Homem Pantaneiro 2010 (2012c).

econegócio qualificam-se pescadores profissionais artesanais com cursos de criação de bolsas, manipulação do pescado, fibras, curtimento e tingimento do couro do peixe, além de oficinas de produção, comercialização, cooperativismo e associativismo. Na ação artesanato desenvolvem-se ações para a geração de renda utilizando a fibra do camalote, lona reciclada, couro de peixe e malotes. Também se presta auxílio em todo o processo de criação de estampas e apoio logístico de comercialização.

Em 2009, o Projeto Arte e Gastronomia Moinho Cultural Sul-Americano foi selecionado⁹ novamente como ponto de cultura pela Fundação Estadual de Cultura. O projeto é uma ação do Núcleo de Gastronomia da Cooperativa Vila Moinho, que promove cursos de capacitação em gastronomia pantaneira, possibilitando às mães – brasileiras e bolivianas – dos alunos do Moinho Cultural uma oportunidade de gerir empreendimentos próprios, com vistas à geração e complementação da renda familiar.

Associadas às iniciativas de articulação territorial estão outras atividades inerentes à constituição de um ponto de cultura, como a cultura digital e a formação em audiovisual, através de parceiros públicos e privados. Ressalta-se na comunidade a importância vital da utilização das ferramentas de tecnologia da informação e da comunicação no processo de desenvolvimento pessoal e local. As ações de patrimônio imaterial e material são intensificadas com a preservação e restauração do complexo arquitetônico situado no Porto de Corumbá, precisamente no Edifício Vasquez & Filhos, que abrigará o Museu do Homem Pantaneiro. Também se promove a preservação da tradição oral por meio do reconhecimento de mestres griôs que repassam seus conhecimentos populares e da história local para alunos do Projeto Moinho Cultural.

⁹ Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (2009).

COOPERATIVA VILA MOINHO: AUTOGESTÃO E TECNOLOGIA SOCIAL COMO ALTERNATIVA PARA O DESENVOLVIMENTO LOCAL

Sabe-se que há uma necessidade permanente de se aprofundar o entendimento sobre tecnologia social, sobretudo no debate teórico estabelecido. Contudo, será abordada, desse ponto em diante, a perspectiva dos grupos populares, nesse caso o Instituto Homem Pantaneiro, como ponto de cultura e suas necessidades tecnológicas, no intuito de demonstrar caminhos que podem superar as desigualdades tão características da realidade latino-americana. Fraga (2011, p. 107) sublinha que “[...] é preciso um olhar multidisciplinar (da educação, da economia, da sociologia, da engenharia etc.) que seja capaz de perceber o acúmulo prático e teórico sobre o tema”.

A Cooperativa Vila Moinho¹⁰ surgiu como proposta de consolidação do grupo de mulheres participantes das oficinas de geração de renda do Ponto de Cultura Moinho Cultural. Elas se organizaram e fundaram uma pessoa jurídica legalmente constituída sob a forma de cooperativa. O objetivo é alavancar o processo organizacional de geração de renda para os cooperados, visando à superação do desemprego e da estagnação da renda familiar.

Na cooperativa são desenvolvidas atividades em núcleos:

- Núcleo de Fibras – trabalha com trançados da fibra do camalote¹¹, que originam bolsas e outros objetos decorativos.
- Núcleo de Corte e Costura – grupo da cooperativa, oriundo das oficinas realizadas pelo ponto de cultura, que tem ganhado expressivo espaço no mercado local por meio de convênios com prefeituras e empresas para

¹⁰ Instituto Homem Pantaneiro (2012b)

¹¹ Planta aquática nativa do Pantanal.

a confecção de uniformes, bolsas, sacolas, lixeiras, fantasias e outros artigos.

- Núcleo de Gastronomia – responsável pela elaboração de bufês contratados, com um diferencial pautado na culinária pantaneira, utilizando ingredientes obtidos na própria região. O núcleo já esteve presente em diferentes eventos e festivais.
- Núcleo de Serigrafia – responsável por formar profissionais para atender o mercado local, garantindo mão de obra especializada às empresas por meio de parcerias.
- Núcleo de Reciclagem de Vidros e de Ladrilhos Hidráulicos – preserva as características arquitetônicas por meio da restauração de ladrilhos e da transformação de vidros reciclados em produtos decorativos.

Toda a produção da cooperativa é comercializada na Vila dos Saberes e Fazeres, espaço de venda implantado no prédio do Moinho Cultural Sul-Americano, às margens do Rio Paraguai, o que permite uma logística de escoamento da produção bastante favorável, aquecendo o processo de produção dos cooperados. Essa experiência destaca-se pela iniciativa coletiva das mulheres oriundas do processo de formação e capacitação do ponto de cultura com o intuito de empreender uma ação autogestionária e de cunho solidário. Silva (2010) salienta que, para a ocorrência efetiva da transformação social local na perspectiva autogestionária, socialista e de superação da alienação do trabalho, é necessário reconhecer o sujeito como centro da proposta.

A construção de cooperativas verdadeiramente autogestionárias e socialistas deverá ser obra da própria classe trabalhadora consciente. A possibilidade de construção de uma nova forma de sociabilidade humana não mediada pelo capital está inscrita nas contradições do real, no processo de luta social historicamente situada (SILVA, 2011. p. 64).

Nesse caso, a autogestão aponta caminhos e métodos para a consolidação de um engajamento sociotécnico

No fundamento de sua constituição, a cooperativa apresenta características essenciais de um empreendimento de economia da cultura, como “[...] produção de iniciativa coletiva, com um certo grau de democracia interna que remunera o trabalho de forma privilegiada em relação ao capital, seja no campo ou na cidade” (BRASIL, 2003) .

Percebe-se, ao analisar o estudo de caso supracitado, que a economia da cultura “[...] evidencia necessidades concretas de desenvolvimento tecnológico para grupos populares” (FRAGA, 2011). Nesse caso, a autogestão aponta caminhos e métodos para a consolidação de um engajamento sociotécnico. Ou seja, por meio das ações desenvolvidas e acompanhadas por especialistas dentro da organização, permite-se a preparação e adaptação cognitiva dos seus participantes, sobretudo oferecendo recursos de gestão ao empreendimento. Fraga (2011) reforça a importância da tecnologia social e de seus fundamentos como elemento propulsor dos empreendimentos de economia da cultura.

A Adequação Sociotécnica é um processo coletivo (entre técnicos, pesquisadores, engenheiros e trabalhadores e trabalhadoras) de reprojeto das tecnologias existentes ou de desenvolvimento de novas tecnologias segundo os valores e interesses do coletivo de trabalhadores. E é desse processo que surge a possibilidade de construir uma plataforma cognitiva coerente com a autogestão (FRAGA, 2011, p.114).

O Instituto Homem Pantaneiro, gestor do ponto de cultura, atuou até o final de 2011 como incubador social da Cooperativa Vila Moinho – uma vez que esta surgiu dentro da organização –, provendo recursos humanos, financeiros, operacionais e tecnológicos para que os cooperados pudessem emancipar-se e atingir a maturidade de um empreendimento autogestionário. No final de 2011, a cooperativa ganhou personalidade jurídica própria e

passou a exercer suas atividades de forma autônoma. O processo de adequação cognitiva das donas de casa, desempregados, ribeirinhos, pescadores e coletores de isca, grupos atendidos pela cooperativa, contemplava ciclos de adaptação e capacitação sociotécnica. Ou seja, utilizava elementos que possibilitavam a ampliação das habilidades técnicas de produção, de gestão e de transferência de tecnologia, por meio de oficinas de formação em empreendedorismo, gestão de negócios e gestão financeira.

Dentre as práticas inovadoras desenvolvidas pela Cooperativa Vila Moinho destacam-se a reutilização de malotes doados pela Empresa de Correios e Telégrafos no Projeto Ecopostal; núcleo de gastronomia com ênfase na culinária regional, aproveitando a abundância de peixes da localidade; ladrilhos hidráulicos restaurados e muito procurados por arquitetos para utilização em projetos de revitalização, ação esta realizada até 2011. Tudo o que é produzido pelos núcleos da cooperativa é comercializado, e os recursos são revertidos totalmente para ela e para os cooperados.

As atividades da cooperativa já foram replicadas em outros empreendimentos da região, como o núcleo de fibras no distrito de Albuquerque, situado a 80 km de Corumbá. Outro diferencial do processo de gestão estabelecido pelos cooperados está na realização das pesquisas de impacto socioeconômico para os membros e familiares cooperados, ou seja, a representação percentual do incremento econômico que cada participante auferiu na renda familiar durante o período de participação no projeto. Isso fortalece o processo de conscientização do movimento cooperado autogerido para a objetiva construção social e de conjugação de esforços coletivos para o desenvolvimento local e superação da alienação do trabalho.

Ao se analisar a forma de trabalho associado das mulheres da Cooperativa Vila Moinho, bem como o

processo de incubação inicialmente feito pelo Instituto Homem Pantaneiro, nota-se que a tecnologia apropriada¹² (TA) – orientada para a maximização de lucros, economia de mão de obra, imposição de controles coercitivos como formas de anulação do potencial criativo do trabalho, num processo degenerador de alienação do trabalho – é totalmente superada pela demandada tecnologia social (TS). Nesse processo, o marco analítico-conceitual da TS ganha sua contribuição, concebida, segundo Dagnino (2010), como

[...] um conjunto de indicações de caráter sociotécnico alternativo ao atualmente hegemônico capaz de orientar as ações de fomento, planejamento, capacitação e desenvolvimento de TS dos implicados com esses empreendimentos: gestores das políticas sociais e de C&T, professores e alunos atuantes nas incubadoras de cooperativas, técnicos de institutos de pesquisa, trabalhadores etc (DAGNINO, 2010, p. 11).

A análise aponta para um processo de gestão eficaz capaz de promover a superação de mazelas sociais muito características do público-alvo: desemprego crônico, violência doméstica, região de conflito fronteira e pobreza. Assim, observa-se um novo processo criativo – ou ainda, de economia criativa –, com princípios solidários, no qual a adequação sociotécnica (AST), marco da tecnologia social, excede uma visão estática e meramente normativa, alcançando uma dimensão social expressiva no processo de aprendizado e retenção do conhecimento, de adaptação e de adequação. Dessa forma, com base empírica nas informações levantadas, torna-se flagrante a estreita relação do trabalho realizado no Moinho Cultura Sul-Americano, sobretudo na cooperativa em questão, com a síntese do gerenciamento de

A análise aponta para um processo de gestão eficaz capaz de promover a superação de mazelas sociais muito características do público-alvo

¹² Ver Dagnino (2010).

projetos e ações acompanhados das características da adequação sociotécnica (DAGNINO, 2010). Como exemplo, o simples uso da tecnologia, apropriação coletiva dos meios de produção, ajuste/reorganização do processo de trabalho e incorporação de novas alternativas tecnológicas e de conhecimentos científico-tecnológicos para a otimização da produção.

Outrossim, evidencia-se o alinhamento do programa com os princípios da tecnologia social, inerente à economia da cultura, nas perspectivas do uso – quando utiliza recursos (máquinas, equipamentos e formas singulares no processo de organização do trabalho) e/ou ainda adota tecnologias convencionais, desde que com o objetivo da divisão dos excedentes gerados a partir delas –; da apropriação – na medida em que o direito de propriedade torna-se coletivo face ao processo de organização, que se estabelece também nos empreendimentos de economia da cultura ligados aos pontos de cultura –; do ajuste do processo de trabalho – quando adapta tal característica à forma de propriedade coletiva dos meios de produção (preexistentes ou convencionais) associada à autogestão –; e da incorporação de conhecimento científico-tecnológico – uma vez que cada ponto de cultura torna-se um incubador social, encarregado de fornecer recursos técnicos/tecnológicos ou científicos na perspectiva da adaptação cognitiva dos cooperativados ou participantes dos empreendimentos (NOVAES, 2010).

CONCLUSÕES

A referida pesquisa buscou realizar um esforço de síntese ao afirmar a estreita relação entre os marcos analíticos do Programa Cultura Viva – e suas ações, objetivos, fundamentos, relacionamentos e potencial – e da economia da cultura. Isso sob

a perspectiva de empreendimentos coletivos autogeridos, como os pontos de cultura, que associam diferentes áreas do conhecimento em estratégias de intervenção social e econômica para o desenvolvimento local/regional, pautados na transferência de tecnologia social e de gestão.

A implantação do Programa Cultura Viva no território sul-mato-grossense estabeleceu pontos não apenas de

uma área ou trabalho específico, mas sim de articulação em rede e de mobilização social com diferentes alternativas e visões que se fundamentam, confluentes na autonomia, protagonismo e empoderamento social. Dessa forma, ao exercerem os objetivos de alinhamento descritos no escopo formal do programa, esses pontos são provocados a gerar, receber e a transferir conhecimento técnico, científico, econômico, social, educacional, de gestão etc. Somados, esses conhecimentos podem promover o bem-estar social e a garantia de direitos mínimos aos seus beneficiários.

Nesse sentido, reafirma-se a importância da construção de espaços como os dos pontos de cultura como incubadores sociais de empreendimentos coletivos (de economia da cultura, de cultura e de criação), na perspectiva da capacidade de prover recursos de adequação sociotécnica aos seus participantes, com vistas à dinamização e ao fortalecimento de iniciativas já existentes ou novas. Ao se discorrer sobre a Cooperativa Vila Moinho, ficou demonstrada a eficiência de uma organização que possui processos e projetos bem definidos e com gestão estruturada. Isso torna suas ações referenciais de desenvolvimento local e de fronteira, provendo métodos de construção de recursos (que não apenas o financeiro), emprego e renda. Dessa forma, entende-se que cada espaço implantado no foco dos pontos de cultura também atende aos preceitos mores da economia da cultura e solidária, tendo como base nessa relação a autogestão – incubação/adequação – e a emancipação.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, F.; CALEBRE L. *Pontos de cultura: olhares sobre o Programa Cultura Viva*. Brasília: IPEA, 2011.
- BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria da Cidadania e da Identidade Cultural. *Cultura Viva em Números*. Setembro/2012. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/culturaviva/wp-content/uploads/2012/03/Relat%C3%B3rio-Cultura-Viva-em-N%C3%BAmeros-v-09-10-12.pdf>>. Acesso em: 10/11/2012.
- BRASIL. Ministério do Trabalho e Emprego. Termo de referência da Economia da Cultura. *Plano Nacional de Qualificação*. Brasília: TEM, 2003.
- DAGNINO, Renato (Org.). *Tecnologia social: ferramenta para construir outra sociedade*. 2. ed. Campinas, SP: Komedi, 2010.
- DAGNINO, Renato. Os movimentos sociais e a emergência de uma nova noção de cidadania. In: DAGNINO, R. (Org.). *Anos 90: política e sociedade no Brasil*. Brasília: Brasiliense, 1994. p. 103-115.
- FRAGA, Laís S. Autogestão e tecnologia social: utopia e engajamento. In: BENINI, Edi et al (Org.). *Gestão pública e sociedade: fundamentos e políticas públicas de Economia da Cultura*. São Paulo: Outras Expressões, 2011.
- FUNDAÇÃO DE CULTURA DE MATO GROSSO DO SUL. *FCMS divulga projetos aprovados na análise de mérito da Seleção Pontos de Cultura*. 2009. Disponível em: <http://www.fundacaodecultura.ms.gov.br/index.php?templat=vis&site=150&id_comp=1411&id_reg=87286&voltar=home&site_reg=150&id_comp_orig=1411>. Acesso em: 10 abr. 2012.
- INSTITUTO HOMEM PANTANEIRO. Disponível em: <http://www.institutohomempantaneiro.org.br/index.php?pag=biz_quemSomos>. Acesso em: 10 abr. 2012a.
- INSTITUTO HOMEM PANTANEIRO. *Articulação territorial*. Disponível em: <http://www.institutohomempantaneiro.org.br/?pag=biz_produtos_Articulacao_Territorial_listar>. Acesso em: 14 jul. 2012b.
- _____. *Relatório anual homem pantaneiro 2010*. Disponível em: <http://www.institutohomempantaneiro.org.br/index.php?pag=biz_downloads>. Acesso em: 10 abr. 2012c.
- MEDEIROS, Alzira; SCHWENGBER, Ângela; SCHIOCHET, Valmor. (Org.). *Políticas públicas de economia da cultura: por um outro desenvolvimento*. Recife: UFPE, 2006.
- NOVAES, T. Henrique. *O fetiche da tecnologia: a experiência das fábricas recuperadas*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- PONTÃO DE CULTURA GUAICURU. Pontos de Cultura e Casas Brasil. Disponível em: <<http://www.pontaodeculturaguaicuru.org.br/pontos-casas-brasil>>. Acesso em: 7 abr. 2012.
- PRAXEDES, Sandra F. Políticas públicas de Economia da Cultura: novas práticas, novas metodologias. In: BENINI, Edi et al (Org.). *Gestão pública e sociedade: fundamentos e políticas públicas de Economia da Cultura*. São Paulo: Outras Expressões, 2012. v. 2.
- SEMINÁRIO INTERNACIONAL DO PROGRAMA CULTURA VIVA. *Novos mapas conceituais*. Pirenópolis, GO: Ministério da Cultura, nov. 2009.
- SILVA, Felipe L. Gomes e. Gestão da subjetividade e novas formas de trabalho: velhos dilemas e novos desafios. In: BENINI, Edi et al (Org.). *Gestão pública e sociedade: fundamentos e políticas públicas de Economia da Cultura*. São Paulo: Outras Expressões, 2011.
- SILVA, Frederico A. B. da; ARAÚJO, Herton E. (Org.). *Cultura viva: avaliação do Programa Arte Educação e Cidadania*. Brasília: Ipea, 2010.

Artigo recebido em 4 de outubro de 2012
e aprovado em 9 de novembro de 2012

Economia criativa – conceitos e classificações

*Bouzid Izerrougene**

*Lielson A. de Almeida Coelho***

*Henrique Tomé da Costa Mata****

* Pós-doutor pela Université Dauphine, doutor em Economia pela Université Paris. Professor de Economia na Universidade Federal da Bahia (UFBA).

** Professor de Economia na Universidade Federal da Bahia (UFBA).

*** Doutor em Economia Aplicada e mestre em Ciência Florestal pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). Professor de Economia na Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Resumo

Busca-se neste trabalho entender, através da revisão da literatura, a importância da economia criativa na sua complexa multissetorialidade e intensa transversalidade.

Palavras-chave: Indústrias criativas. Indústrias culturais. Indicadores estatísticos. Impactos socioeconômicos. Modelos de classificação.

Abstract

This paper attempts to comprehend, through literature revision, the importance of creative economy, considering her multisetorial complexity and intense transversality.

Keywords: Creative industries. Cultural industries. Statistical indices. Socio-economics impacts. Classification models.

INTRODUÇÃO

Apesar de não possuir um conceito acabado, a economia criativa (EC) pode ser considerada como um setor movido essencialmente pela energia intelectual, cuja fonte deriva do patrimônio cultural e natural, e cuja dinâmica se encontra no capital humano, isto é, nas aptidões educacionais e informacionais do fator trabalho. Pesquisar a EC na sua complexa multisetorialidade e sua intensa transversalidade só se torna viável a partir de uma definição mínima de categorias e indicadores que visam mensurar e diagnosticar o setor; qualificar e quantificar os seus atores, as suas atividades; avaliar os seus impactos sociais e econômicos; e, ainda, antecipar os resultados que podem ser gerados a partir da implementação de determinadas políticas públicas. A literatura que se refere à EC desenvolveu-se consideravelmente nos últimos anos. Vários modelos foram propostos, e todos se distinguem pela definição que dão à própria EC.

O primeiro capítulo busca mostrar como o trabalho criativo se torna força produtiva ascendente no processo de agregação de valor, permeando cada vez mais o conjunto da economia. O segundo capítulo é dedicado à revisão da literatura que trata de entender a complexa ramificação e a intensa transversalidade que caracterizam as atividades criativas, realizadas dentro de redes intrincadas de cooperação e comunicação. No terceiro capítulo, tenta-se explorar a revisão da literatura para discutir os rumos da construção de indicadores para a EC.

A IMPORTÂNCIA DA CRIATIVIDADE NO CONTEXTO DE INOVAÇÃO CONTÍNUA

O trabalho criativo se torna força produtiva dominante que se estende pelas profundezas da consciência e dos corpos, rearticulando as relações sociais e permeando toda atividade econômi-

ca. Nas novas formas de criação e de incorporação da cultura e do conhecimento do produto, o maior fator de produção, que é o trabalho intelectual, é assegurado por ações particulares do trabalho, as quais criam continuamente novas construções comuns, ao mesmo tempo em que singularizam o que é comum.

A economia criativa (EC) não se limita às chamadas indústrias criativas ou indústrias culturais, mas inclui todos os serviços relacionados ao conhecimento e à capacidade intelectual e artística (música, dança, literatura, software, mídia, teatro, ópera, circo, pintura, fotografia, cinema, design, arquitetura, educação, pesquisa e desenvolvimento, moda, artesanato, serviços de turismo e desportos, arte digital, e outras expressões ou atividades relacionadas). No âmbito da EC, ideias, imaginação, valores simbólicos, linguagem, afeto, criatividade e inovação aplicam-se a quaisquer segmentos da economia e são fontes de agregação de valor. A EC é sinônimo de uma situação de inovação permanente, em que a valorização se sustenta no tempo subjetivo e intersubjetivo da criação, isto é, no trabalho vivo individual e coletivo.

A EC age nos nexos intangíveis da produção da linguagem, do simbólico e do afeto, que são inerentes ao domínio social. A interatividade dos significados produz sistemas simbólicos e tecnologias intelectuais que colocam em movimento as formas comunitário-cooperativas como criadoras de valor. Ela se alimenta de aptidões criativas, que se constituem individual ou coletivamente para produzir novas riquezas e ocupar um lugar de destaque na produção de externalidades. A sua combinação com os meios de produção se torna fonte dominante de emprego e renda.

Cada vez mais, agregar valor significa incorporar ao produto conteúdos cognitivos e artísticos inovadores (moda, design, entretenimento, informação, educação, pesquisa, linguagem, símbolos etc.), todos intimamente associados à cultura. A transformação do capital cultural e do conhecimento em vantagem econômica e so-

cial torna-se um desafio irrefutável, pois a competição no mercado ocorre cada vez mais via diferenciação-produto.

A EC é fundamentalmente uma economia do conhecimento que escapa da lei do rendimento decrescente e, *a fortiori*, da lei da escassez. Suas trocas não comportam nem perda nem sacrifício, e o seu consumo não é destruidor e não implica a depreciação ou o esgotamento da sua utilidade. Pelo contrário, o seu uso é uma atividade criativa, pois, enquanto conhecimento em ato, evolui com o seu uso subjetivo. O seu custo de reprodução é muito baixo, o seu valor agregado é elevado e, em razão da cumulatividade, o seu custo marginal é decrescente. Como *input*, a criatividade não se deprecia ao longo do processo produtivo, sua energia não se extingue na transformação e, por não ser um bem esgotável, ela não implica necessariamente intercâmbio desigual, alienação ou espoliação. A sua valorização deriva da socialização, que, por sua vez, se baseia na emanação, na agregação recíproca, isto é, na capacidade de, simultaneamente, dar e reter. Ela se reproduz concomitantemente ao ciclo de criação produtiva.

Num estudo sobre o papel das indústrias criativas numa economia de inovação e conhecimento, Rammer et al (2009) enumeram três razões que fazem dessas indústrias um forte catalisador da criatividade inovadora:

First, Creative Industries are a major source of innovative ideas and thus contribute to an economy's innovative potential and the generation of new products and services. Secondly, they offer services which may be inputs to innovative activities of other enterprises and organizations within and outside the creative industries. Thirdly, Creative Industries are intensive users of technology and often demand adaptations and new developments of technology, providing innovation impulses to technology producers.

**A EC é fundamentalmente
uma economia do conhecimento
que escapa da lei do rendimento
decrescente e, a fortiori,
da lei da escassez**

Cada país ou organização designa diferentes escopos para a economia criativa. A UNESCO (2009) organiza a EC a partir de duas macrocategorias: a dos setores criativos nucleares e a dos setores criativos relacionados. A primeira categoria corresponde aos setores cujas atividades produtivas têm como processo principal um ato criativo gerador de valores simbólicos que produzem riquezas culturais e econômicas. A segunda refere-se aos setores criativos incrementais decorrentes dos setores criativos nucleares, visando sua aplicação, desdobramento ou adaptação às especificidades de diferentes segmentos e mercados.

Ainda segundo a UNESCO (2009), a EC comporta setores transversais aos anteriores: o setor do patrimônio imaterial; o da educação e da capacitação; o da memória e da preservação; e, por último, o setor dos equipamentos e insumos. A UNESCO destaca o setor do patrimônio imaterial, considerado tradicional e vivo. Tradicional por ser transmitido por gerações, e vivo por ser passível de transformação, recriação e ampliação pelas comunidades e sociedades em suas interações e práticas sociais, culturais, ambientais e históricas.

No Brasil, o Ministério da Cultura define a EC como a soma de todos os setores cujas “[...] atividades produtivas têm como processo principal um ato criativo gerador de valor simbólico, elemento central da formação do preço, e que resulta em produção de riqueza cultural e econômica” (BRASIL, 2011).

Com essa definição, o governo brasileiro mostra estar ciente da importância da EC e do seu papel na criação de vantagens competitivas, de emprego e renda no país. A recente criação da Secretaria da Economia Criativa (SEC), com seu plano de ações para os anos 2011-2014, é uma clara manifestação do desejo das autoridades de dar maior atenção à implantação de políticas públicas que possam alavancar o setor no Brasil.

DELIMITAÇÃO DA ECONOMIA CRIATIVA – ALGUNS MODELOS DE CLASSIFICAÇÃO

É tarefa difícil delimitar o campo da EC, em razão de suas complexas ramificações e da intensa transversalidade e intersectorialidade que caracteriza suas atividades, as quais são, em geral, realizadas dentro de redes intrincadas de cooperação e comunicação. Demarcar as fronteiras da EC depende tanto da definição que se dá ao próprio setor, quanto da forma como se percebe a sua importância no conjunto da economia (KEA EUROPEAN AFFAIRS, 2009). Nesta perspectiva, encontram-se na literatura sobre EC dois tipos de visões distintas: setoriais e transversais ou integradas.

Visões setoriais

Geralmente, os ordenamentos setoriais abrangem, sob a mesma qualificação, as artes não negociáveis ou seminegociáveis e as formas industrializadas de criatividade. Embora não desconsiderem necessariamente o valor social e cultural dos bens e serviços, as classificações setoriais dão prioridade à dimensão econômica da criatividade. Nessa dimensão, a abordagem das indústrias culturais¹ domina, e o seu campo de observação abarca as atividades e estruturas culturais que são tradicionalmente definidas por políticas culturais e avaliadas por instituições oficiais.

Segundo a definição da UNESCO, as indústrias culturais são aquelas que dizem respeito à criação, à produção e ao consumo de conteúdos criativos e imateriais de natureza cultural, assimiláveis a um bem ou um serviço (UNESCO, 2006). São geralmente protegidas por direitos de propriedade lite-

rária ou artística e não por direitos de propriedade intelectual². O critério jurídico de proteção é combinado com o critério econômico e técnico de reprodutibilidade ou de uso de técnicas de comunicação. Portanto, o campo das indústrias culturais constitui um subconjunto de indústrias fundadas na propriedade literária e artística.

A análise em termos de indústrias criativas considera um grande número de atividades e ocupações, todas aquelas que geram resultados associados a componentes artísticos ou criativos significativos (CAVES, 2000). As indústrias criativas contêm as indústrias ditas culturais, assim como o conjunto das atividades de produção que possuem dimensões culturais ou artísticas. Elas incluem também as formas industrializadas ou semi-industrializadas da produção cultural, assim como as atividades criativas não tradicionais, como a moda, o design, o turismo cultural, o esporte. Ainda, situadas na interseção das artes, do comércio e da tecnologia, as indústrias criativas dizem respeito à criação digital: artes digitais do audiovisual, videogames, *web*, design, cinema e livro digitais etc.

A abordagem em termos de direitos autorais enfoca o valor econômico dos direitos de propriedade intelectual e se fundamenta na metodologia da Organização Mundial de Propriedade Intelectual (OMPI), utilizada para desenhar o perfil das indústrias que são regidas pelo direito autoral. A OMPI divide essas indústrias em quatro principais níveis concêntricos, em função de sua participação no valor global das mercadorias geradas pelos direitos de propriedade intelectual: (1) *core copyright industries*, (2) *partial copyright industries*, (3) *interdependent copyright industries*, (4) *non-dedicated support industries*. As *core copyright industries* constituem um subgrupo das indústrias culturais;

Embora não desconsiderem necessariamente o valor social e cultural dos bens e serviços, as classificações setoriais dão prioridade à dimensão econômica da criatividade

¹ Trata-se aqui dos setores econômicos da cultura e não do referencial teórico associado às indústrias culturais.

² A maioria dos países europeus, mais o Canadá e a Coreia, adota essa nomenclatura, com certas variações regionais.

as *partial copyright industries* são aquelas indústrias cujos produtos são cobertos pelos direitos autorais, como móveis, joalherias, têxteis e calçadas, porcelanas, tapeçarias, brinquedos, arquitetura, design interior, museus etc.

As *interdependent copyright industries* são divididas em dois grupos: os *core interdependent copyright industries* (televisão, rádio, leitores de vídeos e discos, computador, instrumentos musicais etc.) e as *partial interdependent copyright industries* (instrumentos fotográficos e cinematográficos, aparelhos de gravação etc.). O quarto nível, o das *non-dedicated support industries*, fica fora do campo do *copyright*. As atividades consideradas são associadas ao domínio das obras protegidas, mas dizem respeito ao setor de serviços prestados às empresas (venda de varejo e atacado, transportes, telecomunicações, internet etc.). Todavia, esse domínio é considerado como EC, na medida em que faz parte do impacto geral das indústrias criativas³.

Outras concepções do impacto socioeconômico do setor criativo priorizam dimensões particulares da EC. Dentre elas, uma primeira abordagem coloca no centro da análise econômica os setores da criação digital e de conteúdos interativos. Quatro segmentos são considerados: 1) os jogos interativos; 2) a multimídia; 3) a publicidade; e 4) os conteúdos digitais na área da educação (PATTINSON CONSULTING, 2003).

Uma segunda abordagem enfoca as atividades econômicas que derivam da crescente demanda por novas experiências de consumo nos campos do lazer, das artes, dos adventos culturais e turísticos etc. Aqui, o impacto econômico das indústrias criativas se mede à luz de uma “economia de experiência” e dos bens e serviços que elas produzem: arquitetura, artes cênicas, artes visuais e artes gráficas, design, edição, artes culinárias, jogos interativos,

mídia, moda, música, fotografia, imprensa, literatura, serviços de publicidade e de marketing, turismo. O quadro de análise acrescenta à perspectiva centrada na dinâmica produtiva (*supply-side*) uma perspectiva orientada para o consumo (*demand-side*)⁴.

Esses diferentes modelos setoriais – “indústrias culturais”, “indústrias criativas”, “indústrias do copyright”, “indústrias de conteúdos digitais” e “economia de experiência” – são ligados ao conceito-chave da análise das mutações do paradigma social e produtivo atual, que são: a “economização da cultura” e a “culturalização da economia”, a expansão de um novo tipo de trabalho e de trabalhadores, a “digitalização da economia” e a diversificação dos estilos de vida e de consumo. No plano prático, as principais diferenças entre essas abordagens se encontram na definição dos setores e ocupações que devem ser considerados nos levantamentos estatísticos. O problema dessa definição é debatido nas esferas políticas e acadêmicas desde a primeira formulação do conceito de indústrias criativas pelo DCMS (1998). Nos documentos de orientação e de políticas, observa-se, todavia, de forma geral, uma ampliação crescente do perímetro setorial tradicionalmente dedicado à cultura. O procedimento metodológico do Centre of Excellence for Creative Industry du Queensland University of Technology (ARC) se inscreve nessa tendência. O ARC busca responder as seguintes questões: 1) como oferecer provas sustentáveis da importância da mão de obra criativa e da sua contribuição para a economia?; e 2) como medir de forma plausível o valor dos *outputs* intermediários das indústrias criativas em relação ao resto da economia? (HIGGS; CUNNINGHAM, 2008a).

Nota-se, por fim, que a aplicação pragmática dos modelos setoriais é igualmente função da variável

Aqui, o impacto econômico das indústrias criativas se mede à luz de uma “economia de experiência” e dos bens e serviços que elas produzem

³ A abordagem da OMPI foi aplicada nos EUA, Canadá e Cingapura.

⁴ Os países nórdicos, Dinamarca, Suécia e Noruega, notadamente, recorrem explicitamente a essa abordagem (SANTAGATA, 2009).

geográfica, com as particularidades locais capazes de determinar novos campos a incluir.

Visões transversais

Aos modelos do setor cultural/criativo que enumeram uma lista de atividades e ocupações, ou que se baseiam num aspecto particular da EC, apresentam-se abordagens mais transversais, que vão para além das considerações por setor e por ocupação. Trata-se mais de modelos abstratos típicos do que de classificações acabadas. De forma sumária, pode-se dizer que as abordagens transversais partem das abordagens setoriais, reconfigurando-as em níveis mais integradores de análise.

As abordagens transversais se dividem em dois grupos. Um coloca as artes e os artistas no centro de um *quantum* que liga a cultura ao desenvolvimento econômico e social. Outro grupo prefere investigar o próprio processo de criatividade, elegendo-o como objeto de política econômica. Estas análises buscam prioritariamente desvendar as condições de desenvolvimento, assim como as consequências sociais, econômicas e espaciais da criatividade e da inovação. Em todas elas, questiona-se a pertinência dos modelos tradicionais do impacto econômico das atividades culturais.

O conceito de indústria criativa implica, segundo Throsby (2001), a revisão de uma divisão antagonista moderna entre os polos artísticos e comerciais da cultura. Essa modelização da indústria criativa tende a ser dominante nas pesquisas acadêmicas e nos documentos oficiais (THE WORK FOUNDATION, 2007).

Throsby (2008), uma referência importante na literatura sobre EC, propõe um método de análise que dá prioridade aos resultados em termos de bens e serviços. Partindo disso, ele descreve as indústrias criativas por um modelo de “círculos concêntricos”. No centro do círculo estão as estruturas e atividades culturais que se inserem no campo das

artes *stricto sensu* e que são definidas e informadas por levantamentos estatísticos institucionais. Na primeira periferia do círculo central estão as indústrias culturais, aquelas que produzem e difundem conte-

údos de natureza cultural: o cinema, o rádio, a televisão, a edição, a mídia etc. Throsby define essas indústrias como espaços produtivos nos quais as ideias criativas são utiliza-

das e reproduzidas enquanto *input* dominante. Na segunda faixa periférica, encontra-se um terceiro e último círculo que se refere às indústrias que produzem bens e serviços situados fora do campo da cultura *stricto sensu* e que se utilizam de ideias criativas, embora a criação artística não seja o seu objeto ou lógica dominante. Nesse último círculo do universo da EC estão as indústrias qualificadas por Throsby (2001) como “paraculturais”, que são a publicidade, o design, o turismo, a moda etc.

The Work Foundation, uma empresa britânica de consultoria, propõe um quarto círculo, chamado “o resto da economia”, para incluir as indústrias clássicas que exploram *outputs* gerados pelas atividades e indústrias criativas (THE WORK FOUNDATION, 2007). Esse último círculo revela um processo de agregação de valor via afluxo de criatividade no qual as indústrias culturais, alimentadas pela criação artística, estimulam a inovação criativa e a projetam ao “resto da economia”. As indústrias criativas são, portanto, apresentadas como um dos componentes da economia do conhecimento. Aqui, uma modificação relevante foi introduzida no modelo original de Throsby, estendendo o campo do núcleo central para, além da arte *stricto sensu*, todas as formas populares e técnicas de “pura” expressão cultural (*ranging from traditional high conceptualised art to video games and software*).

Independentemente das variantes funcionais, esse modelo de círculos concêntricos defende, no plano econômico, um enunciado genérico que distingue claramente as partes a montante e a jusante das cadeias de produção criativa. Numa extremidade da cadeia está a criatividade artística, aquela

que se volta para a criação “pura”; na outra está a inovação industrial, cuja orientação é definida pelos mercados existentes ou potenciais. Portanto, esse modelo permite conjuntamente: i) reconhecer um valor específico das atividades artísticas que não seja somente o seu valor econômico; (ii) considerar a importância econômica do campo tradicional das artes *stricto sensu*; e (iii) valorizar os efeitos econômicos gerados por essas atividades e que beneficiam direta ou indiretamente as indústrias culturais e outras fora do campo estritamente cultural.

O modelo de círculos concêntricos convém aos defensores da intervenção pública para estimular os campos culturais e criativos. Ele se vale dos conceitos de “bem público”, “externalidades”, “efeito multiplicador” como grandes argumentos a favor da intervenção do governo nas atividades artísticas. Identifica uma nova função econômica na relação de dependência que liga o conjunto da economia criativa às atividades artísticas.

Essas relações entre cultura, criatividade e inovação, de um lado, e o desenvolvimento socioeconômico e cultural, de outro lado, estão no centro do modelo elaborado pelo National Endowment for Science, Technology and the Arts do Reino Unido (NATIONAL ENDOWMENT FOR SCIENCE, TECHNOLOGY AND THE ARTS, 2006). Neste modelo, contrariamente ao outro dos círculos concêntricos, as inter-relações entre os setores ou campos de atividade não são analisadas em função dos conteúdos criativos, estéticos ou semióticos dos produtos finais, mas segundo os mercados almejados. Os diferentes círculos se tornam permeáveis e, de forma mais real, flexíveis em suas atividades (O'CONNOR, 2007).

Florida (2002, 2005a, 2005b) é nome importante da teoria da “expansão da classe criativa”, também responsável pela ampliação do campo da análise econômica das artes e da cultura para além do setor cultural. Em seus estudos, há uma concepção territorializada do modelo concêntrico da EC, na medida em

que associa, num *quantum* aberto, a criatividade artística à inovação industrial. Nos trabalhos de Florida, as artes e a cultura não são um mero reflexo de um crescimento urbano forte, mas constituem uma base particular de produção de externalidades, a qual auxilia de diferentes formas o crescimento econômico e o desenvolvimento local. A chave do crescimento econômico via inovação

estaria, assim, na presença, num mesmo território, de uma tripla combinação entre o suporte sociocultural da criação, a criatividade individual (o talento) e a dinâmica da inovação industrial e tecnológica. Florida e Tinagli (2004) construíram um índice estatístico composto, chamado Creativity Index, especialmente para estimar a dimensão dessa articulação.

Apesar das reticências acadêmicas enfrentadas, a abordagem de Florida inspira a construção de inúmeros indicadores estatísticos, como, por exemplo, aqueles que avaliam as externalidades do setor criativo cultural dentro de economias locais e nacionais. Outros índices inspirados por Florida combinam uma série de dados econômicos, sociais e culturais para avaliar a permeabilidade da economia em geral por atividades criativas. Um conjunto de noções subjetivas, como estilos de vida, avidez ou indiferença à criatividade, tolerância social, atração pela arte, tende a ser contemplado cada vez mais no quadro analítico da EC. Alguns autores, ainda, buscam identificar ecossistemas criativos nos quais inserem as noções de cultura e desenvolvimento sustentável. Porém, as pesquisas, tanto setoriais quanto transversais, ainda carecem de indicadores sobre os impactos sociais e qualitativos.

MEDINDO A CRIATIVIDADE

Três observações podem derivar da revisão da literatura. Em primeiro lugar, a noção de criatividade inclui um número cada vez maior de seto-

res e de ocupações. A tendência está nitidamente no rumo de uma ampliação crescente da EC, o que traz consigo novas dúvidas e interrogações. Uma das dúvidas é a importância das artes e das culturas na EC. Segundo Tremblay, as indústrias não tradicionalmente identificadas como indústrias culturais respondem por mais de dois terços das rendas totais das indústrias culturais nos países desenvolvidos (TREMBLAY, 2008). Como ressalta o referido autor, se a arte e as culturas estão no coração da construção ideológica do modelo novo da economia criativa, isso certamente não se deve ao peso econômico das atividades tradicionalmente associadas ao setor cultural. Tanto os dados das sucessivas edições do britânico Mapping Document quanto os levantamentos da CNUCED mostram que as indústrias culturais representam, em valor econômico, uma parte relativamente pequena do novo setor de indústrias criativas. No primeiro caso, o do Mapping Document, são os serviços informáticos e o software que formam o carro-chefe do setor, enquanto que para a CNUCED é o design que predomina.

Em segundo lugar, a leitura mostra que o aspecto econômico é predominante na construção de indicadores na EC. Embora muitos pesquisadores e organismos estejam interessados nos aspectos sociais e qualitativos, os resultados dos estudos que tomam essa orientação ainda são escassos (POIRIER, 2005).

Em terceiro lugar, a pesquisa inspira certas reflexões referentes à construção de indicadores, assim como à coleta de informações para a sua construção. Os quadros de referência da EC parecem pertinentes para a definição de indicadores que visam aperfeiçoar a avaliação e mensuração do impacto das indústrias culturais/criativas sobre as condições socioeconômicas gerais. A natureza difusa e inter-setorial da EC sinaliza, no entanto, grandes dificuldades em montar indicadores apropriados.

No final, as classificações ainda estão mais a serviço da retórica do que da pesquisa científica

De forma geral, é comum em todos os países admitir os limites inerentes aos sistemas nacionais de classificação industrial, que impedem avaliar adequadamente a EC (HIGGS; CUNNINGHAM, 2008b; MARKUSEN et al., 2008). O recurso ao sistema estandarte de classificação da EC se mostra insuficiente para uma análise econômica completa do macrossetor das indústrias criativas, independentemente das definições que lhes são dadas.

A EC é multisetorial por essência e suas variáveis (produto, emprego, tecnologia) permeiam o conjunto da economia e se encontram dispersas dentro de muitos setores. Em alguns casos, pode-se notar, na avaliação econômica fundada nas nomenclaturas oficiais, uma falta de concordância entre os setores criativos ou que recorrem à criatividade em seus processos de produção e de criação de novos bens e serviços.

A carência de dados quantitativos sistematizados sobre a economia do digital e sobre o grau de digitalização da economia é um outro problema que dificulta a compreensão e avaliação da economia criativa (KEA EUROPEAN AFFAIRS, 2009). As informações disponibilizadas por instituições privadas ou públicas são coletadas via procedimentos metodológicos variados que não autorizam comparações, nem acompanhamentos contínuos (VAN DER POL, 2008). São custosas e cobrem somente um número restrito de indicadores pertinentes à mensuração da dimensão econômica do digital, ignorando quase a totalidade de seus aspectos qualitativos. Essa dificuldade é agravada pela natureza dupla do digital, sendo ao mesmo tempo produto e meio de produção. O grande número de dados necessários complica a sua aplicação e encarece a investigação. Indicadores são construídos sem definições claras e sem transparência em vários países do mundo, o que complica também as comparações internacionais (EUROPEAN INSTITUTE FOR COMPARATIVE URBAN RESEARCH, 2007). No

final, as classificações ainda estão mais a serviço da retórica do que da pesquisa científica, revelando a urgência de definir e elaborar instrumentos metodológicos e estatísticos padronizados em âmbito internacional.

De um outro ponto de vista, a dificuldade de determinar algum conjunto específico de indicadores mensuráveis está fundamentalmente na divergência das intenções e objetivos que aparecem em cada elo das longas cadeias da economia criativa. Os estudos e as políticas divergem em seus objetos, sendo que alguns priorizam a descrição e compreensão dos setores criativos, outros se preocupam mais com a definição de objetivos quantificáveis, e ainda outros se restringem à avaliação do impacto macroeconômico.

De todo modo, a definição dos indicadores varia em função das intenções a respeito do seu uso, o que explica a multiplicidade de conceitos na literatura sobre a economia criativa, particularmente no que tange aos impactos socioeconômicos gerais. Esses impactos gerais diferem igualmente de uma área geográfica para outra, razão pela qual indicadores pertinentes num território podem ser inoperantes em outro. Por isso, o desenvolvimento de indicadores qualitativos fica restrito ao campo local e ao quadro urbano. As metodologias de natureza qualitativa, basicamente as pesquisas via entrevistas e preenchimento de questionários, podem ser viáveis em territórios delimitados. Em âmbito nacional, implicariam pesquisas de amplitudes sobredimensionadas. É notável que na maioria dos estudos a produção se apresenta como o aspecto mais elaborado. A participação cultural da população em geral e seus efeitos sociais e identitários permanecem relativamente pouco analisados, e os indicadores correspondentes se limitam aos dados quantitativos de consumo e não cobrem a totalidade das cadeias culturais e criativas.

Por fim, acima das considerações mais propriamente econômicas, há o risco de que a própria noção de cultura possa ser diluída na noção de cria-

tividade. Inúmeros autores insistiram recentemente nessa questão, propondo até mesmo o retorno à denominação “indústrias culturais” em vez de “indústrias criativas” (INTERNATIONAL JOURNAL OF CULTURAL POLICY, 2009).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fundamentalmente, o campo da EC trata de transformar a criatividade em inovação e a inovação em riqueza cultural, econômica e social; uma transformação que reforça as tecnologias sociais, as quais consolidam um modelo de negócios que tem crescido no mundo todo e gerado emprego e renda sustentáveis. No entanto, esse modelo de negócios ainda é pouco organizado, e muitos de seus atores nem sequer sabem que a ele pertencem e nele podem ser ativamente inseridos e beneficiados.

Há uma grande divergência de categorias e parâmetros nas metodologias utilizadas por diferentes pesquisas. Diversos países utilizam como referência os indicadores reproduzidos nos relatórios de economia criativa (*Creative Economy Report*), da Conferência das Nações Unidas para Comércio e Desenvolvimento (UNITED NATIONS CONFERENCE ON TRADE AND DEVELOPMENT, 2010). No Brasil, tomou-se como referência para diagnosticar o campo criativo os relatórios das câmaras e colegiados setoriais e os planos setoriais da II Conferência Nacional de Cultura, realizada em 2010. A partir dessas bases e apoiando-se na interlocução com os parceiros institucionais, no diálogo construtivo com as pessoas envolvidas e na coleta de informações complementares por meio de aplicação de questionários, podem-se levantar informações e dados sobre atividades, demandas, gargalos, articulações e alvos de estímulo ao fomento de empreendimentos e de formação para competências criativas locais e nacionais.

Vale observar, por fim, que a abordagem metodológica da EC, como adverte a SEC, não deve se

dar a partir do exame “dos insumos e/ou da propriedade intelectual do bem ou do serviço criativo”, mas da análise dos processos de criação e de produção, porque são mais importantes para explicar as implicações das articulações em cadeia.

REFERÊNCIAS

- BRASIL. Ministério da Cultura. *Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações 2011 a 2014*. Brasília: Ministério da Cultura, 2011.
- CAVES, Richard. *Creative industries: contracts between arts and commerce*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000.
- CENTRE FOR RESEARCH ON LIFELONG LEARNING – CRELL. *Can creativity be measured?* Bruxelas, May 2009. Disponível em: <http://crell.jrc.it/creativitydebate/?page_id=80>. Acesso em: 19 set. 2012
- CNUCED/UNCTED. *The Creative Economy Report*. UNDP. Genebra, 2008.
- EUROPEAN INSTITUTE FOR COMPARATIVE URBAN RESEARCH - EURICUR. *An international comparative quick scan of national policies for creative industries*. Rotterdam, 2007.
- FLORIDA, Richard. *The Rise of the creative class: and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. Nova York: Basic Books, 2002.
- _____. *Cities and the creative class*. Routledge. Nova York: [s.n.], 2005a.
- _____. *The flight of the creative class: the new global competition for talent*. Harper Nova York: Business, 2005b.
- FLORIDA, Richard; TINAGLI, Irène. *Europe in the creative age*. Pittsburgh: Demos e Carnegie Mellon Software Industry Center, 2004.
- HIGGS, Peter; CUNNINGHAM, Stuart. Creative industries mapping: where have we come from and where are we going?. *Creative Industries Journal*, [S.l.], v. 1, n. 1, p. 7-30, 2008a.
- _____. Les créatifs intégrés: à la découverte de l'importance et de la contribution des professionnels créatifs dans les divers secteurs de l'économie. In: LE FORUM INTERNATIONAL SUR L'ÉCONOMIE CRÉATIVE: RECUEIL DES TEXTES. 2008. Ottawa. [Anais...] Ottawa: Conference Board. 2008b.
- HIGGS, Peter; CUNNINGHAM, Stuart; PAGAN, Janet. *Australia's creative economy: basic evidence on size, growth, income and employment*. Brisbane: ARC Centre of Excellence for Creative Industries & Innovation. Disponível em: <<http://eprints.qut.edu.au/8241/1/8241.pdf>>. Acesso em: 5 out. 2012.
- HIGGS, Peter; CUNNINGHAM, Stuart; BAKHSHI, Hasan. *Beyond the creative industries: making policy for the creative economy*. Londres: NESTA, 2008. Policy briefing. Disponível em: <http://eprints.qut.edu.au/12166/1/beyond_creative_industries_report_NESTA.pdf> 130>. Acesso em: 5 out. 2012.
- INTERNATIONAL JOURNAL OF CULTURAL POLICY. Special issue: implicit cultural policies. pp 139-244. Singapura, 2009.
- KEA EUROPEAN AFFAIRS. *The impact of culture on creativity*. Bruxelas: European Union, 2009.
- MARKUSEN, Ann et al. Defining the creative economy: industry and occupational approaches”. *Economic Development Quarterly*, Nova York, v. 22, n. 1, p. 24-45, 2008.
- NATIONAL ENDOWMENT FOR SCIENCE, TECHNOLOGY AND THE ARTS - NESTA. *Creating growth: how the UK can develop world class creative businesses*. Londres, 2006. Disponível em: <<http://www.nesta.org.uk/library/documents/Creating-Growth.pdf>>. Acesso em: 25 set. 2012.
- O'CONNOR, Justin. *The cultural and creative industries: a review of the literature*. Londres: Creative Partnerships, Arts Council England, 2007.
- ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA PROPRIEDADE INTELECTUAL - OMPI/WIPO *Guide on surveying the economic contribution of the copyright-based industries*. Genebra: Pattinson Consulting, 2003.
- PATTINSON CONSULTING. *Guide on surveying the economic contribution of the copyright-based industries*. Pattinson Consulting. Genebra, 2003.
- POIRIER, Christian. Vers des indicateurs culturels élargis ? Justificatifs des politiques culturelles et indicateurs de performance au Québec et en Europe. In: ANDREW, Gatinger (Org.). *Accounting for culture*. Ottawa; [s.n.], 2005. p. 235-256.
- RAMMER, Christian; MULLER, Kathrin; TRUBY, Johannes. The role of creative industries in industrial innovation. *Innovation: Management, Policy and Practice*, Queensland, vol. 11, no 2, p. 148 – 168, 2009.
- THE WORK FOUNDATION. *A Knowledge economy & creative industries report*. Londres, 2007. Disponível em: <http://www.theworkfoundation.com/Research/Socio-Economic/Global-Knowledge-Economies/Knowledge-Economy>. Acesso em: 7 jan. 2012.
- THROSBY, David. *Economics and culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- THROSBY, David. The concentric circles model of the cultural industries”. *Cultural Trends*, Cambridge, v. 17, n. 3, p. 147-164, 2008.
- TREMBLAY, Gaétan. Industries culturelles, économie créative et société de l'information ». *Global Media Journal*, Paris, v. 1, n. 1, p. 65-88, 2008.

UNITED NATIONS CONFERENCE ON TRADE AND DEVELOPMENT. *The Creative economy report 2010: creative economy: a feasible development option*. Genebra: [UNCTAD], 2010.

UNESCO. Global Alliance for Cultural Diversity. *Understanding creative industries: cultural statistics for public policy making*. Paris: [UNESCO], 2006.

UNESCO. *Informe mundial de La UNESCO: invertir en la diversidad cultural y el dialogo intercultural*. [Paris]: UNESCO, 2009.

VAN DER POL, Hendrik. Key role of cultural and creative industries in the economy. World Commission on Culture and Development. UNESCO. Canada, 2008.

Artigo recebido em 8 de outubro de 2012
e aprovado em 5 de novembro de 2012

Um metamodelo da economia criativa e seu uso para prospecção de políticas públicas

Mario Cezar Freitas*

Mestre em Ciência da Informação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), especialista em Engenharia de Sistemas Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Diretor do Instituto Recôncavo de Tecnologia. mcezar@reconcavo.org.br

Resumo

A formulação de políticas públicas para a economia criativa enfrenta vários desafios: a complexidade sistêmica, a falta de dados e informações, a necessidade de envolver os interessados no processo e a multiplicidade de atores. Este trabalho objetiva propor um metamodelo que contribua com o desenvolvimento de um processo estruturado para a prospecção de políticas públicas para a economia criativa, utilizando a dinâmica de sistemas. O metamodelo foi construído com componentes e relações essenciais de um sistema econômico, a partir da observação do autor sobre outros sistemas similares. O artigo apresenta conceitos da dinâmica de sistema e como usar o metamodelo. Conclui exemplificando experiência exitosa na adoção da dinâmica de sistema no processo de formulação de políticas públicas e possível uso do metamodelo como ponto de partida para a construção de modelos detalhados da economia criativa.

Palavras-chaves: Dinâmica de sistemas. Metamodelo. Economia criativa.

Abstract

The formulation of public policies for the Creative Economy faces several challenges: the systemic complexity, lack of data and information, the need to involve stakeholders in the process and the multiplicity of actors. This article proposes a metamodel that can contribute to the development of a structured process for the exploration of public policy for the Creative Economy using dynamic systems. The metamodel was built with components and essential relationships of an economic system, based on the author's observation on other similar systems. The article presents the concepts of dynamic systems, how to use the metamodel and ends exemplifying successful experience in adopting the dynamic system in the process of public policy formulation and possible use of the metamodel as a starting point building detailed models of the Creative Economy.

Keywords: System dynamics. Meta-model. Creative economy.

INTRODUÇÃO

Economia criativa (EC) é o termo usado pelo Plano da Secretaria da Economia Criativa: Políticas, Diretrizes e Ações, do Ministério da Cultura (MinC), que a estabelece como a economia do intangível, do simbólico, definida

[...] a partir das dinâmicas culturais, sociais e econômicas construídas a partir do ciclo de criação, produção, distribuição/circulação/difusão e consumo/fruição de bens e serviços oriundos dos setores criativos, caracterizados pela prevalência de sua dimensão simbólica” (BRASIL, 2011, p. 23).

Semelhante a outros sistemas complexos, principalmente devido à presença de grande quantidade de atores, especula-se que a EC possa sofrer as consequências indesejadas ou frustrantes de políticas públicas. As relações complexas e não lineares, entre atores e instituições que compõem sistemas semelhantes à EC, podem causar falhas e produzir efeitos decepcionantes. Como afirma Barbosa (2011), a “EC é múltipla e multidimensional”. A busca pela integração das estratégias de transformações de outras partes da economia e a própria EC, com as necessidades de distribuição justa de recursos, compõem um processo complexo no qual se relacionam elementos multidisciplinares e transversais: circuitos culturais, tecnologias, vocações, modelos de gestão, entre outros.

Trata-se de um contexto problemático no qual se constatam ligações fracas, baixa confiança e associações tênues entre os agentes econômicos e as instituições de suporte. Em consequência, as tecnologias sociais “[...] carecem de apoio do Estado brasileiro para vicejarem”, como afirma Cláudia Leitão (BRASIL, 2011, p. 13). Por outro lado, é reconhecida a carência de dados estatísticos acerca da EC brasileira, devido a seu alto grau de informalidade: “[...] boa parte da produção e circulação doméstica de bens e serviços criativos nacionais não é incorporada aos relatórios estatísticos [...]”, conforme explicita o Plano da Secretaria da Econo-

mia Criativa (BRASIL, 2011, p. 30). Dados e informações são elementos cruciais para a formulação de políticas públicas.

Com este quadro de referência, o desafio é encontrar uma abordagem que considere dados estatísticos e opiniões de especialistas, usando, para tanto, um aparato teórico que promova a maior participação dos interessados e envolvidos, além de possibilitar o estabelecimento de cenários e de aumentar as contribuições para a formulação de políticas públicas pertinentes.

Para atender a esse desafio, a proposta deste trabalho é a formulação de um modelo baseado na dinâmica de sistemas. Geralmente, modelos são construídos a partir de razões e necessidades, como, por exemplo, explicar comportamentos dinâmicos, descobrir novas questões, delimitar resultados em domínios plausíveis, esclarecer incertezas, demonstrar consequências de decisões, disciplinar o diálogo, educar e revelar que o aparente simples pode ser complexo ou vice-versa.

Ante o exposto, o presente artigo objetiva propor um metamodelo que contribua para o desenvolvimento de um processo estruturado, que instrumentalize os tomadores de decisão para formular e prospectar políticas públicas para a EC, utilizando a dinâmica de sistemas.

Além desta introdução, o trabalho se estrutura da seguinte forma: os procedimentos metodológicos, informações e caracterização da EC, a proposta do metamodelo, conceituações sobre a dinâmica de sistemas e as considerações finais.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Este trabalho faz parte de um projeto maior para modelar a EC. A primeira parte do projeto constitui a construção do metamodelo. Na segunda parte, a partir do metamodelo, deverão ser construídos modelos detalhados para áreas específicas da EC, usando-se parâmetros reais, disponibilizados por instituições que levantam e publicam dados e in-

formações da EC. Após a validação de todos os modelos, poder-se-á simular cenários e prospectar políticas.

Já este artigo limita-se à construção do meta-modelo. Neste sentido, foi prevista uma pesquisa bibliográfica sistemática que respondesse à questão específica: Quais componentes e relações têm sido definidos como parte de modelos usados para representar, analisar ou estudar a EC?

O objetivo da revisão sistemática da literatura é realizar um censo relacionado com a modelagem da EC. Com base nos resultados obtidos e na observação empírica, constrói-se o metamodelo que visa a demonstrar os principais componentes e relações – a estrutura – da EC.

A busca sistemática na literatura foi realizada na base de dados bibliográfica da System Dynamics Society e no portal de periódicos da Capes, aplicando-se as expressões ou vocábulos: *creative economy, framework, economic model*. O exame dos títulos e dos resumos resultantes das buscas bibliográficas não correspondeu ao critério estabelecido para aproveitamento do material neste estudo.

Na sequência, foi construído o metamodelo com base na experiência empírica do autor, com o auxílio do trabalho de Maldonado (2012) sobre a modelagem do Sistema Brasileiro de Software.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A ECONOMIA CRIATIVA

Segundo Bendassolli (2007, p. 5),

[...] estima-se que, globalmente, as indústrias criativas tenham gerado, em 1999, uma receita ao redor de US\$ 2,2 trilhões, respondendo por 7,5% do PIB mundial [...]. Nos Estados Unidos, há uma estimativa de que, em 2001, tais indústrias tenham contribuído com 7,75% do PIB do país, por 5,9% do número nacional de empregos, e por US\$ 88,97 bilhões em exportações [...]. Em cidades de vanguarda, como Londres, as indústrias criativas agora

despontam como um setor econômico-chave, com mais de meio milhão de londrinos nelas diretamente trabalhando ou em ocupações em indústrias correlatas [...]. Ainda no Reino Unido, vistas em conjunto, as indústrias criativas são responsáveis por £112,5 bilhões das riquezas do país, ou seja, 5% do PIB, e por empregar 1,3 milhões de pessoas. Em exportação, contribuem com £ 10,3 bilhões da balança comercial.

Importa ressaltar que esses dados incluem atores diferentes daqueles adotados pelo Plano da Secretaria da Economia Criativa do MinC, como, por exemplo, a publicidade e o *software*. Ainda assim, os dados demonstram a importância da EC e o seu grau de complexidade.

Dados levantados por Vogel (2007) sobre o mercado norte-americano de entretenimento mostram que são geradas receitas anuais em torno de US\$ 300 bilhões, e tem sido significativa a presença na categoria de serviços exportados dos Estados Unidos, em 2006, na balança comercial daquele país.

Dados publicados na página da web indicam a estimativa do Ministério da Cultura para as atividades culturais: elas movimentam entre 4% e 5% do PIB brasileiro. A mesma fonte acrescenta:

Levantamento do Banco Mundial (BIRD) de 2003 aponta que a cultura, como atividade econômica, gerou 7% do PIB mundial. Somente na Grã-Bretanha, o setor rende 8,2% do PIB local. Segundo os dados do BIRD, a criação, produção, difusão e consumo de bens culturais registraram crescimento médio de 6,3% em 2003, acima da média do conjunto da economia, de 5,7% (BRASIL, 2007).

No nível microeconômico, algumas peculiaridades da EC merecem ser destacadas, como ressalta Vogel (2007):

- a. Os lucros de um produto de grande popularidade são aplicados para compensar perdas de muitas outras mediocridades produzidas.

- b. Os gastos com marketing por unidade produzida são proporcionalmente grandes, observando-se que grande parte dos produtos tem ciclo de vida curto.
- c. Os custos de capital são altos para alguns setores criativos e observam-se tendências de surgirem oligopólios, o que já se constata, por exemplo, na distribuição de música e nas indústrias de jogos, parques temáticos etc.
- d. O custo de produção é independente da quantidade de consumidores, isto é, o consumo por uma pessoa não reduz o total disponível para o consumo de outra, a exemplo de filmes e programas de televisão.
- e. A tecnologia tem proporcionado mais facilidade e custos reduzidos para fabricar, distribuir e entregar produtos e serviços.
- f. Algumas mídias tendem a não se extinguir, apesar de outras mais avançadas e com mais conteúdo tecnológico, como é o caso da televisão, que não impediu as pessoas de irem ao teatro.
- g. Produtos e serviços para entretenimento têm apelo universal, o que amplia mercados e viabiliza lucros, a exemplo da música.

Quanto ao papel dos estados diante deste quadro, Vogel (2007) ressalta algumas questões importantes a serem consideradas na formulação de políticas públicas para a EC:

- a. Como combater os monopólios?
- b. Quais são as necessidades de regulações e intervenções nos mercados?
- c. Quais suportes e subsídios são necessários para alguns setores?
- d. Qual a escolha política entre intervir e deixar o mercado livre?
- e. Devem-se adotar políticas de quotas para proteger setores do mercado?

Essas e tantas outras questões, enfrentadas pelo gestor público, caracterizam um ambiente com-

plexo que requer instrumentos, dados, informações e processos estruturados e, de preferência, com a participação de amplo espectro dos interessados em dispor de soluções e em possibilitar a formulação de políticas. Para atender a este requisito é que se propõe, na seção seguinte, a adoção de um metamodelo.

Os componentes do modelo proposto são: capital humano, consumidor, financiamento, campos criativos e a indústria criativa

PROPOSTA DO METAMODELO PARA POLÍTICAS PÚBLICAS DA ECONOMIA CRIATIVA

Segundo Bunge (2003 apud MALDONADO, 2012, p. 75), há necessidade de caracterizar componentes e relações-chave de um modelo de sistema complexo. Neste sentido, o referido autor sugere que modelos são compostos por componentes, ambientes, estrutura e mecanismos. Atendida esta condição, é possível perceber uma visão mais ampla e sintética da EC, possibilitando orientar qualquer análise que venha a ser feita sobre a relação entre os seus componentes, principalmente quanto à sua natureza dinâmica e à sua complexidade. A esta visão, denomina-se metamodelo da EC, conforme se vê na Figura 1.

Este é um modelo preliminar a ser considerado como ponto de partida para um possível debate. Os componentes do modelo proposto são: capital humano, consumidor, financiamento, campos criativos e a indústria criativa.

O ambiente é endógeno em natureza e compartilha espaço com os demais componentes. Conforme Bunge (2003 apud MALDONADO, 2012), a estrutura é mostrada no metamodelo com relações e ligações entre e dentro dos componentes, sendo estes basicamente fluxos de conhecimentos, informações, pessoas e capital. Por último, os mecanismos que estão por trás do metamodelo são os vários tipos de troca usados pelos agentes econômicos da EC.

A Figura 1 mostra os componentes citados anteriormente, ilustrando as ligações, fluxos e meca-

nismos. Os componentes não agrupam atores ou instituições; destinam-se a representar funções específicas ou processos executados pelos atores, mas que podem ser reunidos, adotando-se a sua missão principal como critério de agrupamento. Por exemplo, diferentes atores institucionais (bancos, agências públicas de fomento, empresas, entre outros) são responsáveis por aplicar e investir capitais financeiros, e, por isto, os fluxos relativos a essas movimentações podem ser parte do componente financiamento.

O componente da caixa campos criativos sintetiza o escopo dos setores criativos previstos no Plano da Secretaria da Economia Criativa (BRASIL, 2011, p. 29), que possibilitará ao poder público qualificar e quantificar os atores, as atividades, os impactos e o desenvolvimento, com o propósito de alocar recursos e priorizar ações. Esses campos são categorizados em patrimônio, expressões culturais, artes de espetáculo, audiovisual e livro e criações funcionais.

A leitura do diagrama pode ser iniciada pela caixa indústria criativa, que fornece produtos e serviços para o consumidor. Este, por sua vez, contribui com fundos para compor financiamentos, a partir dos quais são realizados investimen-

tos no capital humano e nos campos criativos. O capital humano, qualificado nos diversos campos criativos, possibilita estabelecer capacidades produtivas para a indústria criativa e, assim, fecha-se um caminho retroalimentado. Na parte inferior do diagrama, iniciada a leitura pelos investimentos em campos criativos, fica claro que estes podem disponibilizar mais capacidade criativa para a indústria criativa, fechando-se, assim, outro caminho retroalimentado.

Os ciclos retroalimentados – ou *feedbacks* – explicam comportamentos exponenciais de uma variável, como será visto na seção 5 deste artigo. Esta causalidade circular é muitas vezes desprezada pelos tomadores de decisão, conforme estudo citado em Vennix (2001).

O metamodelo proposto pode ser a base para a construção de diagramas de causas e efeitos, que representam as interações relevantes entre variáveis pertencentes aos respectivos componentes da Figura 1. A visualização das relações entre estas macrovariáveis ajuda o entendimento da estrutura da EC e comunica melhor do que a linguagem descritiva, reduzindo possíveis ambiguidades que ocorrem muitas vezes em discussões sobre problemas complexos.

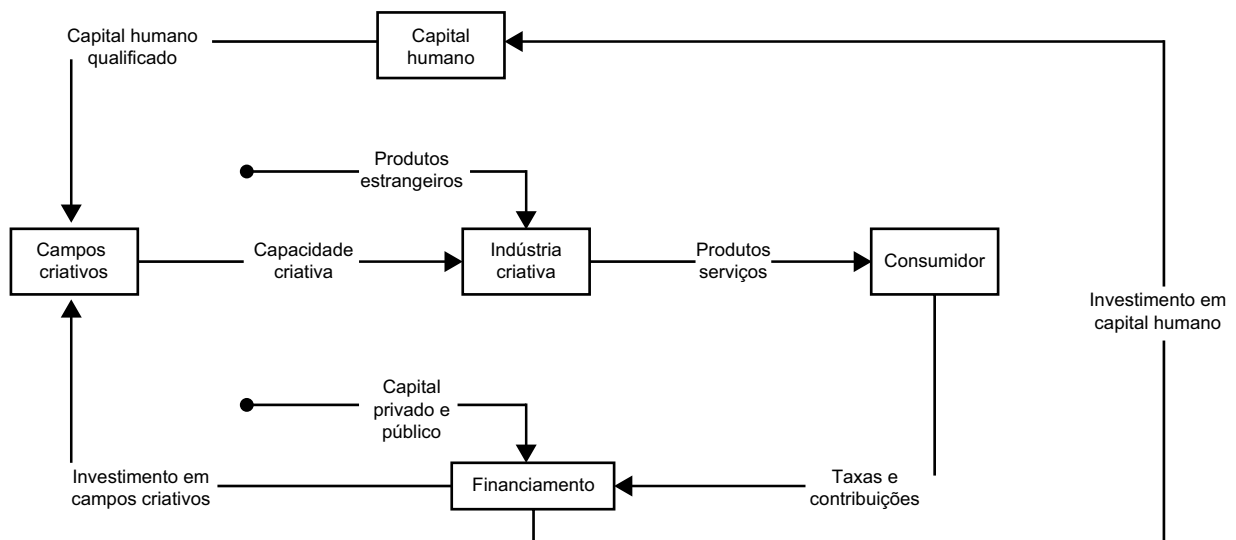


Figura 1
Metamodelo da EC

Fonte: Elaboração do autor.

Para cada componente é necessário definir os principais fluxos de entrada e de saída, sejam tangíveis ou não, quando for necessário construir um modelo específico como detalhe do metamodelo. Por exemplo, caso se deseje desenvolver um modelo para o setor de audiovisual, buscando atender aos desafios previstos no Plano da Secretaria da Economia Criativa (BRASIL, 2011, p. 142), será necessário identificar para cada componente os respectivos fluxos de entrada e saída.

A título de exemplo, será detalhado apenas o componente financiamento. Os seguintes fluxos de entrada, fluxos de saída e mecanismos podem ser previstos:

- Volume de capital para investimentos.
- Taxas e contribuições arrecadadas pelas salas de exibição.
- Investimento para implantação e desenvolvimento de Arranjo Produtivo Local (APL).
- Investimentos para incentivar a formação em audiovisual etc.

O metamodelo sintetiza os principais componentes e relações que existem na EC e funciona como ponto de partida para a construção de modelos detalhados.

CONCEITUAÇÕES SOBRE A DINÂMICA DE SISTEMAS

A dinâmica de sistema (DS) surgiu como resultado dos trabalhos do professor Jay Forrester, no Massachusetts Institute of Technology (MIT), na década de 1950, e se baseia no uso de sistemas de equações diferenciais. Atualmente, existem diversos programas aplicativos que suportam os modelos, como Isee System iThink, Vensim, Consideo.

Foi Forrester quem apontou a aplicação da DS em sistemas sociais, argumentando que os métodos usados para controlar e gerenciar sistemas físicos poderiam ser adaptados para problemas gerenciais.

A DS pode ser definida como um conjunto de ferramentas e técnicas que permite modelar a es-

trutura e a dinâmica de sistemas complexos, baseando-se no uso de simulações computacionais, com o propósito de formular políticas mais efetivas (STERMAN, 2000). O propósito é obter entendimento das causas estruturais do comportamento de um sistema. Isto implica aumentar o conhecimento do papel de cada elemento do sistema, no sentido de avaliar como diferentes ações sobre diferentes partes do sistema acentuam ou atenuam as tendências comportamentais.

Para o interesse deste trabalho, um sistema pode ser representado por um conjunto de elementos incluídos e considerados pelos seus comportamentos e pelos relacionamentos entre eles, sendo que podem ocorrer retroalimentações (ou *feedback*). O diagrama causal (DC) representa os elementos do sistema e as relações entre eles.

Os elementos correspondem a variáveis, e os relacionamentos entre elas são representados por setas marcadas com um sinal (+ ou -), indicando o tipo de influência que uma exerce sobre as outras. Um sinal “+” junto à extremidade da seta significa que uma variável produz mudanças na mesma direção da outra variável. Um sinal “-” significa o efeito oposto. As figuras mostram estas situações com duas variáveis, A e B:

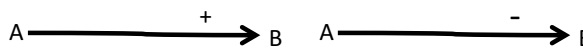


Figura 2
Relações entre variáveis

Fonte: Elaboração do autor.

Uma cadeia fechada de relacionamentos é chamada um laço (ou *feedback*). Quando abrimos uma torneira para encher uma vasilha com água, o volume aumenta, e assim que notamos que está perto de encher, vamos fechando, até que complete o nível desejado. Nesta ação houve um *feedback* e uma meta a ser atingida, que foi o nível de água desejado. Este tipo de laço é denominado negativo porque há a definição da meta e funciona como elemento estabilizador em

sistemas. Os laços positivos tendem a desestabilizar os modelos. Por exemplo, na Figura 3, há três *feedbacks* formados pelas variáveis ABED, DBED e ABECA.

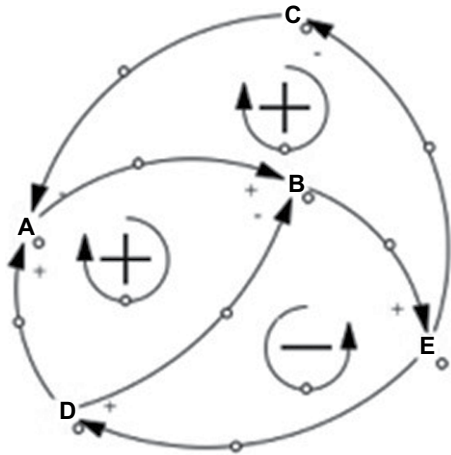


Figura 3
Exemplos de laços

Fonte: Elaboração do autor.

É importante o uso deste conceito para entender que a estrutura do sistema define o seu comportamento.

O diagrama causal não explicita os elementos do sistema que representam acumulações de recursos e como ocorrem as respectivas alterações. Por exemplo, a variável A da Figura 3 pode representar a variável “população”, e existem dois laços que podem alterar o seu valor, mas isto não fica explícito. Ou seja, não há informação se a população cresce ou diminuiu. Para resolver este problema, a DS prevê outro tipo de diagrama, denominado modelo estoque-fluxo.

Os modelos de estoque-fluxo servem como indicadores do estado do sistema em um determinado tempo e demonstram com que velocidade de mudança eles ocorrem. Por exemplo, na Figura 4 – diagrama estoque-fluxo –, a população de um território é uma variável tipo estoque que representa o estado de um sistema. As variáveis nascimento e morte são do tipo fluxo porque determinam o aumento e a redução da variável população.

No mesmo diagrama, taxa de natalidade e expectativa de vida são parâmetros que determinam valores dos fluxos nascimento e morte, respectivamente.

Os modelos estoque-fluxo possibilitam quantificar resultados mediante simulações que produzem resultados gráficos, que, por sua vez, mostram o comportamento do sistema.

Há uma vasta literatura sobre a modelagem de sistemas e sobre sistemas dinâmicos que detalham os conceitos aqui apresentados.

O POTENCIAL DA DINÂMICA DE SISTEMAS PARA APOIAR A FORMULAÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS

Meadows e Robinson (apud STAVE, 2002, p. 139) identificaram a principal frustração na formulação de políticas sociais:

Mesmo na era moderna da ciência e da industrialização, decisões políticas sociais são baseadas em modelos mentais comunicados de forma incompleta. As premissas e as razões em

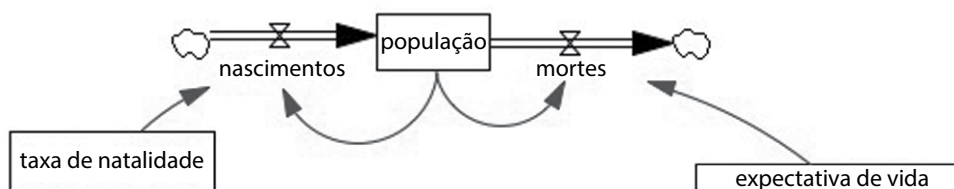


Figura 4
Diagrama estoque-fluxo

Fonte: Elaboração do autor.

que uma decisão se baseou não são realmente examináveis, até mesmo para quem decidiu. A lógica, se há alguma, leva a uma política social que não está clara para a maioria das pessoas afetadas pela política (tradução nossa)¹.

A complexidade da EC, conforme explicitado anteriormente, a quantidade e a diversidade de *stackholders*², com seus conflitos inevitáveis, pressionam para que políticas públicas sejam estabelecidas e avaliadas com mais participação, o que caracteriza um desafio para o Estado.

Em outras áreas econômicas registram-se alguns sucessos por meio de incentivos e regulações, porém os *stackholders* acatam mais facilmente as políticas públicas se eles entenderem as causas dos problemas e as consequências das decisões.

Ghaffarzadegan, Lyneisb e Richardsona (2011) citam cinco características de problemas com políticas públicas que tornam as soluções de difícil formulação:

- a. Resistência política: muito comum em sistemas complexos, principalmente na ausência de *feedbacks*.
- b. Necessidade de experimentação e o custo da experimentação: sistemas não são reversíveis, e uma vez implementada uma decisão ineficaz, os resultados são mudanças no sistema que pioram as condições anteriormente observadas.
- c. A necessidade de persuadir os *stackholders*: discussões que fogem do mérito do problema dificultam a tomada de decisão.
- d. A necessidade de uma perspectiva endógena: os tomadores de decisão têm a tendên-

cia de atribuir efeitos indesejáveis a fontes exógenas.

- e. Excesso de confiança: gestores públicos subestimam os limites dos seus conhecimentos e desprezam a complexidade inerente ao problema.

Essas razões requerem ferramentas para apoiar a participação pública na formulação de políticas para a EC. Algumas opções simples

podem ser consideradas, tais como audiência pública, painel de especialistas para responder questões, entre outras. Todas estas opções dependem de um “facilitador” e da sua habilidade para estruturar as discussões e definir prioridades. A alternativa proposta neste trabalho é a dinâmica de sistemas que oferece recursos consistentes e rigorosos para solucionar problemas, após definido o escopo e elucidada a visão dos participantes e, por fim, formuladas as conexões sistêmicas por meio de diagramas de causas e efeitos.

Segundo Stave (2002, p. 143), são cinco as características que a dinâmica de sistemas possibilita para a formulação de políticas públicas:

- a. Foco no problema.
- b. Busca das causas do problema na estrutura do sistema.
- c. Foco nos pontos sensíveis e de potenciais conflitos.
- d. Retroalimentação para aprendizagem e desenho de políticas.
- e. Documentação do processo.

O propósito da dinâmica de sistemas é focar na investigação e modelagem de um problema específico ao invés de focar todo o sistema. A questão-chave que pode ser resolvida pela dinâmica de sistemas é do tipo: Qual comportamento problemático estamos tentando mudar?

A busca de conexões causais fica mais fácil quando se visualiza o contexto no qual as relações existem. O processo de definição e descrição da estrutura por meio de diagramas ajuda a organizar informações e a ressaltar conexões dentro do sistema.

O processo de definição e descrição da estrutura por meio de diagramas ajuda a organizar informações e a ressaltar conexões dentro do sistema

¹ *Even in the modern age of science and industrialization social policy decisions are based on incompletely communicated mental models. The assumptions and reasoning behind a decision are not really examinable, even to the decider. The logic, if there is any, leading to a social policy is unclear to most people affected by the policy.*

² Partes interessadas.

Os pontos de intervenção no sistema são mais fáceis de ser identificados quando os participantes respondem a questão do tipo: Onde podemos intervir no sistema?

Com a modelagem do sistema e as simulações, podem-se obter benefícios significativos para o envolvimento dos *stackholder*, pois, como observa Sterman (2000), a aprendizagem ocorre quando as pessoas recebem *feedback* dos efeitos de suas ações.

Todas essas características permitem que os modelos obtidos com a aplicação da dinâmica de sistemas forcem a consistência interna que é, às vezes, difícil de alcançar em discussões.

Stave (2002) relata uma experiência de sucesso em modelagem, com a aplicação da dinâmica de sistemas no envolvimento público, ao tratar o problema de congestão de tráfego e da qualidade do ar na área metropolitana de Las Vegas, Nevada. Com este fim, foi formado um grupo de 30 *stackholders*, em dezembro de 2000, voluntários, que se reunia uma vez por mês e, no decorrer de um ano, apresentou recomendações para solucionar o problema. Os participantes escolhidos na comunidade e representando diversos segmentos não tinham nenhum conhecimento em particular sobre o sistema de tráfego que não fossem as próprias observações como usuários do sistema. Um modelo foi construído com ajuda de facilitadores habilitados na aplicação da dinâmica de sistemas e permitiu simular cenários de 1990 até 2025. A disponibilidade do modelo possibilitou aos participantes focar no mérito das alternativas – em vez de dar atenção a quem propôs – e, com isto, chegar ao consenso.

A modelagem de sistemas econômicos e sociais é relativamente recente e iniciada no final do século XX, conforme cita Sterman (2000). Vários trabalhos de modelagem já influenciaram políticos e governos, e são notáveis os resultados dos trabalhos do Clube de Roma, que, em conjunto com o MIT, publicou o relatório *Os Limites do Crescimento*. Esse relatório tratou de problemas cruciais para o futuro desenvolvimento da humanidade, tais como energia, poluição, sane-

amento, saúde, ambiente, tecnologia e crescimento populacional, tendo servido de referência para as discussões mantidas na Conferência Rio-92.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O pensamento sistêmico estabelece que a compreensão do funcionamento de um sistema requer o conhecimento dos eventos que interagem com o meio onde ele atua, os padrões de comportamentos e a estrutura dos seus elementos, bem como suas partes constituintes. Em sistemas complexos, causas e efeitos são distantes no tempo e espaço. Decisões tomadas em um determinado momento podem apresentar resultados em tempos mais distantes. Fatos ou eventos que ocorrem hoje podem produzir efeitos só constatados em tempos posteriores.

Estas propriedades dos sistemas são razões suficientes para a busca de técnicas que possibilitem um tratamento especial para enfrentar o desafio do estabelecimento de políticas públicas para a EC. As relações entre as variáveis da EC não são todas lineares, nem diretas entre si, configurando-se um sistema complexo. Este trabalho propõe que seja adotada a modelagem da EC a partir do metamodelo apresentado.

O modelo proposto ainda não passou por uma validação e está sendo apresentado como uma provocação àqueles interessados ou envolvidos na formulação de políticas públicas para a economia criativa.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, F. *Economia criativa: políticas públicas em construção*. Brasília: Ministério da Cultura, 2011. p. 100-104.
- BENDASSOLLI, P. F.; WOOD JR., T. *Indústrias criativas e a "virada cultural"*. [S.l.: s.n.], 2007? Disponível em: <<http://www.pedrobendassolli.com/pesquisa/artigo2.doc>>. Acesso em: 2 set. 2012.
- BRASIL. Ministério da Cultura. *Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações, 2011-2014*. Brasília: Ministério da Cultura, 2011. 148 p.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Participação da cultura no PIB começa a ser apurada pelo IBGE em 2007*. Brasília: Ministério da Cultura, 10 jan. 2007. Disponível em: < <http://www.cultura.gov.br/site/2007/01/10/participacao-da-cultura-no-pib-comeca-a-ser-apurada-pelo-ibge-em-2007/> >. Acesso em: 5 set. 2012.

GHAFFARZADEGAN, N.; LYNEISB, J.; RICHARDSONA, G. How small system dynamics models can help the public policy process. *System Dynamics Review*, v. 27, n. 1, Jan.-Mar., p. 22-24, 2011.

MALDONADO, M. U. *Dinâmica de sistemas setoriais de inovação: um modelo de simulação aplicado ao setor brasileiro de software*. 2012. 278 f. Tese (Doutorado em Engenharia e Gestão do Conhecimento) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

STAVE, K. Using system dynamics to improve public participation in environmental decisions. *System Dynamics Review*, v. 18, n. 2, Summer, p. 139-167, 2002.

STERMAN, J. *Business dynamics: system thinking and modelling for a complex world*. Boston: McGraw-Hill, 2000.

VENNIX, J. *Group model building: facilitating team learning using system dynamic*. Chichester: Wiley, 2001.

VOGEL, Harold. *Entertainment industry economics: a guide for financial analysis*. 7. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Artigo recebido em 6 de setembro de 2012
e aprovado em 5 de novembro de 2012

Criativa Birô: políticas públicas para o campo da economia criativa

*Jorge Claudio Machado da Silva**

Pós-graduando do Curso de Formação de Gestores Culturais dos Estados (MinC)/Fundaj/UFRPE), graduado em Educação Artística com habilitação em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Membro do Fórum Nacional de Música e da Cooperativa da Música Potiguar (Compor/RN).
claudiomac84@gmail.com

Resumo

Este artigo tem como objeto o Programa Criativa Birô – em fase de implantação pela Secretaria de Economia Criativa do Ministério da Cultura (MinC) – e pretende fazer uma análise sobre sua realização e utilização na construção de políticas públicas nos campos relacionados à economia criativa e suas possibilidades de desenvolvimento. A análise não se detém ao aspecto econômico, mas abrange também outros ângulos relacionados às necessidades sociais, além de ponderar sobre a inserção no contexto dos novos arranjos econômicos e políticos. Também examina a participação contextualizada com as novas tecnologias e formas de consumo e fruição cultural.

Palavras-chave: Criativa Birô. Cultura. Economia criativa. Políticas públicas.

Abstract

This article studies the program Criativa Birô, which is under implementation stage by the Creative Economy Secretary (Secretaria de Economia Criativa) of MINC (Ministry of Culture), and analyses its implantation and use on setting public policies in the area related to the creative economy and its possibilities of development. The analyse not being limited to the economic aspect, but also covering other social needs, pondering its participation in the context of new economical and political arrangements. It also examines the participation contextualized with new technologies and new kinds of cultural consumption and fruition.

Keywords: Creative Birô. Culture. Creative economy. Public policies.

INTRODUÇÃO

Economia criativa é um assunto que está na moda, e por isso há grande risco de se transformar em modismo, fugindo de seu real escopo. Para evitar tal caminho, é preciso transmitir o que há por trás do jargão da economia criativa, seus conceitos, origens e desdobramentos. É fato que as atividades culturais e artísticas são fatores presentes e atuantes na economia. Contudo, os estudos em tal campo não são de tempos tão remotos quanto os das relações econômicas. Aliás, são bem recentes. Primeiramente, o campo de estudo era a economia das artes.

Até pouco mais da metade do século XX, as (raras) investidas dos economistas sobre o campo da cultura estiveram circunscritas à dita “alta cultura” [...] fora do âmbito das preocupações dos teóricos da economia ficaram não apenas as culturas populares mas, também, as indústrias culturais que, ao longo de toda a primeira metade do século XX, foram estudadas como mais um ramo no âmbito da economia industrial (MIGUEZ, 2009, p. 27).

Somente na segunda metade do século XX começou-se a falar em economia da cultura, incluindo as culturas populares e indústrias culturais. A partir dos anos 90, estabeleceu-se um novo recorte: a economia criativa, que, além dos campos da economia da cultura, abrange também os setores das artes funcionais: moda, gastronomia, design, artesanato e artes digitais. Iniciou-se na Austrália, mas teve grande destaque na Inglaterra, onde o governo britânico adotou o tema como prioridade e instituiu políticas públicas voltadas a desenvolver atividades relacionadas.

O termo tem sido amplamente utilizado, mas precisa ser bem compreendido e difundido. Não se pode esquecer de todo aparato que o baliza na economia da cultura e sua correlação econômica com outros campos dos quais os novos setores são oriundos. Não se trata de uma nova economia, mas de um novo recorte do tema contextualizado em seus modelos e arranjos econômicos

atuais. Por isso, é prudente o exercício de olhar para trás, analisar sua origem e fundamentos, para não se reinventar a roda, mas gerar conhecimento partindo dos pressupostos já estabelecidos e referendados.

Definição do Programa Criativa Birô

O Criativa Birô é um programa criado pelo Ministério da Cultura – Secretaria de Economia Criativa – e será instalado nos estados por meio de convênios, visando fomentar e promover a economia criativa. O plano da Secretaria de Economia Criativa (BRASIL, 2011, p. 68) define as criativas Birô como

[...] escritórios fixos e/ou itinerantes voltados para o atendimento e apoio aos profissionais e empreendedores criativos com a finalidade de promover e fortalecer as redes e arranjos produtivos dos setores criativos brasileiros, por meio de cursos de capacitação para modelos e gestão de negócios, assessoria técnica e jurídica, entre outros serviços. Em parceria com os governos estaduais, Sistema S, entre outros parceiros, a SEC propõe a estruturação de pilotos de cinco criativas birôs, uma para cada região brasileira.

Os cinco pilotos já estão em fase de implantação. O MinC tem sinalizado com a possibilidade de instalação das criativas birôs em todas as capitais, priorizando as cidades-sede da Copa de 2014. No Nordeste, o convênio já foi firmado com Pernambuco, sendo uma escolha compreensível, pois o estado tem uma posição de destaque política e econômica na região, sendo um polo industrial e criativo. Recife possui uma cultura pulsante e plural, e na cidade já estão sediadas a regional MinC-Nordeste e a Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), órgãos criados para atender toda a região, atuando prioritariamente no campo da cultura. É certo que tais instituições não alcançam a capilaridade que almejam devido a limitações geográficas e de pessoal. Por isso, acabam por favorecer muito mais Pernambuco que outros estados.

Não obstante, o Criativa Birô não será instalado com escopo de atuação regional, mas como projeto-piloto com o objetivo de fortalecer e fomentar a economia criativa dentro da área de atuação do estado. A intenção é disponibilizar informações relativas à economia criativa, qualificando profissionais, principalmente na área de gestão administrativa e financeira de empreendimentos criativos, por meio de capacitações e consultorias especializadas.

Há que se compreender, também, que a economia criativa não se resume ao campo da arte ou da cultura. O plano da Secretaria de Economia Criativa (BRASIL, 2011, p. 23) mostra que os setores criativos são mais abrangentes que os culturais. Foram incluídos setores oriundos das criações funcionais, como moda, design, arquitetura, artesanato e artes digitais. Por se tratar de novo escopo, a forma de abrangência e construção de políticas voltadas a tais áreas precisa ser bem estruturada. Esses campos, de certa forma, já possuem históricos de empreendimentos bem gerenciados economicamente. E é provável que o mais adequado para eles fossem capacitações que estimulassem o olhar para a criatividade, evidenciando seu valor para o contexto econômico atual.

Voltando o foco para o setor da arte e da cultura, ocorre o inverso: a grande carência deste campo é de conhecimento e profissionais capacitados nas áreas de gestão, financeira, marketing, entre outras. O referido plano (BRASIL, 2011, p. 44) define-se com a “[...] finalidade de formular, implementar e monitorar políticas públicas para um novo desenvolvimento, fundamentado no estímulo à criatividade dos empreendedores brasileiros, assim como na inovação de seus empreendimentos”. Percebe-se que há ações voltadas para o setor artístico-cultural, mas não ficou evidente, com as informações até aqui expostas, a forma de atuação junto aos setores artístico-funcionais para a promoção e valorização da criatividade.

A intenção é disponibilizar informações relativas à economia criativa, qualificando profissionais, [...] por meio de capacitações e consultorias especializadas

É certo que o empreendimento criativo é diferente do tradicional, pois a intangibilidade não se mensura cartesianamente, e o tempo para uma criação não pode ser controlado tal qual em uma linha de produção. O relógio, com seu cruel controle, é adequado para o modelo industrial, no qual se explora ao extremo o tempo à disposição da mão de obra contratada. O modelo criativo rege-se pela liberdade em diversos aspectos, principalmente em relação ao tempo para a criação. Contudo, apesar de suas peculiaridades, necessita ser bem gerido, organizado e explorado, a fim de obter sua sustentabilidade, diferentemente do modelo industrial de replicação de criações, mas de forma que a singularidade e a criatividade sejam seu ativo principal.

CRIATIVA BIRÔ COMO POLÍTICA CULTURAL

A política cultural e o conceito do Criativa Birô

A política cultural é definida como um

[...] conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis e grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social (CANCLINI, 2001, p. 65).

Trazendo tal conceito para o campo da economia criativa, cabe ao poder público promover e estimular a sociedade a desenvolver ações voltadas ao tema, convergindo para um desenvolvimento sustentável não só economicamente, mas que abranja as diversas áreas sociais.

A economia criativa tem sido reverenciada mundialmente desde sua ascensão na Inglaterra, pelo desenvolvimento que trouxe ao Estado britânico.

Para chegar a esse ponto, políticas públicas voltadas ao setor entraram como pauta prioritária no governo. No caso do Brasil, para que se atinjam as expectativas, o poder público precisa promover ações em que a criatividade tenha vez e voz, com a valorização do que é intangível, do conhecimento aliado à criatividade. Assim, mais pessoas poderão se interessar em investir, pesquisar e atuar no campo, e as ações criadas reverterão em benefício da sociedade.

Embora toda atividade tenha uma economia, nem todo o setor cultural pode ser entendido como atividade econômica. Neste campo, há diversas ações dependentes economicamente e estruturalmente de políticas públicas para sua manutenção e funcionamento. E é provável que nunca venham a ser sustentáveis do ponto de vista financeiro, por conta de suas características, mas são necessárias à construção e manutenção da nação. Logo, o investimento neste setor tem seu retorno também em intangibilidade, o que não pode ser medido de acordo com o dinheiro empregado, mas pelo impacto social, pela preservação e construção da identidade. Esta ponderação faz-se necessária antes que se use o termo economia criativa para justificar a omissão do setor público diante de atividades culturais que precisam ser preservadas e promovidas. Cabe à sociedade fiscalizar tais ações e cobrar do poder público a sua manutenção.

Criativa Birô como possibilidade de desenvolvimento

O mundo capitalista é centrado no indivíduo. Desta forma, o que conta é o desenvolvimento que cada um consegue galgar, sem dar importância se o que sobra para um fará falta ao outro. Não se questiona se eticamente é correto que se gaste o que vai além de suas condições financeiras, mesmo que isso traga consequências desastrosas. Enquanto a

natureza é centrada na espécie, a sociedade foca a sobrevivência do indivíduo em detrimento da espécie. Esse modelo, que busca produzir ao máximo, gerando um consumo exacerbado disfarçado de desenvolvimento, não foi capaz de trazer um real avanço social, que vai muito além do campo econômico. Tal modelo é insustentável. É viável agora, no imediato, mas não se sabe se será daqui a algumas décadas. Crises econômicas nos principais centros ocorridas nos últimos anos evidenciam tal realidade.

O modelo de produção industrial desenvolveu-se tanto que o mercado contemporâneo é marcado pela competitividade, com produtos cada vez mais similares. O diferencial está no detalhe que faz com que o consumidor decida entre um ou outro. Esta singularidade não vem das linhas de produção chinesas ou coreanas, mas de países que passaram a investir no intangível, na chamada economia criativa.

O setor da economia da cultura, até 50 anos atrás, pouco era explorado e estudado, tanto que nem a “presença das indústrias culturais foi capaz de abrir espaço próprio no campo da teoria econômica” (MIGUEZ, 2009, p. 27). Este setor protagonizou uma reviravolta após a Inglaterra e a Austrália, na década 90, passaram a desenvolver políticas públicas voltadas para a economia criativa, indo além dos setores ligados às artes. Contudo, esta “não parte do zero. Muito ao contrário, beneficia-se do importante e indispensável repertório de reflexões que, ao longo dos últimos cinquenta anos, deu corpo ao que chamamos de economia da cultura” (MIGUEZ, 2009, p. 30).

Esta mudança precisa ser entendida sob dois aspectos. Se por um lado há uma valorização dos setores ligados à cultura e ao simbólico, com uma possibilidade de abrir perspectivas sustentáveis economicamente para seus agentes, por outro a indústria dominante, assim como fez em toda a história, tentará utilizá-la para continuar oligárquica

O diferencial está no detalhe [...]. Esta singularidade não vem das linhas de produção chinesas ou coreanas, mas de países que passaram a investir no intangível, na chamada economia criativa

e dominante. Cabe à sociedade e aos governos a construção de políticas públicas que alimentem o prisma da sustentabilidade.

Há uma valorização de empreendimentos fundados na criatividade, na inovação e no capital social (no sentido literal). Nestes, há uma característica recorrente: boa parte dos empreendedores criativos não é motivada simplesmente pelo lucro, mas por necessidade de transmitir algo mais. Neles há uma utopia, uma ideologia que transpassa a lógica financeira e econômica, em que a pessoa faz porque acredita que pode mudar a vida das pessoas com suas criações. São “loucos” o suficiente para não buscarem o dinheiro em primeiro lugar, batendo de frente com todo modelo imposto pela sociedade capitalista e consumista. Seus ativos não são simplesmente dinheiro, e é esta força, outrora vista como utópica, que é capaz de gerar sistemas nos quais compartilhar é melhor que guardar para si.

Esta é a era do conhecimento, mas de um conhecimento que quebra a lógica capitalista. O conhecimento que dá lucro ao que é o compartilhado, distribuído, colaborativo: alguns lucram muito com informações que todos postam gratuitamente (google, facebook, twitter etc.). É o tempo da vaquinha virtual (cartase, sibt, etc.) para trazer um show para sua cidade, no qual músicas são compostas via twitter (“O que se perde enquanto”, Teatro Mágico), no qual uma mobilização no facebook tem mais eficiência que uma denúncia ao Procon, no qual músicos se organizam em cooperativas ou circuitos alternativos, fortalecendo seus negócios e viabilizando o que antes só era possível por meio das *majors*.

Contudo, é necessário encontrar o equilíbrio, capacitando os agentes e dando o devido valor ao conhecimento e à criatividade, sendo este um caminho coerente para a utilização deste ativo em prol da sustentabilidade. Cuidar do empreendimento não é desviar do aspecto artístico, mas pensar

no artístico refletindo também sobre a maneira de tornar isso viável economicamente. É esse ponto que dá ao artista autonomia para produzir com liberdade. O aspecto econômico influencia a linguagem, a estética, a forma de comunicação com o público.

Isto é um fato, mas não é uma agressão à arte. Todos estão inseridos neste sistema capitalista, quer se queira, ou

não. O desafio do Criativa Birô é ajudar essas pessoas a tornarem seus projetos criativos realidade, sustentáveis não só economicamente. A ideia é tomar a criatividade como matéria-prima para torná-la sustentável em seu sentido mais amplo. O negócio criativo não é o que se faz para ganhar dinheiro. Empreendedorismo criativo é a forma de usar os negócios em função da criatividade, e não de usar a criatividade em função dos negócios, tal qual a indústria almeja. Este é o cerne da questão, e a sustentabilidade está aí.

A ideia é tomar a criatividade como matéria-prima para torná-la sustentável em seu sentido mais amplo

Economia criativa, as novas tecnologias e as redes de criação

Atualmente, vive-se um período de transformações socioeconômicas: globalização, crises financeiras, novas tecnologias em mutação constante e acelerada, regimes autoritários sucumbindo por meio de movimentos sociais etc. Em meio a este panorama, há um avanço dos setores ligados à criatividade, mas também um grande perigo de transformar-se a cultura em mero negócio, colocando-a a serviço dos aspectos econômicos. É necessário repensar o modelo, tratando a economia como fenômeno cultural, e não o inverso. A história mostra que a indústria costuma se apropriar daquilo que lhe opõe para preservar o status (e a posição) de dominação. Todas as ameaças à indústria passaram a ser seus novos campos de atuação. Igual ao sistema financeiro, que gera crises para ele próprio se alimentar delas. Um exemplo claro é o que está ocorrendo com o tecnobrega. Este movimento,

oriundo de Belém-PA, conseguiu movimentar toda a cadeia produtiva da música de forma sustentável e independente, sem necessitar das grandes gravadoras. Em pouco tempo, tanto o estilo quanto o formato passou a ser retratado indireta e parcialmente na novela global *Cheias de Charme*.

As tecnologias da informação e comunicação têm sido instrumentos indispensáveis para o crescimento da economia criativa, provendo novas ferramentas de difusão, distribuição, diálogo e financiamento. São um dos principais recursos das produções independentes, uma ponte entre os criadores e o público, sem intermediários. Com isso, é possível superar a relação de subserviência, criando mercados, em vez de atender demandas, inovando nos modelos de negócios, no lugar de copiar exemplos de sucesso, e criando novos caminhos. Artistas independentes, como Criolo, Céu e Tulipa Ruiz, vendem mais CDs que muitos dos *top hits* das rádios. A indústria da música teve um revés com as novas tecnologias, e o audiovisual só não sofreu tanto porque a banda larga (propositadamente?) está demorando a se espalhar de forma democrática. Apesar de tal realidade, corriqueiramente se esquece que é a singularidade que traz valor intangível, que desperta o interesse e permite a fruição.

Os processos de inovação tecnológica revolucionaram a maneira de consumir conteúdo. E de forma cíclica: dos escribas a Gutenberg, da imprensa gráfica ao iPad, do gramofone ao iPod. Por isso é preciso atentar para alguns dos novos padrões. O mercado de games já ultrapassou o mercado de cinema e da música no mundo, e no Brasil pouco se investe no segmento: a produção é muito menor que a demanda na área. As crianças são grandes consumidoras de tecnologia, e apesar de não terem autonomia financeira, o acesso a produtos tecnológicos é facilitado pela renovação acelerada, estimulada pela indústria da informação. No Brasil, já há

mais telefones que pessoas, e a tendência é que a maioria dos aparelhos seja do tipo smartphone. Os tablets e smartphones são produzidos para ficarem obsoletos rapidamente, e quem herdará esses equipamentos

serão os filhos. Face a esta realidade, tanto as políticas públicas quanto os empreendedores precisam adequar-se a este ramo criativo tão pouco explorado no país.

Outro mercado que está em expansão no Brasil é o da classe C, que, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística corresponde a 54% da população. Ela consome cultura, compra TV a cabo, internet e tem mais dinheiro para lazer, entretenimento e educação. É uma classe que gasta bastante em conhecimento. Infelizmente, boa parte dos empreendedores criativos, principalmente os da classe artística, não tem essa visão do mercado e não considera esse segmento como público potencial. O mercado brasileiro da indústria do entretenimento é o que mais cresce no mundo, muito impulsionado pela classe C, mas não é só entretenimento que essas pessoas consomem.

O mercado brasileiro da indústria do entretenimento é o que mais cresce no mundo, muito impulsionado pela classe C, mas não é só entretenimento que essas pessoas consomem

CRIATIVA BIRÔ: POSSIBILIDADES PARA POLÍTICAS CULTURAIS

O Criativa Birô é um programa que visa auxiliar e promover políticas direcionadas aos agentes dos setores ligados à economia criativa, oferecendo, entre outros serviços, consultoria e assessoria nas áreas econômica, comercial e administrativa. Essas ações justificam-se, pois a dificuldade nessas áreas é recorrente, principalmente na esfera artística. Por exemplo: o programa de pontos de cultura, instituído na gestão do ministro Gilberto Gil, resultou em uma descentralização da cultura, fortalecendo diversas ações. Contudo, muitos pontos têm sérias dificuldades na prestação de contas dos recursos destinados. Na maioria dos casos, não se trata de

desvio de verbas ou corrupção, mas de falta de conhecimentos administrativos e contábeis para comprovar os gastos. Outro aspecto em que os pontos agiram sem eficácia, de uma forma geral, foi conseguir utilizar o recurso para se tornarem sustentáveis economicamente. O programa não foi feito para sustentar os pontos, mas para fortalecê-los, estimulá-los a caminharem com as próprias pernas. Alguns, seja por acomodação, seja por falta de conhecimentos gerenciais, podem ter perdido a chance de se estruturarem e se tornarem sustentáveis.

A economia criativa é mais abrangente que a economia da cultura. Foi pensada assim, englobando uma maior quantidade de áreas, por finalidades econômicas e não de desenvolvimento.

Em que a extensão daquilo que até hoje se convencionou nomear de indústria cultural traz de novo afinal? Por que a necessidade de fazer um novo recorte que inclui até o artesanato? Que artesanato é esse: se refere às artes populares ou apenas àquilo que é feito de maneira artesanal? (BOTELHO, 2011, p. 26).

Esta maior abrangência precisa ser vista pelo prisma da coadunação com os novos modelos e tendências de desenvolvimento, o que vai muito além da dimensão econômica e é antagônico ao modelo industrial atual. As ações não devem estimular o artesanato feito em escala industrial, pois este modelo, de uma forma geral, não é o melhor caminho para a valorização da criatividade. Hoje é possível encontrar produtos similares, senão idênticos, nos vários centros de artesanato das (diversas?) capitais nordestinas. O resultado é que se perde a singularidade, que é o fator imaterial que traz valor agregado, capaz de tornar tal atividade sustentável. O produto de fato artesanal é preterido e trocado pelo que é feito em escala industrial. Por isso, as políticas públicas precisam estimular o agente criativo e não o empreendedor que padroniza produtos

e replica as caricaturas da criatividade.

O setor do turismo é um dos pilares econômicos dos estados nordestinos. Os campos da economia criativa relacionados a ele necessitam ser capacitados e estimulados para que o seu relacionamento com o setor não siga o velho modelo da indústria, de produzir – replicar –, vender, mas que possa desenvolver ações que tragam novidades, singularidades, intangi-

bilidade. O artista criativo não busca simplesmente vender seu produto, mas dialogar com a realidade, com sua criação. Além disso, ele quer (e necessita) viver de seu ofício. O turista vem atrás do diferente, mas se o que ele encontrar em Natal for o mesmo produto exposto em Fortaleza, não fará sentido visitar várias cidades nordestinas; uma bastará. As políticas precisam estar atentas a este fato, pois as cidades que conseguem aflorar a sua singularidade em seus produtos e serviços tornam-se rota indispensável para o turismo. Isso ocorre não porque elas sejam voltadas para o turista, mas porque a criatividade de seu povo primeiramente estimula a população para apreciar o que é feito ali e não consumir simplesmente. Isto não se resume ao artesanato, mas vale também para a gastronomia, a moda, a música etc.

Outro ponto fundamental para políticas públicas é pensar no desenvolvimento criativo da cidade como um todo. Há três características que precisam estar presentes para que uma cidade seja criativa (REIS, 2012, p. 14): inovações, conexões e cultura. Inovações para que surjam soluções para problemas da sociedade contemporânea. Conexões entre público e privado, entre as diversas áreas da cidade, entre a cidade e o mundo e entre seu passado e seu presente. E cultura pelo que ela traz de mais singular, pelos valores, pelo impacto econômico que causa e pelo ambiente mais favorável à criatividade que ela propicia.

Destes pontos destaca-se a necessidade de co-

nexões entre áreas da cidade. Tomando São Paulo como exemplo, percebe-se que a cidade possui um dos principais centros culturais do país. Contrapondo-se a suas potencialidades, há uma carência de conexões, falta transporte público e segurança. A cidade é um ponto de convergência, onde ocorrem ações econômicas e sociais. “Uma cidade criativa é múltipla de conexões, o que é significativamente favorecido pela existência de espaços públicos dispersos pelo espaço urbano, de transporte público eficaz e de atividades que se desenvolvam nas ruas” (REIS, 2012, p. 14).

A Criativa Birô, ao pensar na fomentação de empreendimentos criativos, pode também dar especial atenção às necessidades de conexões da cidade. É possível estimular soluções criativas para este ponto fundamental, dialogando com o poder público para estabelecimento e promoção destas conexões, seja diretamente ou de forma colaborativa, característica esta que remete à nossa realidade contemporânea.

Um bom exemplo é a cidade de Guaramiranga-CE, que tem seu turismo não só voltado para suas belezas naturais e clima serrano, mas também em torno das artes: o festival de jazz que ocorre no período do Carnaval é abraçado pela cidade, que desenvolve oficinas para a população, mantém diversas escolas de música e não somente traz atrações internacionais para o evento, mas estimula a formação de músicos e apreciadores do estilo na cidade. No segundo semestre também ocorre, anualmente, um importante festival de teatro. A pesquisa sobre práticas culturais em São Paulo (BOTELHO e FIORE, 2005, p. 56) mostra a eficácia dessa política ao constatar que a parcela de jovens entre 15 e 25 anos envolvidos com práticas musicais foi relevante (89,6% ouvem música diariamente ou algumas vezes por semana), e o impacto sobre a relação atual desses indivíduos com a cultura, principalmente sobre sua frequência a “lugares culturais”, mesmo

depois dessa faixa etária, é significativo.

A música é um ramo criativo com imenso potencial para ser (bem) fomentado pelo Criativa Birô. Ela é a linguagem artística mais difundida, sendo capaz de agregar multidões em suas manifestações e de gerar um alto consumo de seus produtos e serviços. Este imenso potencial econômico era liderado pela indústria fonográfica, que impunha seus produtos por meio do uso excessivo dos meios de comunicação de massa.

Os meios de comunicação não disseminam a música popular de forma democrática, com igualdade de oportunidades para os mais diversos gêneros sonoros que povoam nosso território [...] é um circuito que se autoalimenta, já que ele condiciona o ouvido da maioria da população a um único tipo de música e abordagem (SOUZA, 2010, p.).

Contudo, o avanço tecnológico contribuiu significativamente para a mudança deste panorama. A popularização da internet, das mídias e das redes sociais resultou em um enfraquecimento dessa dominação via broadcasting. Outro ponto que contribuiu para esta alteração foi a diminuição dos custos de produção, gravação e distribuição de produtos, reduzindo a dependência que os artistas tinham das gravadoras para realizar estes serviços.

Hoje os públicos da música estão mais segmentados, dispersos em uma maior diversidade de produtos. Está mais difícil lotar estádios em torno de sucessos instantâneos, mas há uma fidelização de públicos de menores proporções para uma maior quantidade de artistas. Segundo a Associação Brasileira de Música Independente (ABMI) (MARAGONI, 2008, p. 15), “aproximadamente 80% da produção nacional dos fonogramas está nas mãos dos independentes, o que representa cerca de 25% do total vendido no país”. A entidade cita ainda:

Hoje, os ouvintes não só pararam de com-

prar tantos CDs quanto antes, mas também estão perdendo o gosto pelos grandes sucessos que até então atraíam multidões para as lojas, nos dias de lançamento [...] há uma migração cultural dos artistas de hits para os artistas de nichos. Hoje, os fãs de música estão tocando mais de 25 milhões de faixas, quase todas elas bem distantes das paradas de sucesso (ANDERSON, 2006, p. 25).

Esta reconfiguração necessita ser compreendida pelos artistas empreendedores criativos e também pelos gestores públicos, de forma a desenvolver políticas que favoreçam essa criação independente e não alimentem a indústria da música. Conhecer a estrutura, alcance, influência e consumo entre as diversas tribos da sociedade é importante instrumento para que o segmento da música possa gerar um cenário solidificado, democrático e diverso.

Outra função que cabe ao Criativa Birô é a capacitação para atuação em projetos para editais e leis de incentivo. Esta capacitação precisa ir além de simplesmente ensinar a preencher um formulário. Sem querer entrar na questão do modelo de mecenato, alguns dos principais problemas são conceituais, e estes conceitos, quando distorcidos, tiram o foco do objetivo de tais programas de incentivo fiscal.

Por um lado, os gestores, conselheiros e pareceristas das leis precisam entender que estas leis não são um favor para os artistas. Elas são instrumentos para incentivar setores vistos como prioritários pelo governo, que necessitam ser estimulados para produzirem mais. Por isso há incentivo fiscal para montadoras de automóveis, para fabricantes de eletrodomésticos que consomem pouca energia e também para a cultura. E nos dois primeiros casos, as beneficiadas diretas são megaempresas,

algumas (ou a maioria) multinacionais. Dentro desta lógica, não se julga a subjetividade das propostas, tampouco a capacidade econômica de seus proponentes, e sim aspectos técnicos e se seu fim é a produção de bens e serviços culturais, feitos por artistas desconhecidos ou renomados. Neste ponto, políticas públicas devem favorecer mais os artistas com menos projeção, e as leis carecem de instrumentos para que isso ocorra. Mas o foco nessa discussão é o conceito que o artista leva em relação a estes programas.

Em relação aos patrocinadores, há uma carência de ações que busquem a sua conscientização e de seus contadores, que costumam ser o grande entrave na hora da captação de recursos. São recorrentes as leis que não se aproximam dos valores destinados à renúncia. E não basta criar as leis; é preciso estimular as empresas a participarem de tais programas, não somente com incentivos fiscais, mas com ações que promovam uma cultura de participação de incentivos no campo artístico-cultural.

Por último, os artistas precisam entender que o mecenato não é um pedido de ajuda às empresas, mas um modelo criado para estimulá-las, propondo em troca a divulgação da imagem delas vinculada ao produto cultural. A postura diante das empresas não pode ser a de “pires na mão”. É preciso ter a consciência do valor de sua criação, para buscar recursos em entidades que se relacionem com a natureza de sua obra. Por exemplo: há maior probabilidade de escolas se interessarem por patrocínios e projetos voltados para o público infantil ou adolescente, ou com cunho de formação artística. Os ensinamentos nesta área não podem ficar no campo técnico; precisam ir para o conceitual, em um trabalho de conscientização do valor dos empreendimentos criativos, de forma que estes compreendam o seu posicionamento diante do mercado e dos patrocinadores.

Os artistas precisam entender que o mecenato não é um pedido de ajuda às empresas, mas um modelo criado para que as estimule

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Chris. *A cauda longa: do mercado de massa para o mercado de nicho*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.
- BRASIL. Ministério da Cultura. *Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações 2011 – 2014*. Brasília: MinC. 2011.
- BOTELHO, Isaura. Criatividade em pauta: alguns elementos para reflexão. In: Brasil. Ministério da Cultura. *Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações 2011-2014*. Brasília: MinC. 2011. p. 80-85.
- BOTELHO, Isaura. FIORE, Maurício. O uso do tempo livre e as práticas culturais na região metropolitana de São Paulo. São Paulo, Centro de Estudos da Metrópole. 2005. p.56.
- CANCLINI, Nestor García. *Definiciones en transición*. Buenos Aires: CLACSO, 2001. p. 65.
- MARAGONI, Matheus (Org.). *Musica independente: estudos de mercado*. SEBRAE/ESPM, 2008. Disponível em: <[http://www.biblioteca.sebrae.com.br/bds/bds.nsf/CFF7CAF03E4C061E832574DC0046E89F/\\$File/NT0003908E.pdf](http://www.biblioteca.sebrae.com.br/bds/bds.nsf/CFF7CAF03E4C061E832574DC0046E89F/$File/NT0003908E.pdf)>. Acesso em: 7 abr. 2012.
- MIGUEZ, Paulo. Aspectos da constituição do campo de estudos em economia da cultura. In: CRIBARI, Isabela (Org.). *Economia da cultura*. Recife: [s.n], 2009.
- REIS, Ana Carla Fonseca. Fluxos e conexões. In: *Economia criativa: um conjunto de Visões*. São Paulo: Fundação Telefônica, 2012.
- SOUZA, Tárík de. A MPB entre a arte e trono do mercado. *CULT*, São Paulo, n.151 out. 2010.

Artigo recebido em 6 de setembro de 2012
e aprovado em 19 de novembro de 2012

Economia criativa na Bahia: planejamento, perspectivas, formação e qualificação de empreendedores criativos¹

*Sirius Bulcão**

*Luciano Damasceno Santos***

*Juan Brizuela****

* Mestre e bacharel em Economia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Coordenador de Economia Criativa da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (Secult), professor do Centro Universitário Jorge Amado (Unijorge). siriusbulcao@yahoo.com.br

** Mestre e bacharel em Economia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Diretor de Economia Criativa da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (Secult). ldsantos.13@gmail.com

*** Mestre em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), bacharel em Relações Internacionais pela Universidad Católica de Córdoba (UCC). Técnico da Diretoria de Economia Criativa da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (Secult). juan.brizuela@cultura.ba.gov.br

¹ As ideias e opiniões dos autores não são necessariamente as da Secult.

Resumo

A Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (Secult) tem promovido, nos últimos anos, um processo de institucionalização da economia criativa no estado. O Plano Bahia Criativa, ora em elaboração, a Lei Orgânica da Cultura na Bahia, o Programa Economia Criativa do PPA do estado e a criação da Rede de Formação e Qualificação em Cultura da Bahia fazem parte desse processo. Esses instrumentos legais estão articulados à Política Nacional de Economia Criativa e ao Plano Brasil Criativo, promovidos pelo governo federal. Um dos pilares do Plano Bahia Criativa é a formação e qualificação de empreendedores criativos, demanda central da Conferência Estadual de Cultura, cujo objetivo é melhorar a formação e qualificação profissional dos agentes culturais, ampliando as oportunidades de trabalho e de geração de renda. O objetivo deste artigo é elaborar um panorama do planejamento público para a economia criativa no estado da Bahia, destacando a política pública estadual de formação e qualificação em cultura destinada aos empreendedores criativos baianos.

Palavras-chave: Bahia. Economia criativa. Planejamento público. Formação e qualificação de empreendedores criativos.

Resumen

La Secretaría de Cultura del Estado de Bahia - SECULT ha impulsado en los últimos años un proceso de institucionalización de la economía creativa en el Estado. El Plan Bahía Creativa, actualmente en fase de desarrollo, la Ley Orgánica de Cultura de Bahía, el Programa de Economía Creativa del Plano Pluri-Anual (PPA) del Estado y la creación de la Red de Formación y Capacitación en Cultura de Bahía son parte de este proceso. Estos instrumentos jurídicos se articulan con la Política Nacional de Economía Creativa y el Plan Brasil Creativo, promovido por el gobierno federal. Uno de los pilares del Plan Bahía Creativa es la formación y cualificación de emprendedores creativos, demanda central de la Conferencia Estatal de la Cultura cuyo objetivo es mejorar la formación y cualificación de empresarios creativos, la ampliación de las oportunidades de empleo y generación de ingresos. El objetivo de este trabajo es elaborar un panorama de la planificación pública para la economía creativa en el Estado de Bahía, destacando la política pública estatal de formación y cualificación en cultura destinada a los emprendedores creativos bahianos.

Palabras Clave: Bahía. Economía Creativa. Planificación Pública. Formación y Cualificación de Emprendedores Creativos.

INTRODUÇÃO

Alguns estudos sobre economia criativa partem do princípio de que bens e serviços oriundos de setores criativos possuem, além da dimensão econômica, a dimensão simbólica, que é determinante para o valor desses bens e serviços. Uma vez que a criatividade – força motriz da economia criativa – e os processos criativos se utilizam do universo simbólico humano, a cultura possibilita e permeia a dinâmica da economia criativa. Por conta dessa característica e do potencial da economia criativa para o desenvolvimento, o tema passou a ser incluído no planejamento público.

Nesse sentido, em 2011, a criação da Secretaria de Economia Criativa (SEC) do Ministério da Cultura (MinC) representa um marco importante na economia e na cultura nacional. Diante do potencial inovador e transformador da economia criativa, a SEC surge com uma nova proposta de desenvolvimento para o país, tal como apontado em seu plano de criação, que prevê a economia criativa, principalmente no que diz respeito ao desenvolvimento sustentável, com base na criatividade e na cultura.

Desde o início de 2011 está sendo elaborado, no âmbito do governo federal, o Plano Brasil Criativo, sob a coordenação da Casa Civil da Presidência da República. O plano é uma iniciativa do MinC que tem por objetivo estimular e fortalecer a economia criativa brasileira. Uma das propostas é integrar as políticas e programas de diferentes setores do governo federal e dos governos estaduais.

Além de seu objetivo principal, o Brasil Criativo pretende inserir os segmentos criativos nas estratégias governamentais para o desenvolvimento do país, integrando e potencializando as políticas públicas. A partir da melhora da qualificação profissional e do aumento das oportunidades de trabalho e geração de renda, o Brasil Criativo procura proporcionar ganhos de competitividade aos produtos e serviços criativos brasileiros que disputam espaço no mercado internacional com aqueles oriundos de outros países.

A Bahia também está em processo de elaboração de um plano voltado para a sua economia criativa: o Bahia Criativa. Este instrumento de planejamento público está sendo construído em consonância com a política nacional de economia criativa e com o plano promovido pelo governo federal. O objetivo geral do Bahia Criativa é estimular e fortalecer a economia criativa baiana por meio do estímulo e promoção de empreendedores criativos.

O Bahia Criativa visa proporcionar ganhos de competitividade aos produtos e serviços criativos baianos que disputam mercado com outros estados e países. Nesse sentido, propõe a integração de políticas, programas e ações de diferentes secretarias, com outras instituições públicas e iniciativas privadas e do terceiro setor que tenham relação com os segmentos e empreendedores criativos da Bahia.

Nesse contexto, uma das demandas surgidas na última Conferência Estadual de Cultura foi a expansão das ações e programas que tivessem como objetivo formar e qualificar empreendedores criativos. E esse é exatamente um dos pilares do Bahia Criativa, que tem como objetivo ampliar as oportunidades de trabalho e de geração de renda, de forma a aumentar a inclusão social.

A partir, portanto, da concepção da economia criativa com vistas ao desenvolvimento, tal como apontado no Plano da SEC (BRASIL, 2011), é fundamental ressaltar que a Secretaria de Cultura da Bahia adota um conceito de desenvolvimento no qual a economia criativa tem papel estratégico para a promoção da sustentabilidade, ou seja, do desenvolvimento que gere impactos positivos não apenas na esfera econômica, mas também no âmbito cultural, social e ambiental.

O Bahia Criativa está dividido em seis eixos, os quais têm por objetivo estruturar a política pública estadual para o setor. Estes eixos são: i) informação e reflexão; ii) formação e qualificação; iii) fomento especializado; iv) promoção; v) territórios criativos e vi) projetos estruturantes.

Foi também em 2011 que teve início o processo de elaboração do Plano Plurianual (PPA 2012-

2015) do estado da Bahia, que engloba o Programa Economia Criativa. O objetivo geral do programa é “[...] desenvolver ações de fomento e promoção à economia criativa, contemplando a diversidade de áreas e manifestações da cultura” (BAHIA, 2012a).

A proposta deste artigo é abordar o tema economia criativa na Bahia, tratando do Plano Bahia Criativa e do Programa Economia Criativa, que consta no PPA 2012-2015 estadual. É também objetivo do texto abordar a política pública estadual de formação e qualificação para os empreendedores criativos baianos. Para isso, o artigo está subdividido em duas seções, além desta introdução e das considerações finais. A primeira seção trata da economia criativa na Bahia, abordando a temática no âmbito do PPA 2012-2015 do estado e da estrutura do Plano Bahia Criativa. A segunda aborda a formação e qualificação na economia criativa baiana, com destaque para as ações e projetos voltados para os empreendedores criativos.

ECONOMIA CRIATIVA NA BAHIA: PPA 2012-2015 E PLANO BAHIA CRIATIVA

A partir de 2011, mudaram-se as prioridades e estratégias do governo federal em relação ao papel da economia criativa para o desenvolvimento da cultura no Brasil. Esse foi o ano em que o Ministério da Cultura (MinC) criou a Secretaria da Economia Criativa (SEC), que tem como missão conduzir a formulação, a implementação e o monitoramento de políticas públicas para o desenvolvimento local e regional, priorizando o apoio e o fomento aos profissionais e aos micro e pequenos empreendimentos criativos brasileiros.

Desde 2007, ano de criação da Secretaria de Cultura da Bahia (Secult), a economia criativa figura como linha de ação estratégica no estado. O inte-

resse do MinC em construir uma política pública, diretrizes e ações para esse setor contribuiu para que a Secult definisse uma diretoria específica para a economia criativa e um programa denominado Bahia Criativa. Por sua vez, o governo estadual estruturou no PPA 2012-2015 o Programa Economia Criativa, que é transversal a distintas secretarias.

A partir de 2012, o PPA inseriu o Programa Economia Criativa na temática Cultura e Desenvolvimento, no eixo estruturante Desenvolvimento Sustentável e Infraestrutura para o Desenvolvimento. Com isso, a cultura deixou de ser entendida apenas como uma temática social e passou a ser tratada também como vetor de desenvolvimento, com estimativa de investimentos de R\$ 198.992.713,00.

Nessa perspectiva, a Secult se comprometeu, no PPA 2012-2015, a desenvolver ações de fomento e promoção à economia criativa, contemplando a diversidade de áreas e manifestações da cultura. O órgão assumiu os seguintes compromissos:

- Fortalecer os negócios culturais na Bahia e profissionalizar as entidades e agentes que operam nas cadeias produtivas da cultura, por meio da formação e da qualificação na área cultural.
- Fomentar os segmentos culturais na Bahia, por meio de um sistema de financiamento diversificado, que contemple a pluralidade da cultura e estimule o desenvolvimento sustentável das atividades culturais.
- Ampliar a visibilidade da cultura baiana no Brasil e no exterior e inserir a Bahia em espaços de intercâmbio e cooperação cultural nacional e internacional.
- Fortalecer a cultura digital na Bahia.

Nos últimos seis anos, o governo da Bahia tem promovido a territorialização e democratização das políticas de cultura, bem como tem buscado fortalecer setores da economia criativa. Em se tratando de

cultura, a formação e a qualificação, além de prioridade do governo do estado, são também um desafio. Portanto, para obter melhores resultados neste campo existe a necessidade de trabalho colaborativo entre diversas entidades.

Para isto foi criada a Rede de Formação e Qualificação em Cultura da Bahia.

Oficializada em dezembro de 2011 com a implantação do seu conselho, a rede é formada por representantes da Secult, das universidades públicas que atuam no estado, de quatro organizações do Sistema S (Senac, Sebrae, Sesi e Sesc), de 13 organizações da sociedade civil, dois representantes do MinC e quatro de outras secretarias e órgãos do estado da Bahia (Secretaria da Educação; Secretaria do Trabalho, Emprego, Renda e Esportes; e Casa Civil), somando ao todo 48 integrantes. Assim, a rede tem servido de instância colegiada de articulação, diálogo e pactuação para formular e implementar colaborativamente as políticas para formação e qualificação em cultura na Bahia.

Em parceria com a Rede de Formação e Qualificação em Cultura da Bahia, a Secult realizou, em setembro de 2012, na cidade de Salvador, o 1º Encontro Baiano de Formação e Qualificação em Cultura. Vale ressaltar que o estado da Bahia foi pioneiro na realização de um encontro com essa temática. Para 2013, em âmbito federal, está prevista a realização do 1º Encontro Brasileiro de Formação em Cultura.

Um destaque do trabalho promovido pela rede é o Programa Na Trilha das Artes, parceria entre a Secretaria do Trabalho, Emprego, Renda e Esportes (Setre) e a Secult, que acaba de formar cerca de 500 jovens oriundos de famílias de baixa renda em diversos setores da cultura. Em novembro de 2012, aconteceu a primeira certificação dos jovens.

Outro destaque do ponto de vista institucional foi a Portaria da Secult nº 64 (BAHIA, 2012c), que instituiu o Programa de Formação e Qualificação em Cultura, em cumprimento ao que estabelece a

Lei Orgânica da Cultura na Bahia nº 12.365 (BAHIA, 2011). Em resposta às demandas das conferências de cultura, tanto no âmbito nacional quanto no estadual, o objetivo desses instrumentos legais é pro-

moover e estimular os processos formativos no campo da cultura, considerado em suas diferentes áreas, dimensões, linguagens, manifestações e aspectos.

Atualmente está em elaboração o Plano Bahia Criativa, em harmonia com os princípios e conceitos formulados pela Secretaria da Economia Criativa do MinC, no intuito de ampliar a sinergia das iniciativas voltadas para os segmentos criativos baianos. O Bahia Criativa adota o mesmo conceito para a economia criativa que o Plano Brasil Criativo.

Nesse sentido, a economia criativa “[...] compreende as dinâmicas dos ciclos de criação, produção, distribuição e consumo/fruição de bens e serviços criativos oriundos dos setores criativos, cujas atividades produtivas têm como processo principal um ato criativo gerador de um produto, bem ou serviço, cuja dimensão simbólica é determinante do seu valor, resultando em produção e riqueza cultural, econômica e social” (BRASIL, 2011).

O objetivo geral do Bahia Criativa é estimular e fortalecer a economia criativa baiana. Uma das primeiras iniciativas a serem realizadas é gerar um diagnóstico dos setores criativos na Bahia e no Brasil, observando a estrutura do mercado no qual os segmentos criativos estão inseridos, a evolução do número de empreendimentos e postos de trabalho criativos, a participação da indústria criativa no produto interno bruto baiano e a geração de renda oriunda dos setores criativos, entre outros pontos.

O Bahia Criativa está estruturado em seis eixos de ação, definidos para desenvolver a política pública para o setor. Os eixos são:

- I. Informação e reflexão
 - Produzir dados, informações e estudos sobre a economia criativa, permitindo uma

O Programa Na Trilha das Artes [...] acaba de formar cerca de 500 jovens oriundos de famílias de baixa renda em diversos setores da cultura

- compreensão ampla das suas características e potenciais.
- Desenvolver análises aprofundadas quanto à natureza e ao impacto dos setores criativos na economia baiana.
 - Construir indicadores que contemplem de modo amplo os diversos setores da economia criativa, permitindo planejamento e monitoramento consistente da política pública.
 - Promover e apoiar seminários e encontros sobre a economia criativa.
- II. Formação e qualificação
- Capacitar os profissionais de cultura e os empreendimentos dos setores criativos, levando em conta diversas dimensões da cultura, integrando conhecimento técnico com atitudes e posturas empreendedoras.
 - Ampliar a visão do contexto cultural baiano, brasileiro e internacional.
 - Estimular habilidades sociais e de comunicação.
 - Aprofundar a compreensão sobre as dinâmicas socioculturais e de mercado.
 - Elaborar análises e reforçar a capacidade de articulação entre os agentes criativos.
- III. Fomento especializado
- Ofertar linhas de crédito e diferentes mecanismos de fomento.
 - Criar incentivos que não só fomentem o desenvolvimento de serviços e produtos culturais de qualidade, mas que também estimulem a sustentabilidade de empresas e profissionais.
 - Lançar editais específicos voltados à economia criativa.
 - Desenvolver editais de financiamento específicos em áreas associadas à economia criativa e às culturas digitais pela Secult e de edital sobre economia criativa em conjunto com a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb) e a Secretaria da Indústria, Comércio e Mineração do Estado da Bahia (SICM).
- Aprimorar toda a política de apoio e financiamento por meio da consolidação de um sistema de financiamento diversificado, que contemple as necessidades e a pluralidade da cultura, priorizando o financiamento direto, através de fundos e editais; da criação e aprimoramento das linhas especiais de créditos e dos mecanismos e leis existentes de incentivo fiscal. O apoio aos segmentos culturais deve priorizar ações integradas, estruturantes, territorializadas, com o objetivo de atingir o desenvolvimento sustentável da cultura nos campos em que isso é possível e desejável.
- IV. Promoção
- Promover em nível regional, nacional e internacional a produção artístico-cultural local, ampliando a visibilidade da cultura baiana no Brasil e no exterior e inserindo a Bahia em espaços de intercâmbio e cooperação cultural nacional e internacional.
- V. Territórios criativos
- Estimular alguns bairros, cidades e regiões que demonstrem potencial de desenvolvimento por meio de projetos da economia criativa. O objetivo é articular as ações voltadas para os territórios identificados como foco da política pública, reforçando-os com ações específicas, levando em consideração o perfil de cada um.
- VI. Projetos estruturantes
- O objetivo deste eixo é fortalecer e consolidar projetos estruturantes da Secult, a exemplo do apoio às diversas entidades carnavalescas, às culturas digitais, ao calendário de eventos em cultura, ao Centro de Referência da Capoeira e a outros projetos estruturantes. As iniciativas partem da premissa de que existem equipamentos e projetos que, uma vez implantados, reestruturam a dinâmica cultural de um segmento, território ou região, pela sua dimensão e capacidade de referência.
- A estratégia de implantar projetos estruturantes tem sido adotada em outros estados brasilei-

ros, a exemplo dos festivais de cinema do Rio de Janeiro e de Gramado, de música de São José dos Campos, da Festa Literária Internacional de Parati, do Museu da Língua Portuguesa e do Instituto de Arte Contemporânea de Inhotim. Essas iniciativas têm servido de referência para formação e trocas interculturais, além de promover a circulação e a distribuição de bens e serviços criativos, consideradas gargalos do mercado cultural.

Nessa perspectiva, são projetos estruturantes no âmbito do Bahia Criativa:

- Ambiente Criativo de Culturais Digitais. O objetivo deste projeto é propiciar um ambiente criativo voltado para a produção de conteúdos e produtos digitais, bem como para a formação de pessoal especializado em culturas digitais. O Ambiente Criativo em Culturas Digitais é um projeto colaborativo envolvendo a Secult, Prefeitura Municipal de São Francisco do Conde, Secretaria de Economia Criativa do MinC e Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab), universidade federal com sede em Redenção, no Ceará. O Ambiente Criativo compreende laboratórios, cursos e incubadora de micro e pequenas empresas em culturas digitais.
- Centro de Referência da Capoeira – Forte de Santo Antônio Além do Carmo. A proposta é estimular a capoeira, um dos fenômenos culturais brasileiros mais reconhecidos no mundo. A capoeira está em mais de 150 países, e mais de 100 mestres baianos de capoeira estão atualmente no exterior. Além disso, a capoeira é fator importante da internacionalização da língua portuguesa e da cultura brasileira. Esse centro pretende potencializar a Bahia como lugar de referência nacional e internacional da capoeira, além de consti-

Essas iniciativas têm servido de referência para formação e trocas interculturais, além de promover a circulação e a distribuição de bens e serviços criativos

tuir uma política cultural para a capoeira na Bahia, articular os diferentes grupos e estilos existentes e desenvolver estudos e pesquisas na área.

- Centro de Referência da Engenharia do Espetáculo (CREE) do Teatro Castro Alves (TCA). O projeto ambiciona desenvolver a engenharia do espetáculo, visando promover a qualificação dos

profissionais das áreas técnicas das artes cênicas (cenografia, figurino, maquiagem, sonorização, iluminação e audiovisual). Isso ocorre por meio da realização de cursos e oficinas técnicas, organização e difusão de um conjunto de informações de tudo o que se refere à engenharia do espetáculo, bem como do assessoramento técnico dos centros de cultura no interior de estado.

Com o intuito de atender a essas demandas, o CREE abrigará em seu espaço físico oficinas de carpintaria, serralheria, costura, maquiagem, adereçaria, serigrafia, escultura em isopor, além de biblioteca especializada em publicações acerca das áreas de interesse da produção teatral, café cenográfico, guarda-roupas, armazém cenográfico e laboratório cenográfico.

- Centro de Restauro da Bahia. A iniciativa tem a intenção de instalar um centro de referência nacional em restauro, aproveitando o rico acervo patrimonial do estado. Com isso, busca-se a promoção de ações de salvaguarda de elementos artísticos, bens móveis e integrados, por meio de pesquisa, qualificação profissional, programas de educação patrimonial e projetos de preservação e atuação criteriosa em intervenções de conservação e restauro do patrimônio cultural.
- Circuitos Arqueológicos da Chapada Diamantina. O projeto pretende valorizar os sítios de arte rupestre como patrimônio cul-

tural referente às populações pré-coloniais e como importante fator de desenvolvimento econômico sustentável dos municípios onde estão localizados. Nesses circuitos foram incluídas áreas de paisagens naturais e patrimônio arquitetônico, exemplos da cultura local. A primeira etapa do programa, concluída

em 2011, envolveu seis municípios (Iraquara, Lençóis, Morro do Chapéu, Wagner, Seabra e Palmeiras) e foi desenvolvida em três fases: i) mapeamento dos sítios de pintura rupestre; ii) atividades de educação patrimonial; e iii) elaboração dos roteiros de visita. A segunda etapa tem como foco as pesquisas arqueológicas em sítios mapeados nos municípios destacados na primeira etapa, além de ampliar a área de atuação do programa no território da Chapada Diamantina, com a inclusão de novos municípios.

- Forte de Serviços Criativos – Forte do Barbalho. O Forte do Barbalho, equipamento federal cedido ao estado, abriga ateliês de profissionais de figurino, cenografia, cenotecnia, iluminação cênica, entre outros serviços criativos. A Secult pretende institucionalizar a relação entre esses profissionais e o estado, inclusive complementando a rede produtiva com a agregação de outros ateliês nos espaços ociosos. O forte também tem servido como base para a produção de projetos de audiovisual que recentemente foram realizados em Salvador.

O objetivo é criar um *cluster* de empresas/empreendedores da área cultural, especificamente relacionados a aspectos técnicos da produção artístico-cultural, tais como: empresas de sonorização, iluminação, cenografia, cenotecnia, produtoras, figurino, maquiagem, entre outros. É objetivo

também a cogestão do Forte do Barbalho entre a Secult e as empresas residentes, e, paralelamente, capacitação, assistência técnica e aperfeiçoamento da gestão empresarial. As empresas participantes

As empresas participantes do *cluster*, em contrapartida à cessão do espaço e à participação no programa, promoveriam ações de cunho profissionalizante no forte

do *cluster*, em contrapartida à cessão do espaço e à participação no programa, promoveriam ações de cunho profissionalizante no forte.

- Incubadora de Empreendimentos Criativos. As incubadoras de negócios culturais têm como objetivo estimular a formação e consolidação de empreendimentos criativos na Bahia. Os serviços a serem oferecidos às empresas incubadas são: 1) consultorias na elaboração de planos de negócios; 2) planejamento estratégico; e 3) assessoria jurídica e de imprensa. O objetivo é organizar e fomentar o surgimento de novos empreendimentos criativos e a profissionalização dos já existentes, de forma que os empreendimentos se integrem ao mercado formal e passem a figurar nos dados e indicadores econômicos.

- Instituição público-privada do Carnaval. A instituição visa potencializar a maior festa baiana, ampliando sua visibilidade, preservando sua memória, assegurando seu estudo, desenvolvendo seu presente e projetando o seu futuro. A instituição objetiva: a) preservar a história do Carnaval e de festas; b) estimular e realizar estudos e pesquisas sobre o Carnaval e as festas; c) formar e qualificar profissionais voltados para o Carnaval e as festas; d) desenvolver intercâmbio e cooperação com outros carnavais e festas; e) projetar possíveis cenários para o Carnaval e as festas; f) potencializar as oportunidades produzidas pelo Carnaval e pelas festas; g) fortalecer a economia e o turismo relativos ao Carnaval e às festas; e h) ampliar a visibilidade nacional e internacional de Salvador e da Bahia.

- Residência Artístico-Cultural do Pelourinho. No contexto do Programa de Apoio à Mobilidade nas Artes e no Setor Cultural (Connectarte Bahia), a Secult fomenta residências artísticas e culturais, disponibilizando recursos financeiros e de infraestrutura para artistas e profissionais da cultura da Bahia. O intuito é que esses profissionais participem de programas de residência no exterior e que artistas e profissionais da cultura exterior venham atuar na Bahia.

Para o acolhimento dos profissionais da cultura exterior, considerando que o único centro de residência artística existente na Bahia é o da Fundação Sacatar, entidade privada, sediada em Itaparica, propõe-se a implantação de um centro no Pelourinho, colocando à disposição de artistas, coletivos e profissionais da cultura, nacionais ou estrangeiros, toda a infraestrutura necessária para a estada em Salvador.

Além de desempenharem um papel fundamental no desenvolvimento profissional dos artistas e profissionais da cultura, as residências favorecem também o diálogo intercultural, agregando experiências inovadoras no âmbito da produção cultural. Na perspectiva do local onde se situará a residência, a presença constante de artistas e profissionais da cultura possibilitará as inter-relações entre o público e os visitantes, ampliando o repertório e o conhecimento sobre a obra de artistas que atuam em outros centros culturais.

O Bahia Criativa, enfim, visa proporcionar ganhos de competitividade aos produtos e serviços criativos baianos que disputam mercado com outros estados da Federação e países. Um dos principais fundamentos para os ganhos de competitividade é o investimento em formação e qualificação dos empreendedores criativos. A seção seguinte traz um panorama das ações, projetos e perspectivas do Plano Bahia Criativa no que diz respeito ao objetivo de formar e qualificar os empreendedores criativos baianos.

FORMAÇÃO E QUALIFICAÇÃO NA ECONOMIA CRIATIVA BAIANA: AÇÕES, PROJETOS E PERSPECTIVAS PARA EMPREENDEDORES CRIATIVOS

No âmbito do Plano Bahia Criativa, o Programa de Formação e Qualificação em Cultura do Estado da Bahia possui as seguintes áreas de abrangência:

- Organização, legislação, produção, gestão e políticas culturais.
- Criação, invenção e inovação artístico-cultural.
- Proteção e promoção da memória e do patrimônio cultural.
- Formação de público, educação e consumo cultural.
- Difusão, divulgação e transmissão da cultura.
- Reflexão, investigação, análise e crítica da cultura.
- Produção de informações culturais.
- Cooperação e intercâmbio cultural.
- Logística e processos técnico-culturais.

Os objetivos do programa são:

- Estimular a formação e qualificação de pessoal no campo da cultura, considerando a multiplicidade de áreas, dimensões, manifestações e aspectos deste campo.
- Proporcionar a criação e/ou ampliação de oportunidades de desenvolvimento profissional nos diversos segmentos culturais.
- Melhorar as condições para a sustentabilidade e o fortalecimento de ações e organizações na área da cultura.
- Contribuir para o aprimoramento da organização, gestão, produção e políticas culturais.
- Estimular o desenvolvimento de ações e formulações inovadoras na cultura.

Esses objetivos serão alcançados a partir das seguintes linhas de atuação:

- Formação em organização da cultura.
- Formação nas linguagens artísticas.

- c. Formação profissionalizante/técnica em cultura.
- d. Formação na área de patrimônio e memória.
- e. Formação em culturas digitais.
- f. Formação em economia criativa e artes aplicadas.
- g. Formações transversais.
- h. Pesquisas em cultura.
- i. Publicações.

Os resultados parciais da formação em cultura são auspiciosos. Em 2011, a Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb) foi reformulada e ampliada como Centro de Formação em Artes (CFA), tendo sua nova sede inaugurada no Pelourinho em setembro de 2012. No ano anterior, foi realizado um programa-piloto com 16 cursos, que acolheram 1.507 alunos de dança, música, artes visuais, fotografia, africanidades e cultura popular. Uma vez implantada a nova sede, iniciou-se o Programa de Qualificação em Música, com 240 alunos matriculados no Curso de Formação Musical – com enfoque na música da Bahia – e no Curso Moderno de Música. Além disso, trabalha-se a iniciação artística no curso preparatório para crianças e nos cursos livres para adultos.

A Secult tem participado do processo de implantação de novos cursos e campus na área da cultura, a exemplo do: i) Mestrado em Museologia (UFBA e UFRB); ii) Curso de Culturas Digitais da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab), em São Francisco do Conde, implementado pela parceria entre Unilab, Secult, MinC, UFBA e Fapesb; iii) Novo campus da UFRB em Santo Amaro; iv) cursos a serem implantados na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), com campi em Itabuna, Teixeira de Freitas e Porto Seguro. Além disso, está sendo elaborada uma proposta de consórcio de restauro a partir de uma parceria entre Secult, UFBA, UFRB e MinC.

A área de formação e qualificação em cultura teve o seu primeiro edital lançado no primeiro semestre de 2012, disponibilizando R\$ 1 milhão, com

o objetivo de apoiar ações de formação e qualificação em cultura, com diferentes cargas horárias (cursos de especialização, extensão e cursos livres) e sobre temáticas específicas. Foram contemplados sete projetos em seis territórios de identidade da Bahia. No final de 2012, foi publicado o segundo edital nesta área, que teve um aumento das verbas disponíveis em 80%, razão pela qual dispõe de R\$ 1,8 milhão para apoiar ações formativas.

Além das atividades programadas já expostas, planejam-se para o biênio 2013-2014:

- Mapeamento da formação em cultura na Bahia.
- Estímulo à criação de cursos de graduação e de pós-graduação na área da cultura.
- Incentivo à formação profissionalizante e fomento à criação de cursos técnicos em cultura.
- Promoção e apoio à realização de encontros e seminários.
- Promoção da formação transversal em cultura.
- Promoção da formação nas diversas linguagens.
- Estímulo a estudos, pesquisas e intercâmbio em cultura.
- Apoio a publicações em cultura.

No âmbito do Plano Bahia Criativa, no eixo Formação e Qualificação, uma das iniciativas mais promissoras é o Projeto Qualicultura, que surgiu através de um convênio entre a Secult e o Sebrae. O Qualicultura visa promover a capacitação e a assistência técnica aos segmentos criativos, com o objetivo de fortalecer os negócios culturais na Bahia. O projeto passa pela profissionalização das entidades e indivíduos que operam nos segmentos da economia criativa, dando assessoria técnica aos empreendedores criativos com o objetivo de profissionalizar os diferentes elos da cadeia produtiva cultural da Bahia.

Iniciado em junho de 2012, este projeto vem realizando uma série de cursos de formação para gestores, produtores culturais, agentes culturais,

empreendedores, segmentos da economia criativa baiana, no interior e na capital da Bahia. Entre os cursos ministrados destacam-se:

- i. Elaboração de Projetos Culturais.
- ii. Financiamento Cultural.
- iii. Gestão Cultural.
- iv. Prestação de Contas.
- v. Legalização e Formalização.
- vi. Cooperativismo.

Além desses cursos, são realizadas oficinas e palestras sobre acesso ao mercado; economia criativa; empreendedorismo cultural; associativismo e cooperativismo; produção cultural e mobilização de recursos. Em Salvador, o projeto tem uma média de três turmas por mês.

Desde o seu início até dezembro de 2012, o Quilicultura percorreu 17 territórios de identidade da Bahia, provendo cursos em competências essenciais para a economia criativa. Neste sentido, capacitou mais de 1.000 empreendedores criativos e atingiu direta e indiretamente mais de 220 municípios baianos localizados nos territórios da Chapada Diamantina, Irecê, Velho Chico, Sisal, Litoral Sul, Extremo Sul, Sertão do São Francisco, Sertão Produtivo, Semiárido Nordeste II, Litoral Norte e Agreste Baiano, Portal do Sertão, Vitória da Conquista, Itaparica, Recôncavo, RMS e Costa do Descobrimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A economia criativa ter se tornado recentemente setor prioritário do governo federal, bem como todas as implicações que este acontecimento vem proporcionando nos últimos meses, tem influenciado a condução da política pública voltada para a economia criativa no estado da Bahia, no sentido de buscar se alinhar e se articular com a política pública federal.

Do ponto de vista institucional, a formação e a qualificação dos empreendedores criativos foram reforçadas por meio da promulgação da Lei Orgânica da Cultura na Bahia nº 12.365 (BAHIA, 2011) e da

Portaria da Secult nº 64 (BAHIA, 2012), que instituiu o Programa de Formação e Qualificação em Cultura. Outro destaque é o Programa Economia Criativa, no âmbito do PPA 2012-2015, reforçando o compromisso do estado com o investimento nessa área.

A formulação do Plano Bahia Criativa também reforça a institucionalização da área e reafirma a intenção do estado de atuar de maneira sistematizada na economia criativa. Vale ressaltar que são objetivos principais desses instrumentos legais promover a formação e qualificação dos empreendedores criativos, bem como estimular os processos formativos no campo da cultura, considerando as suas diferentes áreas, dimensões, linguagens, manifestações e aspectos.

O Plano Bahia Criativa baseia-se no reconhecimento da vocação cultural do estado e do impacto positivo dos investimentos nessa área para o desenvolvimento local e regional. A cultura, além da relevância simbólica para formação das identidades e para o convívio das diferenças, também gera postos de trabalho, empregos qualificados, renda e desenvolvimento local, influenciando na inclusão social e no fortalecimento da cidadania.

A partir do entendimento da importância da dimensão econômica da cultura, o governo da Bahia incluiu o Programa de Economia Criativa no PPA 2012-2015 estadual, no eixo estruturante Desenvolvimento Sustentável e Infraestrutura para o Desenvolvimento, unindo os temas Cultura e Desenvolvimento. Parte-se de uma estratégia que tem como base a transversalidade das ações, projetos e programas de diferentes secretarias de estado. Nesse sentido, o papel desempenhado pela Rede Estadual de Formação e Qualificação em Cultura, com seus 48 integrantes, será fundamental para o sucesso do Plano Bahia Criativa.

Esses acontecimentos mostram que a economia criativa está em franco processo de institucionalização, consolidação e amadurecimento como política pública. É bem provável, enfim, que a Bahia seja atualmente um dos estados da Federação mais avançados no sentido da maturação de uma política pública para a economia criativa.

REFERÊNCIAS

BAHIA. Secretaria do Planejamento. *Plano Plurianual do Estado da Bahia*: 2012-2015. Salvador: SEPLAN, 2012a.

Disponível em: <<http://www.seplan.ba.gov.br/ppa.php>>. Acesso em: 12 dez. 2012.

BAHIA. Secretaria da Cultura. *Plano Bahia Criativa*. Salvador: SECULT-BA, 2012b. (Mimeo.).

BAHIA. Lei nº 12.365 de 30 de novembro de 2011. Dispõe sobre a Política Estadual de Cultura, institui o Sistema Estadual de Cultura, e dá outras providências. *Diário Oficial do Estado da Bahia*. Salvador, 2 dez. 2011. Seção 1, p. 1.

BAHIA. Portaria nº 64 de 15 de maio de 2012. Institui o Programa de Formação e Qualificação em Cultura e dá outras providências. *Diário Oficial do Estado da Bahia*, 16 maio 2012. Seção 1, p. 13.

BRASIL. *Plano Brasil Criativo*. Brasília: Casa Civil, 2012. (Mimeo.).

BRASIL. *Plano da Secretaria de Economia Criativa*: políticas, diretrizes e ações, 2011 – 2014. Brasília: Ministério da Cultura, 2011.

Artigo recebido em 26 de dezembro de 2012
e aprovado em 26 de dezembro de 2012

Economia do compartilhamento como mecanismo de equilíbrio entre a proteção autoral e o acesso ao conhecimento

*Maíra Vilas Bôas Matos**

Resumo

O artigo enfatiza a relevância da função social da Lei do Direito Autoral para o equilíbrio eficaz entre este e os direitos públicos fundamentais. Define as principais características da sociedade de informação e da economia criativa. O trabalho também investiga o novo modelo de economia do compartilhamento e suas características e ressalta como esse modelo poderia assegurar e auxiliar a proteção autoral em prol do acesso aos direitos fundamentais à cultura, à informação e à educação. O estudo ainda propõe que as políticas da economia do compartilhamento podem ser utilizadas a fim de alcançar o equilíbrio entre a proteção autoral e os direitos públicos fundamentais. Conclui-se que a efetivação da função social do direito autoral será incentivada não só pelas limitações dos direitos autorais, mas também pelos mecanismos de difusão de conhecimento, advindos do novo modelo de economia.

Palavras-chave: Direito autoral. Função social. Direitos públicos fundamentais. Economia do compartilhamento.

Abstract

This paper emphasizes the relevance of Copyright Law's social function to the effective balance between the copyright rights and the public fundamental rights. Defines the main features of the Information Society and the Creative Economy. Investigates the new model of the Mesh Economy and its characteristics. Highlights how the policies of the new born Mesh Economy could enforce and assist the Copyright Law towards the promotion of the access to the fundamental rights to culture, to information and to education. Proposes that the policies of the Mesh Economy may be used in order to achieve the balance between the authoral protection and the public fundamental rights. Conclude that the effectuation of the Copyright Law's social function shall be encouraged through, not only, the limitations of the copyright rights, but also, through the mechanisms of knowledge diffusion, arose from the new model of Economy.

Keywords: Copyright law. Social function. Public fundamental rights. Mesh economy.

* Graduada em Direito pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e pós-graduanda em Direito Constitucional.
mairavilasboas@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Desde os rascunhos do que veio a ser o *droit d'auteur*, sistema no qual o direito autoral brasileiro se fundamenta, o impasse entre os direitos intelectuais de cunho coletivo e os direitos de propriedade conferidos aos titulares de criações intelectuais subsiste. Por conseguinte, desenvolveu-se a premissa de que o direito autoral deve sofrer limitações com o escopo de estabelecer o equilíbrio entre este e os interesses sociais, conduzindo ao surgimento da funcionalização do direito de autor.

A função social do direito autoral, portanto, guarda relação direta com as limitações impostas à proteção autoral. Na realidade, essas limitações têm o objetivo crucial de restringir o exercício do direito autoral à sua função social, evitando criar uma vantagem excessiva para seu titular em prejuízo dos anseios sociais. Esta máxima toma proporções ainda mais relevantes, quando analisado o atual contexto em que se insere, no qual a nascente sociedade da informação é delineada através dos preceitos da economia criativa e de suas derivações, como a economia do compartilhamento.

Diante do exposto, questiona-se: Quais são os mecanismos existentes para que a função social do direito autoral seja efetivamente cumprida? São estes suficientes para que o direito autoral cumpra o objetivo da sua funcionalização? Se não, quais são os instrumentos que devem ser utilizados a fim de complementá-los?

Neste sentido, surge a necessidade da pesquisa com o intuito de solucionar tais questionamentos e se aponta a utilização de mecanismos exteriores ao âmbito legal, a exemplo do modelo de negócios da novel economia do compartilhamento, como complemento às limitações aos direitos autorais inerentes ao ordenamento jurídico, bem como a implementação de políticas que concorram para a efetiva aplicação destas limitações.

A metodologia utilizada para a realização da pesquisa consistiu na análise de legislação e de periódicos, na revisão bibliográfica, bem como no

exame de anais de conferências e seminários concernentes ao tema. O campo da pesquisa se dá, precipuamente, nos ramos do direito autoral, do direito constitucional e ainda nos âmbitos do direito civil e da economia.

A CULTURA NA SOCIEDADE DA INFORMAÇÃO E A ECONOMIA CRIATIVA

O alcance da função social do direito autoral não é só um fim necessário, mas a justificativa da sua própria existência. É seu fundamento e escopo maior.

Deve-se partir do assesto de que a proteção autoral não foi criada para conceder ilimitado direito exclusivo ao seu titular ou fazer as suas prerrogativas absolutas. Cada vez mais absolutas, pode-se dizer, ainda mais se se deixar em vista o poder que hoje possuem os investidores e os grandes conglomerados que representam as indústrias culturais. A relevância da função social do direito autoral transporta-se para a seara das relações existentes entre a criação e os mais diversos indivíduos que compõem a sociedade, seus destinatários, cidadãos que possuem direitos sociais, culturais e econômicos a serem respeitados – e providos.

Visto estarem os direitos autorais no mesmo patamar dos direitos coletivos, por serem ambos direitos fundamentais assegurados não só no Texto Magno brasileiro, mas também na Carta Universal dos Direitos Humanos, como se justifica o direito exclusivo de uso irrestrito?

A supremacia é sempre do interesse público. Essa é a premissa máxima do estado social de direito, fundamento da função social na qual o direito de autor se pauta e pedra angular da harmonização dos múltiplos interesses dos membros de uma sociedade.

Para que se efetive o princípio da função social da propriedade intelectual, o exercício do direito de autor deve ser restringido, e seus abusos devem ser

coibidos, para que assim, e somente assim, seja alcançado um aceitável equilíbrio entre interesse público e privado.

Aceitável sim, mais dificilmente pleno. Tendo em vista os diversos interesses conflitantes orbitando em torno do sistema de proteção autoral, as alternativas de balanceamento estão se tornando cada vez mais diversas – e criativas.

Os avanços conquistados com a globalização e as mudanças advindas com a popularização da internet alternaram totalmente o modo de troca de informações e os espaços utilizados como meio de fruição e difusão do conhecimento.

A rede mundial de computadores aproximou pessoas e destruiu barreiras não só geográficas, mas principalmente culturais. As informações, ideias, crenças e valores tornaram-se universais. Parte-se para a era digital, que fundamenta e delinea os traços de uma cultura que não mais pertence a um só povo ou nação. Hoje a cultura é global e é ela que regula as relações humanas em todas as suas esferas.

Nessa esteira discorrem Silva e Wachovicz (2011) sobre o tema:

A era do conhecimento e da informação promoveu uma nova realidade no volume e acesso das informações, especialmente com a consolidação da Internet. O fenômeno de inserção da Internet no cotidiano das pessoas, iniciado massivamente em nível mundial no final do século passado, constituiu a necessidade de inserção da sociedade como um todo no viés de novos meios de informação. O grande diferencial do período é a expansão do conceito de informação, que abrange a voz, a imagem, os dados em formato digital e as manifestações culturais que passam a ser disseminadas no ambiente digital. Assim, surge o conceito de sociedade da informação, denominada por Manuel Castells de sociedade informacional.

Hoje a cultura é global e é ela que regula as relações humanas em todas as suas esferas

Vivencia-se a era da sociedade da informação, na qual o bem maior que pode possuir um indivíduo é o conhecimento, alcançado, precipuamente, através do acesso à informação, à educação e à cultura. No mundo hodierno, tal asserção transfigura-se, inclusive, em uma questão econômica. A cultura passa a ser vista como capital e a gerar riquezas, consolidando-se como o grande bem do século XXI.

Gentino (2008), professor argentino e pesquisador de meios de comunicação e cultura, em artigo intitulado *La Cultura como Capital*, cita o pesquisador espanhol Lluís Bonet e discorre acerca da importância do setor cultural e da cultura para a sociedade contemporânea. O pesquisador afirma que o setor da cultura e da comunicação começou a viver uma transformação quase tão radical quanto a experimentada com a invenção da imprensa. Assevera que o surgimento de equipamentos multimídia e a digitalização de formatos, bem como os grandes avanços no ramo das tecnologias de telecomunicações, comportaram uma mudança radical nas formas de produção e consumo. Certifica que “[...] o setor cultural passa a ser visto como uma atividade chave nas estratégias internacionais de domínio de novos mercados de telecomunicações e de lazer [...]”.

O complexo universo da produção de bens e serviços culturais se concretiza em atividades nascidas da iniciativa social (festas, jogos, folclore, entre outros), serviços dos setores públicos, privados ou sociais (museus, bibliotecas, shows, artes cênicas etc.), ou indústrias culturais (editorial, audiovisual, meios etc.).

Assim, cita Gentino (2008) quando discorre sobre indústrias criativas em sua obra:

Las industrias culturales tienen una función fundamental en la creación de imaginarios individuales y de las identidades colectivas y constituyen uno de los vectores principales de expresión y diálogo entre culturas.

O professor Wachovicz (2012), atual coordena-

do-líder do Grupo de Estudos de Direito Autoral e Informação (GEDAI), informa dados mais precisos sobre os setores criativos no Brasil:

A importância econômica dos setores criativos a nível mundial foi mensurada pela OMPI implicando (direta ou indiretamente relacionadas ao Direito Autoral) no que equivale atualmente a mais de 7% do PIB dos países desenvolvidos. No Brasil dados de 2006 apontaram o percentual dos setores criativos de 21,8% do total da força de trabalho (equivalente a 7,6 milhões de trabalhadores, contribuindo com 16,4 do PIB, percentual equivalente a R\$ 381,3 bilhões de reais).

E em artigo com Silva (2011, p.562), ressalta a importância da criatividade na sociedade da informação e delinea os contornos da chamada economia criativa, que alia a economia, a cultura e a tecnologia em direção a um desenvolvimento sustentável:

É por assim dizer que estamos vivendo a construção de um novo paradigma social, o paradigma cultural, em que o volume e o fluxo de informações disponíveis alcançaram dimensões jamais vistas.

O sujeito desta nova realidade social passa a perceber o mundo em termos culturais, e não pode ficar refém de Estados, de grupos ou de determinadas classes, pois é a sua individualidade, o acesso aos bens culturais, e o seu conhecimento e criatividade que irão ditar o futuro da humanidade na sociedade Informacional.

No paradigma da Sociedade Informacional os recursos econômicos básicos são a informação e o conhecimento, e não mais os recursos naturais ou o trabalho físico. É nessa relação entre economia e conhecimento que nasce o conceito de Economia Criativa, dentro da concepção da sociedade da informa-

ção, podendo ser definida como processos relacionados à criação, produção e distribuição de produtos e serviços que se utilizam de recursos produtivos como criatividade, conhecimento e capital intelectual. A Economia Criativa compreende atividades resultantes da imaginação de indivíduos, com valor econômico [...].

É neste contexto da era da economia criativa que surge não só uma iniciativa brilhante, mas um novo modelo de economia que, justamente por possuir também um viés social e visar ao compartilhamento e à distribuição de cultura, harmoniza perfeitamente os interesses coletivos com os dos titulares dos direitos sobre as criações culturais, promovendo, sobremaneira, o alcance da função social do direito autoral. Estão, enfim, delineados os traços primordiais da nascente economia do compartilhamento.

A ECONOMIA DO COMPARTILHAMENTO OU ECONOMIA *MESH*: INOVADORA ALTERNATIVA EM PROL DA EFETIVAÇÃO DA FUNÇÃO SOCIAL DO DIREITO AUTORAL

Fundamentada no novo capitalismo que nasce do século XXI, pautado na redução radical dos custos de coordenação e na ampla variedade de atividades humanas, vem ao mundo a economia do compartilhamento, um novo modelo que visa substituir o consumo e a compra por uma economia baseada na troca de bens e serviços.

A economia do compartilhamento ou economia *mesh* é não só um novo modelo econômico, mas um novo formato de propriedade intelectual¹. Visa substituir a propriedade criando um número enorme de bens compartilhados por indivíduos, famílias, empresas e demais componentes da sociedade civil.

¹ Afirmação do professor e economista Schwartz, no prefácio do livro que fala sobre a economia *mesh*, logo abaixo citado.

Originalmente chamada de *mesh economy*², foi conceituada pela americana Gansky (2012), empreendedora de tecnologia do Vale do Silício que recém-publicou importante livro no Brasil sobre o tema. A autora defende que a propriedade deve ser cada vez mais compartilhada para a otimização de recursos. Na verdade, a discussão do livro direciona os leitores rumo a um novo conceito, sugerindo a mudança da lógica da propriedade privada para a do acesso compartilhado.³

Segundo afirma Schwartz, professor de Economia da Universidade de São Paulo, que escreveu o prefácio e promoveu o lançamento do livro no Brasil, a “[...] colaboração no mercado chegará a níveis inéditos, privilegiando o acesso compartilhado em detrimento da propriedade pura e simples”. Constata-se a reinvenção do capitalismo e a valorização de uma nova forma de coletivismo, o que torna possível o surgimento de um modelo de relacionamento interpessoal no qual a cooperação livre e a criatividade responsável contribuem para a formação do cerne de um novo paradigma de criação de riqueza.

A economia *mesh* é, além de um modelo de negócios, um compromisso ético-cultural, como assegura Schwartz⁴. A evolução da sociedade em rede promove a colaboração na produção, na distribuição e no financiamento de criações, tornando viável e aumentando a potência dos negócios e da cultura digital.

Ponto extremamente relevante para o estudo em questão repousa no fato de que tal coordenação de

atendimento ao consumidor não está condicionada à iniciativa privada, mas também engloba organizações públicas e políticas diversas que conduzam ao benefício dos cidadãos.

O novo modelo de economia dá aos governos de todo o mundo uma excelente alternativa a favor da promoção e da inovação tecnológica em seus países. É uma tendência de economia informacional que poderá trazer avanços às comunidades situadas nos mais distintos pontos do planeta.

A economia *mesh* é, além de um modelo de negócios, um compromisso ético-cultural

PRINCIPAIS TRAÇOS DA ECONOMIA DO COMPARTILHAMENTO E SUA RELAÇÃO COM OS DIREITOS AUTORAIS E OS DIREITOS DE ACESSO À CULTURA, À INFORMAÇÃO E À EDUCAÇÃO

A proteção autoral surgiu a pedido dos titulares de direitos autorais, com base no discurso de proteção aos direitos dos autores, para que estes pudessem ser recompensados por suas criações e explorá-las economicamente, por serem fruto da sua força de trabalho. Bem verdade que essa proteção e os direitos de exclusivo beneficiam bem menos criadores do que investidores. São estes os verdadeiros titulares na maioria arrebatadora dos casos de superproteção de direitos de cunho intelectual.

Mas há ainda outros fatores desencadeadores de impasses no âmbito da proteção autoral.

As obras e criações intelectuais, bens comerciáveis desde a Renascença, dependem de promoção e difusão para poderem chegar ao maior número de consumidores possível. A evolução tecnológica e os avanços advindos com a internet permitem que estas obras sejam hoje divulgadas com imensurável rapidez, alcançando com eficiência mercados e consumidores dos mais diversos países, nas mais variadas partes do mundo.

Ocorre que a facilidade e a velocidade com que são divulgadas estas obras atualmente acarretam aos

² A palavra inglesa *mesh* foi utilizada de forma metafórica (significa malha ou rede que continua operando mesmo quando alguns nós ficam fora do ar), mas condiz exatamente com o conceito de compartilhamento.

³ Nessa esteira também foi lançado outro estudo sobre a economia do compartilhamento e o consumo colaborativo, dos autores Rachel Bostman e Roo Rogers, traduzido para o título *O Que é Meu, é Seu – Como o Consumo Colaborativo Vai Mudar o Seu Mundo*. Na obra, os autores explanam como a filosofia das trocas e do compartilhamento inspira o consumo colaborativo e promove o surgimento de redes de empréstimos e de compartilhamento.

⁴ Afirmação feita no prefácio do livro *MESH: Por que o Futuro dos Negócios é Compartilhar*, de Liza Ganzky, da editora Alta Books, Rio de Janeiro, 2012.

titulares grande dificuldade em manter o controle sobre o acesso a elas, dando azo à ocorrência dos mais diversos tipos de infrações aos direitos de proteção autoral.

Paranaguá e Branco (2009, p.21) melhor aclaram o supracitado:

A complexidade da vida contemporânea tornou a análise e a defesa dos direitos autorais muito mais difíceis. Até meados do século XX, a qualidade da cópia não autorizada de obras de terceiros, por exemplo, era sempre inferior à do original, sendo feita por mecanismos nem sempre acessíveis a todos. Com o avançar do século, porém, e especialmente com o surgimento da cultura digital — cujo melhor exemplo é a internet —, tornou-se possível a qualquer um que tenha acesso à rede mundial de computadores acessar, copiar e modificar obras de terceiros, sem que nem mesmo seus autores possam exercer qualquer tipo de controle sobre isso.

Neste contexto, surge a necessidade da criação de novos mecanismos de gerenciamento de direitos e controle do acesso às obras, a fim de proteger os direitos dos seus titulares.

Uma das mais aclamadas iniciativas rumo a este propósito partiu de Lawrence Lessig, professor da Universidade de Harvard e criador das licenças *creative commons*. O projeto tem o objetivo de “[...] expandir a quantidade de obras criativas disponíveis ao público, permitindo criar outras obras sobre elas, compartilhando-as. Isso é feito através do desenvolvimento e disponibilização de licenças jurídicas, que permitem o acesso às obras pelo público, sob condições mais flexíveis” (PARANAGUÁ; BRANCO, 2009).

Sob o sistema *creative commons*, os titulares podem autorizar a coletividade, por meio de licenças públicas, a usar suas obras, dentro de seus limites. Assim, ao optar por determinadas licenças, dentre

as oferecidas, os titulares têm alguns de seus direitos reservados. Entretanto, devem prescindir de outros que não são garantidos por elas. A licença de atribuição, por exemplo, é obrigatória e autoriza

a livre cópia, a distribuição e a utilização da obra (PARANAGUÁ; BRANCO, 2009).

Ocorre que a economia do compartilhamento vai um pouco além no que diz respeito à forma de alcance das obras e à opção de comercializá-

las abrindo mão dessas licenças. Faz-se mister frisar, contudo, que os modos de compartilhamento proporcionados pela licença *creative commons* e através dos modelos de negócios *mesh* devem ser utilizados de forma conjunta e complementar. Uma obra compartilhada por meio de uma empresa do modelo *mesh* pode perfeitamente estar licenciada sob *creative commons*. Atenta-se ao fato, apenas, de que o compartilhamento proporcionado pela rede *mesh* funciona como enérgico mecanismo a incentivar a compra de obras originais e amplia de forma imensurável a divulgação destas obras, atingindo públicos cada vez mais distantes. A nova economia também inibe o uso ilegal de obras e as conseqüentes violações ao direito autoral, além de dar aos titulares maior liberdade para prescindirem de licenças e explorarem suas obras de forma integral, dentro dos limites da legislação que os ampara.

Este modelo de negócios permite que as obras intelectuais cheguem a um alto nível de divulgação e popularização. Desta forma, seus titulares podem se sentir mais seguros, inclusive para adotar licenças que abrem mão de parte de seus direitos.

A rede *mesh* conta hoje com mais de 3.300 empresas cadastradas, crescendo em uma base regular diária, ao que se soma o fato de quase 100% delas utilizarem a internet para a realização de suas operações.

A lógica da economia do compartilhamento se dá através da manutenção da originalidade da obra, o que é óbvio, já que o consumidor não possui a propriedade individual sobre esta e não pode alterá-

-la, visto que será compartilhada com outras pessoas. Além disso, o controle e o incentivo ao uso não irregular da obra se dão de forma muito mais ampla, através da utilização de plataformas formais, nas quais os consumidores compartilham estes bens.

A relevância e o caráter inovador da economia do compartilhamento giram em torno de três pontos que se relacionam aos direitos de acesso à cultura, à informação e à educação, ao compartilhamento de bens e à proteção autoral:

i) O compartilhamento destes bens intelectuais pode ser oferecido e financiado através da administração pública, o que trará a gratuidade do acesso às obras, promovendo o desenvolvimento cultural, educacional e tecnológico da sociedade.

ii) Mesmo sob a iniciativa privada, através de empresas que utilizam o modelo de negócios *mesh*, o custo do acesso à obra será significativamente menor, pois o indivíduo não deterá a sua propriedade, tendo que compartilhá-la após o uso. O preço acessível das obras coíbe a pirataria e o uso irregular.

iii) O compartilhamento sob a iniciativa privada é feito através de plataformas formais, o que também evita que conteúdos sejam alterados ou editados, como músicas, por exemplo, visto haver uma empresa que regula o conteúdo compartilhado e preza por sua originalidade.

O Pandora, serviço de acesso a músicas por *streaming* através da internet, regula o conteúdo que é oferecido, bem como as plataformas de distribuição de livros digitalizados, blogs, jornais e revistas, utilizadas através de *players* de *e-books* como o Ipad e o Kindle, que também devem assegurar a integridade das obras neles compartilhados. O site Amazon, dono do Kindle, oferece mais de 88 mil títulos de livros⁵ (além de DVDs, CDs, programas de computa-

dor, videogames e outros), sendo que a maioria custa cerca de US\$ 10. Obras, obviamente, originais e provenientes de acordos diretos com as editoras.

O modelo da economia do compartilhamento promove a integridade das criações intelectuais e o respeito aos direitos autorais nas mais diversas áreas, além da propagação legal destas obras.

No setor de artes e ofícios, os negócios *mesh* pro-

porcionam aos consumidores alternativas vantajosas e ainda mais baratas do que os modelos de posse tradicionais. As empresas oferecem serviços de aluguel de artes originais, além de expô-las em portfólios online, o que promove ampla divulgação das criações. Outro ponto notável diz respeito às plataformas legais de modificação de obras de artes, como, por exemplo, a Comic Dish, que conecta cartunistas que querem reinterpretar os desenhos de outros artistas, e a Sketch Swap, que permuta croquis de designs de moda. Tal modelo de negócios evita a cópia fraudulenta de criações e ainda dá aos autores amplo controle sobre a reprodução e adaptação de suas obras, pois eles participam ativamente e atuam em conjunto com seus adaptadores.

Quanto aos livros e à escrita, os negócios *mesh* objetivam manter as obras em circulação entre os leitores e habilitar redes sociais de amantes da literatura com o intuito de alugar, permutar e trocar livros e sugestões de leitura. Todos estes livros devem ser, obviamente, originais, o que, no caso da permuta, gera um incentivo à compra de mais e mais livros de forma legal, para que assim os usuários possam ter um grande estoque e maior possibilidade de conseguir, pela permuta, o livro que desejam ler. De fato, o sistema não extingue a possibilidade da realização de cópia privada para usos comerciais, o que é ilegal, mas a inibe de maneira considerável, haja vista os usuários de tais plataformas prezarem pela obra em sua versão original, até para poderem utilizá-la como instrumento de permuta.

No setor de artes e ofícios, os negócios *mesh* proporcionam aos consumidores alternativas vantajosas e ainda mais baratas do que os modelos de posse tradicionais

⁵ Dado extraído do site: <http://leituraprivada.wordpress.com/2009/04/29/kindle-o-que-e/>

Empresas como a BookCrossing, cujos membros registram livros, deixam-nos em espaços públicos e rastreiam sua jornada pelo globo, ou como a Chegg, que aluga livros escolares, ou como a Text4Swap, que possui um sistema de permuta para estudantes trocarem livros usados, merecem destaque. Estudantes carecem de cópias de livros de universidades e bibliotecas, e a reprodução para fins didáticos é hoje um dos maiores alvos de discussões no que tange à reforma da Lei de Direitos Autorais, pois o texto legal permite a cópia somente de pequenos trechos das obras. O maior acesso aos livros didáticos que as plataformas de permuta proporcionam acarreta a atenuação deste problema.

Plataformas de compartilhamento de músicas e filmes também se inserem neste modelo. Além da já citada Pandora, destacam-se a SellaBand, que capta recursos para financiar bandas musicais, e, após a gravação do álbum, o investidor tem direito a um exemplar gratuito e pode ganhar ainda outras retribuições por sua contribuição, e o Seventymm, serviço de aluguel de filmes situado na Índia. No ramo da tecnologia, a plataforma Drupal se destaca no gerenciamento de *softwares* livres.

No Brasil, uma brilhante iniciativa utilizou-se das linhas traçadas pela economia do compartilhamento para unir os setores da educação, da cultura e do lazer em prol de um desenvolvimento sustentável.

O PROJETO MOEDAS CRIATIVAS: A UTILIZAÇÃO DAS DIRETRIZES DA ECONOMIA DO COMPARTILHAMENTO NAS POLÍTICAS PÚBLICAS

Faz jus a merecido reconhecimento a iniciativa do economista, jornalista e sociólogo Gilson Schwartz, que desenvolveu, no departamento Cidade do Conhecimento, da Universidade de São

Paulo, o Projeto Moedas Criativas⁶. A ideia surgiu em 2003 e vem obtendo avanços bem mais significativos que os do Vale Cultura, de 2009, que até hoje aguarda aprovação.

No Brasil, uma brilhante iniciativa utilizou-se das linhas traçadas pela economia do compartilhamento para unir os setores da educação, da cultura e do lazer em prol de um desenvolvimento sustentável

O projeto pretende criar um dinheiro exclusivo virtual para ser utilizado no setor cultural. A iniciativa visa estimular a cultura de forma que, por meio dessa moeda, seria possível pagar a entrada dos principais eventos do setor no país. Teatros, cinemas e os mais diversos espetáculos poderão disponibilizar ingressos através das “moedas criativas”. Elas já circulam em caráter experimental e foram divididas em “alegrias” (voltadas para o entretenimento), “saberes” (utilizadas para pagar serviços educacionais) e “talentos” (que remuneram atividades práticas).

O projeto utiliza a mesma lógica dos bancos comunitários, mas a diferença é a proposta de fazer circular moedas que estimulem o desenvolvimento da economia criativa. O objetivo é ser um novo modelo de captação e financiamento da produção e do consumo de cultura e educação. O projeto conta com o apoio do BNDES, que realizou investimento de R\$ 100 mil, e já ganhou dois prêmios do Ministério da Cultura.

A iniciativa conta com o Fundo de Moedas Imaginárias (FMI), uma analogia ao Fundo Monetário Internacional, gerido pela Fundação de Apoio à USP (FUSP), com patrimônio iniciado em R\$ 150 mil. O projeto ainda está em fase de implementação, mas já tem o apoio do governo federal, visto que uma das alternativas de uso das “moedas criativas” é a troca por mercadorias apreendidas pela Receita Federal.

Schwartz esclareceu em entrevista⁷ que, para começar a viabilizar os projetos, a meta é captar R\$ 7 milhões em três anos, através de vários me-

⁶ Maiores informações podem ser encontradas no site oficial do projeto: www.ICONOMIA.org/moedascriativas.

⁷ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mercado/38699-usp-cria-projeto-de-moeda-criativa-digital.shtml>. Acesso em 4 set. 2012.

canismos distintos, de doações a investimentos. Afirmou, ainda, que já há cinco projetos de filmes orçados com custo total estimado em R\$ 3,5 milhões, produções que serão rodadas e pagas com as “moedas criativas”.

O professor e sua notável empreitada fazem parte do Projeto +20 Ideias para Mudar o Mundo, iniciativa da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) que selecionou personalidades de destaque no país, de diferentes áreas profissionais, com ideias e pensamentos que acrescentassem qualidade às discussões sobre a sustentabilidade do planeta. O Moedas Criativas foi selecionado pela Conferência das Nações Unidas sobre Desenvolvimento Sustentável (CNUDS), popularmente Rio+20, como uma das melhores iniciativas sustentáveis do Brasil (MELLO, 2012).

O projeto idealizado por Schwartz conta com o apoio do governo desde o início e é um exemplo louvável de como o modelo da economia do compartilhamento pode ser utilizado para construir parcerias entre as empresas privadas e a administração pública, fomentando o desenvolvimento cultural do país e beneficiando, sobremaneira, os cidadãos brasileiros dos mais diversos âmbitos sociais.

Os múltiplos exemplos neste estudo permitem um entendimento mais concreto e objetivo sobre o novo modelo de economia, que não só respeita os direitos dos titulares sobre as produções intelectuais, suscitando o equilíbrio e a harmonização entre os mais diversos interesses da sociedade, como promove a difusão da cultura, da educação e da informação, alinhando-se em prol do cumprimento efetivo da tão almejada função social do direito autoral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A regulamentação do direito autoral modificou sobremodo a relação entre o criador e sua obra, al-

terando em proporções incomensuráveis o alcance e a propagação de tais criações. Há de se atentar, contudo, que o direito de autor não é ramo isolado no ordenamento jurídico e, por si só, já limita outros princípios, como os da liberdade de expressão e os direitos fundamentais de acesso à cultura e à informação, mencionados neste trabalho.

Resta imprescindível o equilíbrio entre os interesses públicos e privados. Em torno desta máxima gira o grande cerne dos debates acerca do direito autoral hodierno e da legislação que o regulamenta.

As limitações e flexibilizações às quais o direito autoral deve ser submetido fundamentam-se na premissa de que os direitos autorais e seus conexos estão subordinados aos princípios gerais do direito e devem ser limitados pela sua função social.

Destarte, o direito autoral não pode jamais ser exercido em absoluto, ou visto como um fim em si mesmo, pois é instrumento a ser utilizado em razão do interesse público e com o escopo de promover o progresso cultural e tecnológico dos mais diversos povos que integram a comunidade mundial.

Vivencia-se a era da informação, na qual os maiores bens do indivíduo concretizam-se na cultura e no conhecimento. Tal evolução se deu de forma que a cultura é vista hoje como capital, e aqueles que a esta têm acesso tornam-se os verdadeiros abastados do século XXI.

A economia criativa e suas indústrias culturais maxivalorizam a cultura e, capitalizando-a, transformam a informação e o conhecimento em insumos. Neste trilhar, irrompe a economia do compartilhamento, que revoluciona o modo de adquirir cultura, baseando-se no coletivismo, e insere nas relações sociais e econômicas um inédito modelo de propriedade. Deste modo, o consumo é trocado pelo compartilhamento, fazendo surgir um novo paradigma de geração de riquezas.

Neste diapasão, o direito autoral não pode jamais ser instrumento de obstáculo ao acesso pleno

à cultura e ao conhecimento, devendo ter sua atuação limitada aos contornos da sua função social.

Resta claro que a proteção autoral exercida de forma abusiva não só limitará direitos, mas atingirá, além da esfera social, a seara econômica, transformando-se, assim, em um instrumento de repressão de produção e distribuição de riquezas.

São estes os contornos almejados para o direito autoral do século XXI?

Deixa-se assinalada a questão final, para que se perceba a relevância e o vasto campo de pesquisa que dessa premissa irrompem.

REFERÊNCIAS

- BRANT, Leonardo. *Fronteiras de valor na iconomia*. [S.l.]: Culturaemercado, 2012. Disponível em: <<http://www.culturaemercado.com.br/entrevistas/fronteiras-de-valor-na-icomomia/>>. Acesso em: 4 jun. 2012.
- BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, 1988. Disponível em <<http://www.planalto.gov.br/constituicaoofederal.htm>>. Acesso em: 23 mar. 2012.
- BRASIL. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, 1998. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9610.htm>. Acesso em: 28 mar. 2012.
- BRASIL. Ministério da Cultura. *Direito autoral*. Brasília: MinC, 2006. 436 p. (Coleção cadernos de políticas culturais, v.1)
- GANSKY, Lisa. *MESH: por que o futuro dos negócios é compartilhar*. Rio de Janeiro: Alta Books, 2012.
- GENTINO, Octavio. “La cultura como capital”. In: RUBIM, Linda; MIRANDA, Nadja (Org.). *Transversalidades da cultura*. Salvador: EDUFBA, p.59 – 77. 2008.
- MELLO, João. Conheça o game que está reinventando o dinheiro. *Revista Galileu*, Rio de Janeiro, v. 251, 2012.
- PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. *Direitos autorais*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.
- SILVA, Rodrigo Otávio; WACHOWICZ, Marcos. Direito autoral e economia criativa: a construção de uma economia preocupada com a criatividade. *Liinc em Revista*, Rio de Janeiro v. 7, n. 2, p. 556 – 572, out. 2011.
- WACHOWICZ, Marcos (Org.). *Por que mudar a Lei de Direito Autoral? Estudos e pareceres*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2011.
- WACHOWICZ, Marcos. Economia criativa e direito autoral. [Santa Catarina: Ufsc], 2012. Disponível em: <<http://www.direitoautoral.ufsc.br/vcodaip/?paged=3>>. Acesso em: 2 jun. 2012.

Artigo recebido em 8 de outubro de 2012
e aprovado em 21 de novembro de 2012.

Normas para publicação

Os artigos devem:

- Ser enviados por e-mail, preferencialmente, desde que não excedam o limite de dois megabytes. Acima desse limite, em mídia de CD-ROM, acompanhada de cópia impressa.
- Ser apresentados em editor de texto de maior difusão (Word), formatados com entrelinhas de 1,5, margem esquerda de 3 cm, direita e inferior de 2 cm, superior de 2,5 cm, fonte Times New Roman, tamanho 12.
- Preferencialmente, ser assinados por, no máximo, três autores.
- Ser apenas um por autor, exceto no caso de participação como coautor.
- Incluir, em nota de rodapé, os créditos institucionais do autor, referência à atual atividade profissional, titulação, endereço para correspondência, telefone, e-mail.
- Ter, no mínimo, 15 páginas e, no máximo, 25.
- Vir acompanhados de resumo e *abstract* com, no máximo, 10 linhas, entrelinha simples, contendo, quando cabível, tema, objetivos, metodologia, principais resultados e conclusões. Abaixo do resumo e do *abstract*, incluir até cinco palavras-chave e *keywords*, separadas entre si por ponto e finalizadas também por ponto.
- Apresentar padronização de título, de forma a ficar claro o que é título e subtítulo. O título deve se constituir de palavra, expressão ou frase que designe o assunto ou conteúdo do texto. O subtítulo, apresentado em seguida ao título e dele separado por dois pontos, visa esclarecê-lo ou complementá-lo.
- Contar com tabelas e demais tipos de ilustrações (desenhos, esquemas, figuras, fluxogramas, fotos, gráficos, mapas etc.) numerados consecutivamente com algarismos arábicos, na ordem em que forem citados no texto, com os títulos, legendas e fontes completas, e serem localizados o mais próximo possível do trecho a que se referem.
- Conter todo e qualquer tipo de ilustração acompanhado dos originais, de forma a garantir fidelidade e qualidade na reprodução, observando que a publicação é impressa em preto e branco. Se as fotografias forem digitalizadas, devem ser escaneadas em 300 dpi (CMYK), com cor real e salvas com a extensão TIFF. Se forem em preto e branco, devem ser escaneadas em 300 dpi, em tons de cinza. Se for usada máquina digital, deve-se utilizar o mesmo procedimento com relação a dpi e extensão, de acordo com o item “Ilustrações” do *Manual de Redação e Estilo da SEI*, disponibilizado em www.sei.ba.gov.br, no menu “Publicações”.
- Destacar citações diretas que ultrapassem três linhas, apresentando-as em outro parágrafo, com recuo de 4 cm à esquerda, tamanho de fonte 10 e sem aspas (NBR 10520:2002 da ABNT).
- Quando da inclusão de depoimentos dos sujeitos, apresentá-los em parágrafo distinto do texto, entre aspas, com letra e espaçamento igual ao do texto e recuo esquerdo, de todas as linhas, igual ao do parágrafo.
- Evitar as notas, sobretudo extensas, usando-as apenas quando outras considerações ou explicações forem necessárias ao texto, para não interromper a sequência lógica da leitura e não cansar o leitor.
- Indicar as notas de rodapé por números arábicos, aparecendo, preferencialmente, de forma integral na mesma página em que forem inseridas.
- Conter referências completas e precisas, adotando-se o procedimento informado a seguir.

Referências

No transcorrer do texto, a fonte da citação direta ou da paráfrase deve ser indicada pelo sobrenome do autor, pela instituição responsável ou, no caso de autoria desconhecida, pela primeira palavra do título da obra seguida de reticências, ano e página. Quando incluída na sentença, deve ser grafada em letras maiúsculas e minúsculas, e quando estiver entre parênteses, deve ter todas as letras maiúsculas.

Exemplos:

- A estruturação produtiva deveria se voltar para a exploração econômica de suas riquezas naturais, conforme esclarece Castro (1980, p. 152).
- “O outro lado da medalha dessa contraposição da Inglaterra civil e adulta às raças selvagens e de menoridade é o processo pelo qual a barreira, que na metrópole divide os servos dos senhores, tende a perder a sua rigidez de casta” (LOSURDO, 2006, p. 240).

No final do artigo, deve aparecer a lista de referências, em ordem alfabética, em conformidade com a norma NBR 6023:2002 da ABNT.

Exemplos:

Para livros:

- BORGES, Jafé; LEMOS, Gláucia. *Comércio baiano: depoimentos para sua história*. Salvador: Associação Comercial da Bahia, 2002.

Para artigos e/ou matéria de revista, boletim etc.:

- SOUZA, Laumar Neves de. Essência x aparência: o fenômeno da globalização. *Bahia Análise & Dados*, Salvador, v. 12, n. 3, p. 51-60, dez. 2002.

Para partes de livros:

- MATOS, Ralfo. Das grandes divisões do Brasil à ideia do urbano em rede tripartite. In: _____ (Org.). *Espacialidades em rede: população, urbanização e migração no Brasil contemporâneo*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. p. 17-56.

Na lista de referências, os títulos dos livros devem aparecer sempre em itálico. Os subtítulos, apesar de citados, não recebem o mesmo tratamento. No caso de artigo/matéria de revista ou jornal, o itálico deve ser colocado no título da publicação. A lista de referências deve ser alinhada à esquerda e conter apenas os trabalhos efetivamente utilizados na elaboração do artigo.

Originais

Os originais apresentados serão considerados definitivos. Caso sejam aprovados, as provas só serão submetidas ao autor quando solicitadas previamente, cabendo ao mesmo fornecer informações adicionais, se necessário. Serão também considerados como autorizados para publicação por sua simples remessa à revista, não implicando pagamento de direitos autorais. A editoria-geral da SEI e a coordenação editorial do volume, em caso de aceitação do texto, reservam-se o direito de sugerir ou modificar títulos, formatar tabelas e ilustrações, entre outras intervenções, a fim de atender ao padrão editorial e ortográfico adotado pela instituição e expresso no *Manual de Redação e Estilo da SEI*, disponibilizado em www.sei.ba.gov.br, no menu “Publicações”. Comprometem-se ainda a responder por escrito aos autores e, em caso de recusa, a enviar-lhes os resumos dos pareceres.

COLABORARAM NESSE NÚMERO:

Adriano Pereira de Castro Pacheco

Armando Alexandre Castro

Bouzid Izerrougene

Cleonisia Alves Rodrigues do Vale

Eduardo Vivian da Cunha

Henrique Tomé da Costa Mata

Jorge Claudio Machado da Silva

Juan Brizuela

Lielson A. de Almeida Coelho

Luciano Damasceno Santos

Maíra Vilas Bôas Matos

Marcus Vinícius de Lima Oliveira

Maria Teresa Franco Ribeiro

Mario Cezar Freitas

Sirius Bulcão



ISSN 0103 8117



977010381100-1