

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO NORTE FLUMINENSE DARCY RIBEIRO –  
UENF**

***“FARINHA POUCA, MEU PIRÃO PRIMEIRO”*: CULTURA,  
DESENVOLVIMENTO E O SETOR CRIATIVO DO ARTESANATO NA  
REGIÃO NORTE FLUMINENSE**

**ANDREZA BARRETO LEITÃO**

**CAMPOS DOS GOYTACAZES-RJ, JULHO - 2013.**

**“FARINHA POUCA, MEU PIRÃO PRIMEIRO”: CULTURA,  
DESENVOLVIMENTO E O SETOR CRIATIVO DO ARTESANATO  
NA REGIÃO NORTE FLUMINENSE**

ANDREZA BARRETO LEITÃO

**Dissertação apresentada ao Centro  
de Ciências do Homem da  
Universidade Estadual do Norte  
Fluminense, como parte das  
exigências para o título de mestre  
em Políticas Sociais.**

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Carlos Gantos

Co-Orientadora: Profa. Dra. Lílian Sagio Cezar.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO NORTE FLUMINENSE DARCY RIBEIRO –  
UENF

Campos dos Goytacazes-RJ, Julho - 2013.

## FICHA CATALOGRÁFICA

Preparada pela Biblioteca do CCH / UENF

003/2014

L533 Leitão, Andreza Barreto

"Farinha pouca, meu pirão primeiro": cultura, desenvolvimento e o setor criativo do artesanato na região norte fluminense / Andreza Barreto Leitão - Campos dos Goytacazes, RJ, 2013.

436 f. : il

Orientador: Marcelo Carlos Gantos

Co-Orientadora: Lillian Sagio Cezar

Dissertação (Mestrado em Políticas Sociais) – Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Centro de Ciências do Homem, 2013.

Bibliografia: f. 390 - 402

1. Artesanato – Região Norte Fluminense. 2. Cultura. 3. Economia Criativa. I. Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro. Centro de Ciências do Homem. II. Título.

CDD – 745.5

**“FARINHA POUCA, MEU PIRÃO PRIMEIRO”: CULTURA,  
DESENVOLVIMENTO E O SETOR CRIATIVO DO ARTESANATO NA  
REGIÃO NORTE FLUMINENSE**

ANDREZA BARRETO LEITÃO

Dissertação apresentada ao Centro de Ciências do Homem da Universidade Estadual do Norte Fluminense, como parte das exigências para o título de mestre em Políticas Sociais.

Aprovada em 25 de julho de 2013.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Marcelo Carlos Gantos (orientador)

---

Profa. Dra. Lílian Sagio Cezar (co-orientadora)

---

Prof. Dr. Geraldo Márcio Timóteo

---

Prof. Dr. Marlon Gomes Ney

---

Profa. Dra. Luciane Soares da Silva

*À memória de minha avó, Dona Domingas Ramos Figueiredo (27.11.1918 - 03.03.2010) – dedicada parteira e conhecedora das ervas na localidade de Murundu, antigo 20º distrito de Campos dos Goytacazes, RJ – a primeira a direcionar meu olhar para a questão do reconhecimento quanto aos que preservam nossos saberes populares.*

## **AGRADECIMENTOS**

Em um trabalho que procura versar sobre a criatividade, acho coerente começar agradecendo ao Criador-incriado, à “causa não-causada”, ao “motor que não é movido”, à “causa primeira”, na definição de Aristóteles, de quem o homem herdou, por imagem e semelhança, a satisfação em criar.

Agradeço também aos meus pais, Admardo Ramos Leitão e Euza Carlos Barreto Leitão: com vocês aprendi a valorizar o que realmente importa.

Agradeço aos meus orientadores, Prof. Dr. Marcelo Gantos e Profa. Dra. Lílian Sagio: pela liberdade que me deram, por serem profissionais valiosos, com quem muito tenho aprendido, pelas leituras e sugestões, pelos “puxões de orelha”, por me transmitirem entusiasmo e por serem pessoas queridas, tornando agradável o ambiente de laboratório.

Agradeço aos meus professores, que compartilharam ensinamentos preciosos, e aos colegas da turma de mestrado em Políticas Sociais de 2011 (PPGPS/LEEA/UENF), com quem dividi dúvidas, expectativas e perplexidades durante o curso.

Agradeço à CAPES, pela concessão da bolsa durante os dois anos de pesquisa do mestrado, sem a qual a execução deste trabalho ficaria comprometida.

Agradeço também a todos que de algum modo colaboraram para a realização deste trabalho, desde aos informantes diretos e indiretos, a Juliana Miez e a Dante Mendonça, que me auxiliaram na aplicação de questionários aos consumidores de artesanato, bem como ao Prof. Geraldo Timóteo, que me introduziu ao programa SPSS para a tabulação de dados. Sou grata ainda à Lívia Amorim por dividir inquietações sobre o tema “Economia Criativa”, encontrar parceria para diálogo foi algo raro.

Faço um agradecimento especial às artesãs do Norte Fluminense: Genice, Ivanete, Shirley, Darlene, Elizabeth, Dona Vera Lúcia, Elza, Elzi, Gilcréia, Eudicéia (que prefere ser chamada de “Céia”), Denise, Maria Helena, Nádia, Karla, Rosane, Maria Dolores, Dirce... e tantas mais... Vocês me deram grandes lições sobre os valores da dignidade, da delicadeza (e ao mesmo tempo da garra) e principalmente do amor pelo ofício. Este trabalho é para vocês!

*“O presente impõe formas. Sair dessa esfera e produzir  
outras formas constitui a criatividade.”  
(Hugo von Hofmannsthal)*

## RESUMO

Na presente pesquisa, busco compreender o debate que associa cultura e desenvolvimento, tendo como focos a institucionalização da Economia Criativa como política pública no Brasil e um estudo de caso local sobre o setor do artesanato. O propósito foi entender o que é Economia Criativa e o que explica a entrada deste conceito nas políticas públicas no Brasil; por quais vias o conceito chega à Região Norte Fluminense, além de o que caracteriza o setor do artesanato na região e quais as suas estratégias de organização. Através de pesquisa de campo, pesquisa bibliográfica e documental, percebe-se que a Economia Criativa é uma política pública de tipo multicêntrica, sendo implementada por atores estatais e privados e que o uso do conceito é por vezes arbitrário, podendo ser associado a discursos de globalização hegemônica e de globalização contra-hegemônica. A institucionalização dessas políticas no Brasil são associadas ao neo-desenvolvimentismo dos governos PT e à promoção do *Soft Power* em tempos de megaeventos (Copa do Mundo e Olimpíadas). O artesanato na região Norte do estado do Rio de Janeiro se caracteriza por ser um bem simbólico, além de significar um trabalho feminino e criativo. Quando pensado como trabalho feminino ele se relaciona à reprodução de um habitus e à permanência das estruturas, mas a sua dimensão criativa promove reconhecimento e mudança nas estruturas. O conceito de Economia Criativa começa a chegar na região por meio de ações do SEBRAE-Campos e da ITEP/UENF. O artesanato é um setor atendido por ambas entidades, que, por meio de oferecimento de cursos e consultorias procuram desenvolver o habitus primário (racionalidade, cálculo) e o habitus secundário (criatividade, gosto, distinção), bem como o capital social. “Farinha pouca, meu pirão primeiro” é uma expressão que traduz a pouca incidência de capital social e a dificuldade para se instituir políticas públicas participativas na região, perpetuando o subdesenvolvimento e o habitus precário de boa parte da população. Apesar de tal contexto, por se tratar de um trabalho criativo, o artesanato tem sido responsável por mudanças de trajetórias de vida através da promoção do reconhecimento.

**Palavras-chaves:** Economia Criativa; Desenvolvimento; Cultura; Artesanato no Norte Fluminense



## **ABSTRACT**

In the present research, i seek to understand the debate that links culture and development, with the focus on the institutionalization of Creative Economy as a public policy in Brazil and on a local case study on the craft sector. The purpose was to understand what is Creative Economy and what explains the entry of this concept in Brazilian public policies; by which ways the concept comes to the northern region of the state of Rio de Janeiro, and what characterizes the handicraft sector in the region and what are their organization strategies. Through bibliographic, documentary and field research, it is clear that the Creative Economy is a public policy of multicentric type, being implemented by state and private actors and that the use of the concept is sometimes arbitrary, may be associated with speeches about hegemonic globalization and counter-hegemonic globalization. The institutionalization of these policies in Brazil are associated with the neo-developmentalism of PT governments and the promotion of Soft Power in times of mega events (world Cup and Olympics). The craftsmanship in the northern region of the state of Rio de Janeiro is characterized as being a symbolic asset , also representing a feminine and creative work. When thought of as women's work it relates to reproducing a habitus, and the permanence of structures, but their creative dimension promotes recognition and changes in social structures. The concept of Creative Economy begins to arrive in the region through the actions of SEBRAE-Campos and ITEP / UENF. The craft sector is a sector attended by both entities, which, through the offering of courses and consultancies seeking to develop the primary habitus (rationality, calculation) and the secondary habitus (creativity, taste, distinction) as well as social capital. "Farinha pouca, meu pirão primeiro" is an expression that translates the low incidence of social capital and the difficulty of instituting participatory public policies in the region, perpetuating underdevelopment and precarious habitus of much of the population. Despite this situation, because it is a creative work, craftsmanship has been responsible for changing life trajectories through the promotion of recognition.

**Key-words:** Creative Economy; development; Culture; Craft sector in the northern region of the state of Rio de Janeiro.

## SUMÁRIO

	Pág.
<b>INTRODUÇÃO: Cronologia da construção de um objeto de pesquisa .....</b>	<b>1</b>
<b>1. REFERENCIAL TEÓRICO.....</b>	<b>16</b>
1.1. <b>Cultura: entre integração, conflito e criatividade .....</b>	<b>16</b>
1.2. <b>Políticas Públicas e Desenvolvimento .....</b>	<b>33</b>
1.3. <b>Habitus, capital social e reconhecimento.....</b>	<b>51</b>
<b>2. ECONOMIA CRIATIVA: UM CONCEITO ARBITRÁRIO .....</b>	<b>66</b>
2.1. <b>Globalização, pós-modernidade e sociedade do conhecimento: Criatividade imperativa?.....</b>	<b>66</b>
2.2. <b>O termo “Economia Criativa” e a questão da propriedade intelectual: origem hegemônica.....</b>	<b>78</b>
2.3. <b>Cultura e Desenvolvimento: o pioneirismo do pensamento de Celso Furtado e estratégias dos Organismos Internacionais – existe um horizonte contra-hegemônico?.....</b>	<b>91</b>
2.4. <b>Princípios que nortearão a Economia Criativa Brasileira.....</b>	<b>111</b>
2.4.1. <b>O princípio da Diversidade Cultural.....</b>	<b>111</b>
2.4.2. <b>O princípio da Sustentabilidade .....</b>	<b>116</b>
2.4.3. <b>O princípio da Inovação.....</b>	<b>119</b>
2.4.4. <b>O princípio da Inclusão social .....</b>	<b>124</b>
2.5. <b>A Economia Criativa no contexto brasileiro: uma Política Pública multicêntrica .....</b>	<b>129</b>
<b>3.3. POLÍTICAS PÚBLICAS E O SETOR LOCAL DO ARTESANATO: entre reprodução do habitus e possibilidades de reconhecimento .....</b>	<b>173</b>
3.1. <b>Cultura popular, Culturas híbridas, memória, tradição e criatividade: abrindo a reflexão sobre o setor do Artesanato.....</b>	<b>173</b>
3.2. <b>A Economia Criativa do artesanato brasileiro.....</b>	<b>185</b>

<b>3. 3. A Região Norte Fluminense: Desenvolvimento, Cultura e o setor do Artesanato .....</b>	<b>191</b>
<b>3.3.1. Formas de organização do setor do artesanato – associativismo, cooperativismo, núcleos de artesãos, oficinas .....</b>	<b>202</b>
<b>3.3.1.1. Projeto “Tranças &amp; Tramas” e Cooperativa “Cooptaboa” ascensão e declínio do cooperativismo local .....</b>	<b>202</b>
<b>3.3.1.2. Projeto “Oficina de Cerâmica Caminhos de Barro” – novas trajetórias para as mulheres de São Sebastião.....</b>	<b>217</b>
<b>3.3.1.3. AME – Associação de Mulheres Empreendedoras – entre tradição e inovação .....</b>	<b>232</b>
<b>3.4. Políticas Públicas locais para o setor do Artesanato e estratégias de comercialização.....</b>	<b>243</b>
<b>3.5. Artesanato: uma economia feminina? - aproximações aos setores de moda e decoração.....</b>	<b>262</b>
<b>3.6. O artesanato como “trabalho criativo” – arestas de liberdade.....</b>	<b>276</b>
<b>3.7. Algumas instituições de apoio ao Setor do Artesanato no Norte Fluminense – articulações entre saberes formais e saberes informais.....</b>	<b>291</b>
<b>3.7.1. A Incubadora Tecnológica de Empreendimentos Populares da UENF e o setor do artesanato: Economia Solidária e Economia Criativa – um diálogo possível? .....</b>	<b>291</b>
<b>3.7.2. O SEBRAE Campos: a construção de um <i>ethos</i> empreendedor e o Setor do Artesanato na Região Norte Fluminense .....</b>	<b>315</b>
<b>3.8. “Farinha pouca, meu pirão primeiro!”: o olhar de uma artesã sobre a Cultura e as Políticas Públicas locais .....</b>	<b>329</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>365</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>390</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>403</b>
<b>1 - Instrumentos.....</b>	<b>404</b>
<b>Apêndice 1.1. Roteiros de entrevistas .....</b>	<b>404</b>
<b>Apêndice 1.2. Questionários aplicados a consumidores de artesanato.....</b>	<b>410</b>
<b>Apêndice 2. Transcrição da entrevista com Luciana Guilherme (Diretora de Empreendedorismo, Inovação e Gestão da SEC/MinC) .....</b>	<b>417</b>

<b>ANEXOS.....</b>	<b>424</b>
<b>Anexo 1 - Questionário “Levantamento de demandas dos setores criativos” (SEC/MinC).....</b>	<b>425</b>
<b>Anexo 2 - Folder de Programação da 2ª Conferência Municipal de Cultura de Campos dos Goytacazes.....</b>	<b>427</b>
<b>Anexo 3 - Planilha dos custos da 2ª Conferência Municipal de Cultura de Campos dos Goytacazes.....</b>	<b>429</b>
<b>Anexo 4 - Documento final das Propostas da 2ª Conferência Municipal de Cultura de Campos dos Goytacazes debatidas e revisadas – 15 de setembro de 2012.....</b>	<b>430</b>
<b>Anexo 5 - Eleição do Conselho Municipal de Cultura (CONCULTURA) de Campos dos Goytacazes em 15 de setembro de 2012.....</b>	<b>433</b>
<b>Anexo 6 - Folder da Programação do III Festival de Economia Solidária.....</b>	<b>434</b>
<b>Anexo 7. Mostra FEMAC Novos Talentos da Arquitetura e Design de interiores – 14 de março de 2013.....</b>	<b>436</b>

## **LISTA DE ABREVIACÕES E SIGLAS**

APL's – Arranjos Produtivos Locais

BNDES - Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico e Social

CEPAL - Comissão Econômica para a América Latina e Caribe

CEF – Caixa Econômica Federal

CRAS – Centro de Referência de Assistência Social

COAGRO - Cooperativa Agroindustrial do Estado do Rio de Janeiro

CODEMCA - Companhia de Desenvolvimento de Campos

FIRJAN - Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro no Rio de Janeiro

IBAMA – O Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis

INEA – Instituto Estadual do Ambiente

ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros

MDA – Ministério do Desenvolvimento Agrário

ITEP – Incubadora Tecnológica de Empreendimentos Populares

MIDIC - Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior

MinC – Ministério da Cultura

ONU – Organização das Nações Unidas

PRODEC – Programa de Desenvolvimento da Economia da Cultura

SEBRAE – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

SEC/Minc – Secretaria da Economia Criativa – Ministério da Cultura

SENAC – Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial

UENF – Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro

UNCTAD – Conferência das Nações Unidas para o Comércio e Desenvolvimento

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

## **INTRODUÇÃO: Cronologia da construção de um objeto de pesquisa**

Esta dissertação é fruto de uma pesquisa híbrida: Por um lado, busquei compreender em que consistiam as novas articulações entre desenvolvimento e cultura no Brasil, no momento em que o conceito de Economia Criativa ganha espaço institucional no país, sobretudo no Ministério da Cultura, com a criação de uma secretaria própria; e, por outro, no intuito de se fazer um estudo empírico sobre as noções de cultura e desenvolvimento, executei uma pesquisa a nível local, na região Norte do estado do Rio de Janeiro, a respeito de um dos setores criativos que em processo paralelo passaria a ser incluído como câmara setorial no Conselho de Políticas Culturais do Ministério da Cultura (doravante, MinC), a saber, o setor do artesanato. Nas linhas a seguir buscarei detalhar como se deu o percurso da construção de meu objeto e de meu processo de pesquisa.

A pesquisa foi para mim um desafio, a começar pela definição do objeto de estudo<sup>1</sup>. Já iniciado o ano letivo de 2011, a notícia sobre a possível criação de uma secretaria da Economia Criativa (a SEC/MinC) torna-se o foco do meu interesse. Recordo das primeiras conversas com minha co-orientadora, Lílian Sagio sobre o fato. Falávamos acerca dos andamentos do Ministério da Cultura na então gestão da ministra Ana de Hollanda, e então surge o comentário: “Estão falando sobre a abertura de uma secretaria de Economia Criativa no MinC e isso está gerando polêmica, porque vão institucionalizar um conceito que foi pouco discutido, não se sabe direito o que é”. O fato me chamou atenção, pois desde a graduação tenho interesse pelos temas que envolvem arte, criatividade e emancipação<sup>2</sup>. Também já tinha conhecimento sobre as carências referentes à situação de trabalho de produtores culturais na região<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Inicialmente, tive interesse em estudar os desdobramentos da aprovação do novo Plano Nacional de Cultura no município de Campos dos Goytacazes, sendo este o objetivo do meu pré-projeto, com o qual ingressei no processo seletivo do mestrado do PPGPS/UENF no ano de 2011.

<sup>2</sup> Como tema de monografia do curso de graduação em Ciências Sociais (2009), executei um ensaio sobre a relação entre arte e utopia na modernidade e na pós-modernidade.

<sup>3</sup> Ainda durante a graduação, entre 2006 e 2009 havia trabalhado em um projeto que teve como público-alvo os animadores culturais na Região Administrativa Norte Fluminense. Tratavam-se de profissionais que trabalhavam as linguagens da música, artes plásticas, teatro e literatura, mas que, além disso, buscavam levar as manifestações culturais populares da comunidade para os CIEP's (Centro Integrados de Educação Pública do estado do Rio de Janeiro), indo além da condição de arte-

Inicialmente, a escassez de trabalhos sobre o assunto pensado em âmbito nacional foi notória, os autores a serem citados se repetiam na bibliografia específica sobre Economia Criativa no país. Ana Carla Fonseca Reis – uma das autoras nacionais que produzem bibliografia sobre o tema – em trabalho publicado em 2011 ressalta que:

As discussões acerca da Economia Criativa e das cidades criativas são ainda incipientes no Brasil. Os estudos são parcos, os indicadores praticamente inexistem e a onda de conscientização e reflexão ainda não eclodiu. Nesse processo, poucos estados tem se destacado por um discurso coerente e uma prática atenta. (REIS, 2011, p.155)

Assinala-se, portanto, a intenção de uma geração de agenda em políticas públicas voltadas para a Economia Criativa em andamento, o que já sugere um tema interessante a ser pesquisado. Em linhas gerais, podemos entender a Economia Criativa como o ciclo que envolve a criação, produção e distribuição de produtos e serviços que incorporam o conhecimento, o patrimônio cultural, a criatividade e, em linhas gerais, o capital imaterial como principais recursos produtivos. A Economia Criativa tenta, portanto, conjugar as noções de Cultura e de Desenvolvimento sócio-econômico.

Exponho meu interesse pelo tema a meu orientador, o Prof. Dr. Marcelo Gantos, que prontamente adere à alteração de minha proposta de pesquisa, sugerindo leituras bibliográficas sobre a temática do capitalismo cognitivo e do protagonismo da cultura na atual fase do sistema econômico, para a melhor contextualização do meu projeto.

Outro olhar deve ser lançado sobre o curso das políticas culturais no Brasil. As gestões imediatamente anteriores do Ministério da Cultura, durante o Governo Lula, sob a direção de Juca Ferreira e Gilberto Gil são consideradas um marco do ponto de vista progressista para as políticas culturais. A sucessora, Ana de Hollanda, na gestão de quem nasce a Secretaria da Economia Criativa (SEC/MinC), por sua vez apresenta discontinuidades com relação aos ministros anteriores.

Começo a visualizar as primeiras reações e tensões a respeito do tema quando fico sabendo que, ao mesmo tempo em que se estrutura a criação desta nova pasta denominada Secretaria da Economia Criativa no MinC, a Secretaria de Cidadania Cultural – SCC (Marta Pavese Porto) e a Secretaria da Identidade e da Diversidade

---

educadores. Muitos deles eram, paralelamente, produtores culturais independentes, tentando viver da arte, com suas contingências.

Cultural – SID (Américo José Córdula Teixeira) haviam se fundido em uma única nova pasta, a saber, a Secretaria da Cidadania e Diversidade Cultural – SCDC. O MinC, desde a gestão do ministro Gilberto Gil, adota um conceito de Cultura subdividido em 3 dimensões: simbólica, política e econômica. Vemos que o tratamento das dimensões simbólica (diversidade cultural) e política (cidadania cultural) passa a ser articulado a uma pasta, ao passo que a dimensão econômica receberia uma autarquia própria, o que pode sugerir uma posição privilegiada a esta última.

O processo inicial de coleta de dados e pesquisa documental também ocorreu neste período, enquanto eu procurava averiguar quando a já anunciada secretaria da Economia Criativa seria efetivamente instaurada. Consegui boas informações através de visitas ao site oficial do MinC e trocas de e-mails em uma rede virtual sobre culturas populares, tendo acesso a documentos oficiais e não oficiais. A consulta a periódicos sobre temas relativos às palavras-chave deste trabalho: “Economia Criativa; Desenvolvimento; Cultura; Artesanato” também foi de grande auxílio. De acordo com Lang (1999):

Documentos tem sido utilizados em pesquisas para diferentes finalidades: como ilustração de fatos ou explicações, como instrumentos para a reconstituição de eventos históricos; como instrumentos para a reconstituição e análise de estruturas sociais. (LANG, 1999, p.60)

E é com vistas nessa função que fiz uso da pesquisa documental neste trabalho. Em 20 de maio de 2011, através de um e-mail da Rede de Culturas Tradicionais e Populares, recebi de Edgar Borges, morador de Boa Vista-RR – que no “about me” do Twitter se descreve como “Índio, jornalista, sociólogo, blogueiro, cronista, microcontista pai e poeta” – o primeiro documento oficial coletado para minha pesquisa: o “Questionário de Levantamento de Demanda para os Setores Criativos”, lançado pela equipe da SEC/MinC, em sua fase de estruturação (cuja cópia segue em Anexo 1).

A complementariedade entre pesquisa documental, principalmente a periódicos e informes oficiais do MinC, unida à revisão bibliográfica e registros orais puderam auxiliar na compreensão de principalmente como a questão da Economia Criativa enquanto política pública vinha ganhando espaço institucional no país e, em especial, no MinC. Como salienta Lang: *“Muitas vezes recorre-se a dados procedentes de várias*



*fontes, para suprir as limitações e aproveitar as possibilidades de cada uma*”. (LANG, 1999, p. 59)

Em 2011, iniciei a busca por referências teóricas. Além da pesquisa bibliográfica, também iniciei a pesquisa exploratória de campo, desde então. Entre 31 de maio a 3 de junho de 2011, aproveitei minha ida para a apresentação em um congresso da UFES para visitar o SEBRAE de Vitória-ES, com o intuito de conversar sobre o projeto “Santo de Casa Faz Milagre” (uma ação ligada à Economia Criativa), empreendido no estado do Espírito Santo. Lá conheci o gestor de cultura Webson Bodevan, de quem recebi de cortesia um exemplar de um dos primeiros trabalhos publicados sobre Economia Criativa no Brasil “Cadernos de Economia Criativa: Economia Criativa e Desenvolvimento Local”, editado pelo SEBRAE-ES. A partir desse trabalho, fui sondando mais referências. A pesquisa bibliográfica como forma de investigação, antes e após as idas ao campo, mostrou-se como fundamental para a articulação de conceitos à realidade pesquisada: conforme a pesquisa ia se redesenhando, algumas leituras eram incluídas e fazia-se uma filtragem para o referencial teórico.

O tempo de execução da pesquisa se mostrou restrito no sentido de apontar impactos ou resultados das políticas da Secretaria da Economia Criativa, posto que, em realidade, ele correspondeu à etapas de intensificação da inclusão do tema “Economia Criativa” na agenda nacional paralela à estruturação da SEC/MinC e formulação de políticas públicas para a área. O início da delineação do projeto de pesquisa foi um pouco preocupante, pois a secretaria ainda não havia sido criada e eu sequer sabia se teria contato com algum dos gestores públicos a ela vinculados, para coleta de depoimentos.

Como já apresentado, dentre os setores da Economia Criativa, estava o setor do Artesanato e, conversando com meu orientador, decidimos que investigá-lo poderia ser um bom recorte a nível local para se pensar quais os limites e possibilidades para a associação entre cultura e desenvolvimento na Região Norte Fluminense, na medida em que se pensa na inserção produtiva e emancipação sócio-política de sujeitos que não foram contemplados pelos modelos e padrões do desenvolvimento moderno – isto é, universalização da educação e trabalho formal assalariado.

Paralelamente ao campo local, eu buscava entender com mais clareza do que se tratava a institucionalização do conceito de Economia Criativa no Ministério da Cultura

brasileiro, pesquisando e indo a quantos eventos fosse-me possível. Dese modo, meu campo de observação se bifurcaria na introdução das políticas da Economia Criativa a nível nacional e na atual organização do setor do artesanato a nível regional/local.

Comecei a delinear os objetivos e metodologia do meu novo projeto, que neste momento recebeu o título: “A Economia Criativa na pauta das Políticas Culturais: uma discussão sobre o setor do artesanato no Norte Fluminense”. As questões de pesquisa também já nasciam; as indagações que me moveram foram: O que explica a entrada do conceito de Economia Criativa em políticas públicas no Brasil? Que relação pode haver entre cultura, criatividade e desenvolvimento para populações excluídas? O que caracteriza o setor do artesanato na região NF e quais as suas estratégias de organização?

Em junho de 2011, iniciei a pesquisa de campo exploratória sobre a produção artesanal na cidade de Quissamã-RJ , lá soube de êxitos e estagnações de projetos voltados para o setor, sendo informada ainda de que a professora que difundiu técnicas em fibras nas proximidades chegou a montar uma cooperativa no município de São Francisco do Itabapoana. Nesse momento, fui traçando uma lista de informantes e esbocei um primeiro modelo de entrevistas semi-estruturada a ser aplicadas aos artesãos da Região Norte Fluminense, começando por Quissamã.

Na UENF, instituição em que cursava o mestrado, havia ainda iniciativas de ação extensionista tais como o “Projeto Oficina de Cerâmica Caminhos de Barro” e a Incubadora Tecnológica de Empreendimentos Populares (ITEP), que também atendiam principalmente a artesãos da região. Um dos grupos incubados pela ITEP, já sob a forma de associação era a AME (Associação de Mulheres Empreendedoras), cujo principal produto é o artesanato em bagaço de cana-de-açúcar. Esses grupos trabalham com matérias-primas abundantes no Norte Fluminense, e, através de parcerias institucionais, tem conseguido levar seu artesanato para fora da região. Um objetivo se esboçou no sentido de compreender a construção de ações institucionais de apoio ao artesanato, motivo pelo qual, além das referidas ações da universidade (extensão e incubadora), estendi meu olhar também sobre o Sebrae-Campos, outro parceiro do setor, não só no município, mas em toda região Norte Fluminense.

A escolha pelo setor do artesanato ainda permitiu-me perceber relações inter-setoriais – haja vista que o artesanato dialoga com os campos da moda, design e

decoração, também listados como “setores criativos” no Plano da Secretaria. Ao mesmo tempo, tentei entender de que modo o conceito de Economia Criativa chegaria no interior, partindo da observação sobre a atuação de designers e consultores dessas instituições.

Meu principal método de pesquisa foi o etnográfico, pela execução de trabalhos de campo, de acordo com Minayo (1992), “[...] concebemos campo de pesquisa como um recorte que o pesquisador faz em termos de espaço, representando uma realidade empírica a ser estudada a partir das concepções teóricas que fundamentam o objeto de investigação.” (MINAYO, 1992, apud CRUZ NETO, 2001).

Como meu objeto de estudo era ao mesmo tempo a introdução das políticas da Economia Criativa no país e a organização do setor do artesanato na região Norte Fluminense, construí meu campo de pesquisa constando de observação participante na Oficina de Cerâmica Caminhos de Barro e observação não-participante em demais oficinas de artesanato, nos eventos que consegui presenciar sobre Economia Criativa, nas reuniões entre ITEP/UENF e Forum da Economia Solidária, nas feiras e mostras de artesanato da região a que pude ter acesso e na Conferência Municipal de Cultura de Campos dos Goytacazes, que também ocorreu dentro do período da pesquisa.

Por um lado, isso dificultou a execução de um cronograma de atividades fixas, pois o campo tomou vida própria, porém a riqueza de informações obtidas compensou o esforço. De acordo com Cruz Neto (2001, p. 56), o pesquisador deve compreender o campo como possibilidade de novas revelações e não entrar nele considerando que o que vai encontrar sirva para confirmar o que ele pensa que já sabe.

Richardson (1999) delineia que a observação não participante seria aquela em que “[...] o investigador não toma parte nos conhecimentos do objeto de estudo, como se fosse membro do grupo observado, mas atua como espectador atento [...]”, buscando o registro máximo de ocorrências interessantes ao seu trabalho (RICHARDSON, 1999, p. 260). Ele ainda acrescenta que

A observação não participante é uma técnica indicada para os estudos exploratórios, considerando que ela pode sugerir diferentes metodologias de trabalho bem como levantar novos problemas ou indicar determinados objetivos para a pesquisa. Sua utilidade, porém,

não se faz apenas em explorações; ela é igualmente indicada em estudos mais profundos [...] (RICHARDSON, 1999, p.260).

Os registros de informações foram estabelecidos em diário de campo, que Cruz Neto (2001) denomina como um “amigo silencioso”, ao qual o pesquisador pode recorrer a qualquer momento da rotina de trabalho, podendo organizar suas “*percepções, angústias, questionamentos e informações que não são obtidas através da utilização de outras técnicas.*” (CRUZ NETO, 2001, p. 63).

Geertz (2008) enfatiza a importância da metodologia etnográfica como forma de interpretação das culturas. É no próprio fazer etnográfico que se pode compreender o que representa a análise antropológica como forma de conhecimento. Para Geertz, a prática etnográfica consiste em mais do que “*estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante*” ou seja, a empreitada se estabelece em mais do que cumprir um protocolo de técnicas e processos, mas pelo “*tipo de esforço intelectual que ele representa: um risco elaborado para uma ‘descrição densa’*”, que consiste numa imersão antropológica tal do pesquisador-observador que permitiria a este “*distinguir um tique nervoso de uma piscadela*” (GEERTZ, 2008 , p. 4 e 5).

Nos limites de uma pesquisa de dois anos, buscou-se efetuar uma observação tão atenta quanto possível, no intuito de construir uma prática descritiva que permitisse o desvendamento de significados no discurso dos atores envolvidos. Confirmando que a pesquisa de campo etnográfica é importante, tanto para o desenho do projeto de pesquisa e definição ou redefinição de objetivos quanto para o aprofundamento analítico e busca por conclusões. Em termos de pesquisa qualitativa, o trabalho de campo permite não apenas aproximação com o objeto de estudo, mas a criação de conhecimento “*partindo da realidade presente no campo*”. (CRUZ NETO, 2001, p. 51). No planejamento inicial, a prática da observação seria não-participante como parte da pesquisa exploratória, porém, o roteiro de observação, tendo por base os objetivos da pesquisa, ampliou-se, abrangendo mais eventos, o que deu um grau de importância e aprofundamento ao uso dessa metodologia.

Aliadas ao trabalho de campo, utilizei as técnicas qualitativas de entrevistas semi-estruturadas, com perguntas previamente formuladas em roteiros, mas abertas a

novas questões ( ver apêndice 1.1), bem como entrevistas abertas (ou não-estruturadas), onde se fazia anotações quando os informantes abordavam livremente o tema proposto.

O uso da fotografia se mostrou complementar ao trabalho de campo, pois, em consonância ao que propõe Cruz Neto (2001), o *“registro visual amplia o conhecimento do estudo porque nos proporciona documentar momentos ou situações que ilustram o cotidiano vivenciado.”* (p. 63). Também foram coletadas fotos cedidas de acervos da população pesquisada. Assim, veremos uma sequência de eventos em que se buscou fazer o registro, levando em conta que *“para além dos dados acumulados, o processo de campo nos leva à reformulação dos caminhos da pesquisa através das descobertas de novas pistas”* (ibid., p 62).

Nos dias 20 e 21 do mês de setembro de 2011, estive no “I Seminário Internacional Economia Criativa: novas perspectivas”, realizado pela FGV e Iniciativa Cultural – Instituto das Indústrias Criativas. Este evento foi importante por apontar ações relativas à Economia Criativa já em andamento em outras esferas que não a federal.

No mesmo mês de setembro de 2011, o Plano da Secretaria da Economia Criativa do MinC é lançado na Fundação Casa de Cultura de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Este é mais um material a ser somado à pesquisa documental sobre o qual traçarei uma breve análise.

Entre os dias 8 e 10 do mês de novembro de 2011, estive no “I Encontro Funarte de Políticas para as Artes”, onde pude fazer observação da recepção de diversos grupos sobre os rumos recentes das Políticas Culturais promovidas pelo MinC, em especial, as da Secretaria de Economia Criativa. Neste evento, fiz contato com produtores culturais e com uma das convidadas à minha banca de qualificação do projeto de mestrado, Heliana Marinho, gerente da Área de Economia Criativa do SEBRAE/RJ. Também registrei um trecho de um debate em que Luciana Guilherme (diretora de empreendedorismo, inovação e gestão da SEC/MinC) falava da inclusão do setor do Artesanato no MinC através da secretaria da Economia Criativa e era retrucada por Marcus Faustini (diretor teatral, documentarista e escritor) que perguntava, enfático *“Nós vamos colocar novamente os pobres pra fazerem artesanato?!”* Fiquei imaginando como as pessoas percebem o trabalho do artesanato e como o artesão o

vivência na prática. Esse foi mais um estímulo para me lançar na investigação, incluindo a possibilidade de fazer observação-participante em uma oficina.

Nos dias 8, 9 e 10 de dezembro de 2011, fiz pesquisa de campo durante o 2º Festival de Economia Solidária, organizado pela ITEP/UENF na Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima, onde se estabeleceu uma feira para a venda de artesanatos de empreendimentos populares atendidos pela ITEP. Neste evento, tive minha primeira aproximação com as ações da Economia Solidária e pude constatar a sinergia de setores de gastronomia, cultura popular (quilombolas), música, artes circenses e artes plásticas, em torno da feira de artesanato. Percebi então que era possível tecer comparações entre o campo de atuação da Economia Solidária e da Economia Criativa.

Passei a frequentar as reuniões periódicas entre o Fórum Local de Economia Solidária e os grupos de empreendimentos populares (em sua maioria formados por artesãos). Estas reuniões ocorriam com o apoio da ITEP/UENF, geralmente em auditórios da universidade ou na Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima. Em março de 2012, a pauta do encontro foi a construção do projeto de uma feira em que participariam as cidades do Norte Fluminense a ser enviado para um edital de apoio a feiras regionais. A estimativa era de 10 mil visitantes ao evento. Na ocasião, membros da ITEP também divulgaram o Prêmio Brasil Criativo, com inscrições entre fevereiro e março de 2012. Assim, tive a previsão de mais uma possível feira para aplicação de questionários. Além de conexões a serem observadas entre Economia Criativa e Economia Solidária.

Desse modo, já estava com uma quantidade considerável de elementos para a qualificação do projeto de pesquisa de mestrado, que ocorreu em 21 de março de 2012. Na banca, contei com a presença e colaborações do pesquisador Dr. Maurício Siqueira (Casa de Cultura Rui Barbosa), da Dra. Heliana Marinho (Gerente da Área de Economia Criativa do Sebrae-RJ), e do economista e professor Dr. Marlon Gomes Ney (professor do programa de pós-graduação em Políticas Sociais/ LEEA/UENF), que agregaram sugestões ao trabalho.

Reesbocei o questionário para produtores de artesanato, que foi ampliado para 70 questões abertas e fechadas. Durante o trabalho de campo, nas visitas às feiras, eventos, oficinas e associações de artesanato, apliquei em torno de 25 destes questionários, mas não consegui saber se era uma amostra representativa, pois não tive

acesso à população total de artesãos da região Norte Fluminense, nem através de prefeituras das cidades que visitei, nem através do SEBRAE – Campos, que atende a toda região. No decorrer da pesquisa, vi que perderia riqueza de detalhes se optasse por dar um tratamento meramente quantitativo ao setor. Na realidade, o desejo era se fazer uma pesquisa quali-quantitativa com a população de artesãos, mas a bifurcação do tema e o tempo restrito me fizeram optar por fazer um tratamento mais qualitativo tendo por material as falas das artesãs, elegendo três estudos de caso que representassem o artesanato da região: a “Cooptaboa”, o “Projeto de extensão Oficina de Arte Cerâmica Caminhos de Barro” e a “Associação de Mulheres Empreendedoras – AME”. Procedi dessa forma sem contudo ignorar demais depoimentos coletados de artesãs de outros grupos, que foram igualmente valorosos na compreensão da dinâmica do campo.

No ano de 2012, percebi que minha pesquisa de campo – que originalmente acreditava que seria exploratória, destinando-se até os primeiros meses – acabaria tendo continuidade. Meu cronograma tomou vida própria, pois eu não possuía meios de prever os eventos que surgiriam principalmente em âmbito local e que seriam relevantes para minha coleta de informações. Tratava-se do registro do processo da entrada das políticas da Economia Criativa no país e ao mesmo tempo do registro das articulações das políticas culturais na região, além de uma análise mais aproximada sobre o setor do artesanato.

Entre os dias 17, 18, 19 e 20 de abril de 2012 participei do Seminário Internacional de Economia Criativa do SESI-SP. Neste evento, como alguns destaques, pude presenciar desde a palestra de Sharada Ramanathan, cineasta da famosa Bollywood, representando o cinema indiano, até John Howkins, autor que cunha o termo “Economia Criativa”, a abertura e intervenções de Ana Carla Fonseca Reis, principal autora que trabalha o tema no Brasil, além de Magna Coele, que relata a experiência do trabalho da marca Refazenda, que une artesanato à moda, na região nordeste do país. Além das anotações do caderno de campo, chego a gravar e transcrever algumas palestras.

Durante o ano intensifico a aplicação de entrevistas e questionários às artesãs. E faço também observação participante: No intuito de compreender o que é ser um artesão e como se desenvolve o processo criativo do fazer artesanal, participo como aprendiz na Oficina de Cerâmica Caminhos de Barro. De acordo com Richardson (1999):

Na observação participante, o observador não é apenas um espectador do fato que está sendo estudado, ele se coloca na posição e ao nível dos outros elementos humanos que compõem o fenômeno a ser observado. [...] O observador participante tem mais condições de compreender os hábitos, atitudes, interesses, relações pessoais e características da vida diária da comunidade do que o observador não participante. (RICHARDSON et al. , 1999, p.261).

Essa imersão no campo foi totalmente benéfica ao processo de pesquisa. Também, nas conversas e entrevistas com as artesãs, busco apreender que elementos definem o labor artesanal como um trabalho criativo. De acordo com Oliveira, na pesquisa empírica etnográfica, o observador usa como recursos privilegiados seus sentidos do olhar e do ouvir:

Nesse sentido, os atos de olhar e de ouvir são, a rigor, funções de um gênero de observações muito peculiar – isto é, peculiar à antropologia -, por meio da qual o pesquisador busca interpretar – ou compreender – a sociedade e a cultura do outro “de dentro”, em sua verdadeira interioridade. Ao tentar penetrar em formas de vida que lhe são estranhas, a vivência que delas passa a ter cumpre uma função estratégica no ato de elaboração do texto, uma vez que essa vivência – só assegurada pela observação participante “estando lá” – passa a ser evocada durante toda a interpretação do material etnográfico [...] (OLIVEIRA, 2000, p. 34).

Participo também de fóruns consultivos locais para a construção de políticas culturais: A 2ª Conferência Municipal de Cultura de Campos dos Goytacazes, que ocorreu durante os dias 13, 14 e 15 de setembro de 2012. No evento ocorre a participação de uma artesã. Posteriormente a procuro para uma entrevista, tendo por foco o setor do artesanato, as políticas públicas e a cultura local.

Também presencio a III Feira Regional de Artesanato, que ocorreu nos dias 25,26, 27 e 28 de outubro de 2012, no estacionamento do Boulevard Shopping, em Campos dos Goytacazes-RJ. A feira foi marcada e adiada algumas vezes. Participaram do evento 20 municípios da região Norte, Noroeste, Região Serrana e Região dos Lagos. Faço uma etnografia desta feira, e, via amostragem por conveniência, aplico entrevistas a alguns dos artesãos da Região Norte Fluminense e questionários a 60 consumidores (ver questionário em apêndice 1.2) .



Nos dias 10 e 11 de dezembro, participo do Cultura Brasil II – 2º Encontro Nacional de Empreendedorismo Cultural. Neste Evento, presencio a fala da Secretária da Economia Criativa, Claudia Leitão, durante a mesa de abertura, reencontro Heliana Marinho do SEBRAE-Rio, que também figura na mesa de abertura, e, na parte da tarde, a mesa temática “Projeto Brasil Original”, voltado para o artesanato brasileiro, com Mauricio Tedeschi (coordenador nacional da carteira de projetos de artesanato/SEBRAE Nacional) e Eduardo Barroso (membro do Conselho Consultivo do Programa Design 21 da UNESCO). Foram feitos caderno de campo e transcrição do áudio das palestras.

Nos dias 14, 15 e 16 de dezembro de 2012, já retornando a Campos, participei do III Festival de Economia Solidária de Campos dos Goytacazes, sendo convidada apresentar no dia 14 a palestra “Economia Criativa, Inovação e Processos Colaborativos” na companhia de Livia Amorim (estilista e coordenadora de projetos da ITEP/UENF). Na ocasião, fizemos, em parceria, apontamentos sobre o tema da Economia Criativa para um público majoritariamente de artesãs, recebemos e compartilhamos dúvidas e inquietações.

No ano de 2013, além da reunião para o debate do Plano Estadual de Cultura, em janeiro, participo, em 14 de março, da Mostra FEMAC Novos Talentos da Arquitetura e Design de interiores. Participaram do evento os grupos de artesanato “AME” e “Projeto Caminhos de Barro”. Pude então registrar uma aproximação entre os setores de artesanato e decoração, com a mediação da ITEP/UENF.

No dia 10 de maio de 2013, obtive a concessão de uma entrevista com Luciana Guilherme (diretora de Empreendedorismo, Gestão e Inovação da Secretaria de Economia Criativa), na Incubadora Rio Criativo/Criativa Birô, no intervalo anterior a uma reunião que ela teria com a equipe da Caixa Econômica Federal e Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro. Na entrevista, busquei indagar sobre a natureza das políticas da Economia Criativa e sobre como as ações da pasta – a saber, políticas públicas de âmbito federal – chegariam ao nível local. (ver transcrição completa da entrevista em apêndice 2)

Paradoxalmente, minha coleta de dados se encerra com a informação sobre a extinção da Secretaria de Cultura do Município de Campos dos Goytacazes, pouco tempo após da difícil consolidação do Conselho Municipal de Cultura, eleito após a

última Conferência Municipal de Cultura. Chama-se atenção para as dificuldades de se efetivarem e consolidarem políticas públicas para os setores da Cultura (onde agora inclui-se o artesanato) a partir das conferências e fóruns consultivos da sociedade civil organizada.

Tal percurso de pesquisa teve em vista a elaboração de um esforço reflexivo e registro da chegada de uma política pública nova em âmbito nacional, balizada pela conjugação dos eixos cultura e desenvolvimento, bem como a busca de compreensão acerca da organização atual de um dos setores que se pretendem alvo dessas futuras políticas (o setor do artesanato), a nível local, no interior do estado do Rio de Janeiro. Assim, em sua estrutura lógica, parte-se do geral para o mais específico.

O primeiro capítulo se destina a uma fixação do referencial teórico, através da leitura e reflexão acerca de categorias que permearão todo o texto. Este capítulo é dividido em 3 partes: As duas primeiras partes “Cultura: entre integração, conflito e criatividade” e “Políticas Públicas e Desenvolvimento” tem por finalidade apresentar ao leitor algumas das abordagens possíveis acerca dos eixos Cultura e de Desenvolvimento para que possamos compreender quais delas estão sendo evocadas e quais as suas ambiguidades internas quando nos referimos ao conceito de Economia Criativa. A terceira parte “Habitus, capital social e reconhecimento” tratará de um esforço para se compreender como as categorias cultura e desenvolvimento podem incidir nos indivíduos, e assim serem reproduzidas ou alteradas por eles. Esta parte do capítulo nos dá subsídios para a reflexão que teremos adiante: quais as possibilidades de pensar cultura como estratégia de desenvolvimento no contexto brasileiro de realidade pós-colonial, onde impera a subcidadania e o não-reconhecimento de extensas parcelas da população?

No segundo capítulo, “Economia Criativa: um conceito arbitrário”, busco compreender a transição do conceito de Economia Criativa e as apropriações que dele são feitas. Para tanto, na abertura do capítulo dedico-me, mediante os debates sobre globalização e sociedade do conhecimento, a buscar uma compreensão sobre como tem se forjado o imperativo da criatividade na sociedade contemporânea. Posicionamentos otimistas e pessimistas sobre estes temas nos darão subsídios para traduzir o fenômeno da Economia Criativa enquanto política pública, como componente de um processo de

globalização hegemônica ou contra-hegemônica. Aqui, começamos a compreender a arbitrariedade nos usos do conceito “Economia Criativa”.

Na sessão seguinte, observamos, nas primeiras experiências concretas na década de 90 na Austrália e no Reino Unido relacionadas ao termo Economia Criativa propriamente dito, o acompanhamento da tendência da proteção corporativa ao comércio relacionado aos direitos de propriedade intelectual, em favor das indústrias culturais; o que evidencia sua associação a um projeto de globalização hegemônica.

Na próxima parte, tento fazer um retorno no tempo, evocando o pensamento de Celso Furtado, economista brasileiro e ex-ministro da Cultura, na discussão sobre desenvolvimento e cultura, e observando seu pioneirismo no final da década de 1970 em situar a criatividade como elemento chave para a ruptura com a condição de dependência dos países periféricos. Descreve-se a sua trajetória política e intelectual e sua integração a organismos internacionais, como CEPAL e UNESCO. Esta última, a partir de 1988, passa a formular discussões interligando cultura e desenvolvimento e, desde 2002 traça recomendações sobre a adoção das Políticas de Economia Criativa. Esta parte do trabalho visa situar o leitor nas abordagens contra-hegemônicas passíveis de construção sobre o termo Economia Criativa, sem, contudo, excluir suas ambiguidades: ao fim do texto observam-se críticas lançadas por Yudice (2006) e Canclini (2012) sobre como na América Latina, em função de pressões econômicas, estas políticas tem tido um caráter regressivo e distanciado do discurso progressista quando postas em prática.

A parte final do capítulo “ Economia Criativa: um conceito arbitrário” trata propriamente dos resultados da coleta de dados, entrevista e pesquisas de campo sobre a entrada do termo “Economia Criativa” em solo brasileiro. Neste momento, aborda-se a Economia Criativa como uma política pública multicêntrica, entendendo esta como políticas que possam ser formuladas tanto por organizações privadas, organizações não governamentais, organismos multilaterais, redes de políticas públicas (policy networks), que juntamente com atores estatais apresentam-se na função de formular ações tendo em vista questões de interesse público (no caso, o argumento do desenvolvimento através da cultura). Evidencia-se a ação de organismos supranacionais (UNCTAD), bem como do Sistema “S” (SESI, SENAI, SEBRAE, SENAC) e de organismos estatais (Secretaria

de Estado e Cultura do Rio de Janeiro) na introdução do tema na agenda de políticas públicas, em momento precedente à criação da SEC/MinC.

Antes da abordagem propriamente dita da institucionalização da Economia Criativa no Ministério da Cultura, abre-se um debate sobre os princípios norteadores da Economia Criativa brasileira, estipulados no plano da SEC/MinC: diversidade cultural, sustentabilidade, inovação e inclusão social. Sobre a criação da Secretaria, será possível associar as alterações na abordagem das políticas culturais do MinC ao conjunto de políticas que constituem o neodesenvolvimentismo das recentes gestões do PT (DE MARCHI, 2012) e à noção de Soft Power (SUPLICY, 2013). Outrossim, na medida em que se procura observar o caráter hegemônico ou contra-hegemônico das ações da SEC/MinC, indaga-se ainda acerca do posicionamento oficial da secretaria quanto às políticas de propriedade intelectual.

Já no terceiro capítulo, o campo é a Região Norte do estado do Rio de Janeiro e os atores são os produtores do setor do artesanato. Num estudo empírico a nível local, tentei trazer a reflexão sobre as questões que giram em torno das associações entre cultura e desenvolvimento. Aqui, antes de se defender ou refutar a adesão às políticas da Economia Criativa, buscou-se compreender como o setor do artesanato na região se organiza, o que o caracteriza (o gênero predominantemente feminino) e o identifica (sua relação com a identidade local e as renovadas formas de transmissão de memória), a relação com os consumidores e a (des)valorização da cultura local, quais são seus principais desafios e com que atores institucionais ele tem interagido (Extensão universitária, SEBRAE, ITEP, Forum de Economia Solidária, além das prefeituras locais).

## **1. REFERENCIAL TEÓRICO**

Para iniciarmos a discussão sobre o conceito e a implementação de políticas públicas da Economia Criativa, bem como sobre a atual realidade do setor criativo do artesanato na região Norte Fluminense, é pertinente a apresentação, ainda que breve, de alguns conceitos-chave, que tornarão a serem abordados no decorrer desta dissertação, também associados à análise do objeto de pesquisa e aos apontamentos de demais autores aqui utilizados. Tais categorias conceituais merecem ênfase uma vez que se apresentam como as lentes que irão talhar as principais perspectivas e prismas através dos quais buscaremos compreender a realidade pesquisada.

### **1.1. Cultura: entre integração, conflito e criatividade**

É mister percebermos que o termo cultura assume acepções diversas ao longo do tempo, o que gera uma multiplicidade de corpos teóricos e abordagens desse conceito. Segundo sua etimologia, a palavra “cultura”, vem do latim colere, que significa cultivar, ou cuidado com as plantas, animais e com tudo o que se referia à terra, indicando a intervenção humana na natureza, portanto, a transformação do meio. Esta seria a base material da cultura. Desse modo, poderíamos pensar como referente à cultura aquilo que diz respeito à ação transformadora humana; a exceção ao cultural seria a natureza em seu estado ‘puro’, digamos. Outras acepções para colere são: habitar, adorar (o culto aos deuses) e proteger. Posteriormente, por extensão, a noção de cultura passa a denotar também o auto-cultivo, o cultivo do espírito. Terry Eagleton demarca uma passagem importante:

Cultura denotava de início um processo completamente material, que foi depois metaforicamente transferido para as questões do espírito. A palavra, assim, mapeia em seu desdobramento semântico a mudança histórica da própria humanidade, da existência rural para a urbana, da criação de porcos a Picasso,

do lavrar o solo à divisão do átomo. No linguajar marxista, ela reúne em uma única noção, tanto a base quanto a superestrutura. (EAGLETON, 2005, p. 10)

Segundo a abordagem materialista histórica de Raymond Williams, se o termo cultura surge como determinação de um processo ou uma prática – cultura (cultivo) de vegetais ou (criação, produção) de animais e, por extensão, cultura (cultivo ativo) da mente humana – mais tarde, em fins do século XVIII, particularmente no alemão e no inglês, ele se tornaria “*um nome para a configuração ou generalização de “espírito” que informava um modo de vida global de determinado povo.*” (WILLIAMS, 1992, p. 10) Vemos, portanto, a transição de uma acepção que se funda no concreto, para outra conceituação mais abstrata – ou “superestrutural” – de cultura. Assim, o termo germânico *kultur* era utilizado para abordar os aspectos espirituais e simbólicos de uma comunidade.

Ainda no século XVIII, surge o termo “civilização”, ora em associação, ora em oposição ao conceito de cultura. Para Laraia, “*a palavra francesa Civilization referia-se principalmente às realizações materiais de um povo*” (LARAIA, 2001, p. 25), frente à abordagem imaterial contida no termo “*kultur*”. Mas, de acordo com Williams, Civilização passa a designar também um processo de refinamento, de educação. Do latim *cives, civitas*, civilização nos remete ao civil: homem educado, polido, ou seja, a “*peessoa civilizada*” diz respeito ao indivíduo refinado, educado, perfeitamente adequado à ordem social, à sociedade civil. Civilização significava ainda o ponto final de uma situação histórica, seu acabamento ou perfeição e, ao mesmo tempo, uma etapa do *desenvolvimento*. Essa seria a gênese da corrente universalista das abordagens sobre cultura, consubstanciando na ideia de civilização uma visão evolucionista, isto é, etapista, da história humana.

Paralelamente, vê-se um movimento de nacionalização nas culturas inglesa e alemã, associado ao romantismo, em oposição ao universalismo francês. Assim, o alemão “*Herder foi o primeiro a empregar o significativo plural “culturas”, para intencionalmente diferenciá-lo de qualquer sentido [...] unilinear de Civilização.*” (WILLIAMS, 1992, p. 10)

A partir de então, associada à corrente romântica do período, o termo Cultura recebe o sentido de profundidade do sentimento, auto-desenvolvimento, autenticidade, interiorização. Por sua vez, Civilização é compreendida como a absorção dos homens

por uma organização social, pelo conjunto de conhecimentos técnicos, acentuando sua artificialidade, seu caráter externo aos indivíduos. O projeto civilizador se funda na expansão da educação formal e do domínio sobre a natureza. (WILLIAMS, 1979, p. 19 - 21). Desse modo, no processo civilizador ocorre considerável homogeneização e a uniformização das culturas.

Diametralmente oposto ao conceito de civilização e de alta cultura, e mais próximo à acepção romântica de cultura estará a expressão “Cultura Popular”. Por Cultura Popular, compreende-se “Cultura do Povo”. De acordo com García Canclini, a ideia de “povo” surge na Europa entre final do século XVIII e início do século XIX, pela formação de estados nacionais que trataram de abarcar todos os estratos da população (GARCÍA CANCLINI, 2011, p. 208). Também Burke (2010) situa o surgimento da “Cultura Popular” (Kultur des Volkes) enquanto campo de interesse no século XVIII, contraindo com o conceito de cultura erudita (Kultur der Gelehrten), sendo que antes disso estudiosos de antiguidades já haviam descrito costumes populares. Para o autor, o que há de novo nos estudos sobre cultura popular é:

em primeiro lugar, a ênfase no povo, e, em segundo, sua crença de que os “usos, costumes, cerimônias, superstições, baladas, provérbios, etc.” faziam, cada um deles, parte de um todo, expressando o espírito de uma nação. Nesse sentido, o tema do presente livro foi descoberto — ou terá sido inventado? — por um grupo de intelectuais alemães no final do século XVIII (BURKE, 2010, p. 32, os colchetes são meus).

Ou seja, chama-se atenção para o fato de que o termo “cultura popular” nasce de uma construção e que, portanto, merece ser contextualizada. Marilena Chauí (1986) atenta para o fato de que a essa concepção romântica de ‘povo’ (evocada na cultura popular) não se encaixa necessariamente a noção de uma “massa despossuída” – que, segundo a autora, é frequentemente referida como “povinho” – mas trata-se de um povo tipificado e idealizado, peça-chave na composição ideológica dos Estados Nacionais. A saber, o povo evocado na cultura popular é o povo pré-moderno, tradicional, cujo cotidiano e universo simbólico não passou pelo processo de racionalização, pela padronização civilizadora. Tal cultura seria a representante da pureza e bondade natural, guardiã da tradição e de um passado idealizados (CHAUÍ, 1986, p. 19, 20). Na atualidade, percebo que entre a romantização dessas culturas e sua redução ao exótico há uma linha tênue.

O conceito de tradição (do latim: traditio, tradere = entregar) teve originalmente um significado religioso: doutrina ou prática transmitida de geração a geração, através do exemplo ou da palavra. O sentido se ampliou e hoje a ideia de tradição remete a conjuntos de sistemas simbólicos presentes nos usos, nos costumes, nas artes, nos fazeres, nas crenças, que são herança do passado, transmitidos e atualizados pela memória. Em uma definição mais simples, tradição seria um produto do passado que continua a ser aceito e atuante no presente. Não existe tempo presente que não se integre ou se relacione com um tempo passado e vice-versa<sup>4</sup>.

Interessados em sondar o rompimento entre a cultura e as demais esferas da vida, com o advento do progresso moderno, escritores do Romantismo alemão passam a se dedicarem ao conhecimento dos costumes populares. As características da cultura popular<sup>5</sup>, relacionadas à tradição e fundadas com o Romantismo, seriam:

Primitivismo (isto é, a ideia de que a cultura popular é a retomada e a preservação de tradições que, sem o povo teriam sido perdidas), comunitarismo (isto é, a criação popular nunca é individual, mas coletiva e anônima, pois é a manifestação espontânea da natureza e do Espírito do Povo [Volkesgeist]), e purismo (isto é, o povo, por excelência, é o povo pré-capitalista, que não foi contaminado pelos hábitos da vida urbana) (CHAUÍ, 1986, p. 19).

Assim, na Europa, os “representantes do povo” seriam os camponeses, vivendo próximos à natureza, preservando seus antigos costumes e sua pureza de origem, enquanto na América Latina, seriam, idealmente, as populações indígenas.

---

<sup>4</sup> Memória e tradição podem, porém, ter seus sentidos deturpados para o uso e interesse das instâncias de poder:

“Em política cultural, porém, não é incomum - pelo contrário - que a memória seja tomada apenas em seu aspecto passivo e fragmentário ou parcelador, i.e., a memória como ícone de uma parte, e não como componente ativo do todo. Servindo como instrumento privilegiado das políticas patrimonialistas, como durante o regime militar que se instalou no Brasil entre as décadas de 60 e 80, nesta sua função fragmentante, a memória compartilha da natureza da ideologia enquanto discurso fragmentário com a coerência de uma neurose: dá uma versão fabulosa de um passado (identidade nacional) construído segundo os interesses e necessidades do grupo e da cultura dominante e oblitera, por regressão e recalque, a atualidade viva.” (COELHO NETTO, Idem)

Vale pontuar que na esfera política, tradição é responsável ainda, segundo Weber (1981), por um dos tipos de dominação mais estáveis. Na dominação tradicional, os indivíduos tomam atitudes pelo hábito, pela noção de que sempre foi assim, e não há reflexão sobre as ações. Um bom exemplo é o patriarcalismo. Presta-se obediência por respeito em virtude de uma dignidade pessoal que se julga sagrada. Assim, a figura da autoridade é suportada em função da fidelidade tradicional. Trata-se de um tipo de dominação estável, dada sua tamanha solidificação nas sociedades em que se faz presente.

<sup>5</sup> Essas noções acerca da idealização da cultura popular ligada à tradição serão importantes para percebermos doravante a distinção entre os tipos de artesanato e sua legitimidade.



No plano político, ocorre um processo de apropriação desses conceitos que Canclini denomina “*inclusão abstrata e exclusão concreta*”, ou seja, este povo “*interessa como legitimador da hegemonia burguesa, mas incomoda como lugar do inculto por tudo aquilo que lhe falta.*” (GARCÍA CANCLINI, 2011, p.208) Essa evocação essencialista de um povo anônimo e orgânico seria uma fonte de conteúdos demagógicos aos regimes populistas.

É bem verdade que desde as invasões napoleônicas a cultura popular representa um reforço nacionalista, a afirmação da identidade nacional contra a ameaça estrangeira. E, neste particular, um ícone contra a ameaça de um modelo universalista, pautado no progresso e na civilização. Para os herdeiros do iluminismo (excetuando-se Rousseau), o passado não portaria qualquer valor positivo, representando o período da ignorância, da barbárie, da selvageria, enquanto o futuro sim seria o tempo da razão histórica, do Aufklärung (o Esclarecimento), do cumprimento do projeto civilizador. Nessa tensão, observam-se as bases do projeto de sociedade fundado pela modernidade, que não se isola da noção de “desenvolvimento” das sociedades, conforme veremos num tópico seguinte.

Além do tratamento dado, a partir do século XVIII, pelo historicismo e romantismo alemães, no século seguinte, veremos a Antropologia se construir enquanto disciplina, quando as culturas humanas se estabelecem como um objeto de estudo particular, apresentando inicialmente influências da corrente evolucionista. A segunda metade do século XIX foi intensamente marcada pela publicação, em 1859, de “A origem das espécies”, de Charles Darwin. O livro teve grande impacto também nas disciplinas voltadas para o estudo da sociedade, que, no afã de obter legitimidade como ciências sociais, adequavam os métodos das ciências naturais ao seu campo de pesquisa.

O primeiro antropólogo a designar cultura foi Eduard Tylor (1832-1917), que, em 1871, pretendeu fazer uma fusão entre o termo alemão *Kultur*, de conteúdo simbólico, e o francês *Civilization*, que, conforme já comentamos, se referia principalmente às realizações materiais de determinado povo. De acordo com Laraia:

Ambos os termos foram sintetizados por Edward Tylor (1832-1917) no vocábulo inglês *Culture*, que “tomado em seu amplo sentido etnográfico é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de

uma sociedade". Com esta definição, Tylor abrangia em uma só palavra todas as possibilidades de realização humana [...]. (LARAIA, 2001, p. 25)

Como se pode perceber, o que Tylor fez foi formalizar e re-elaborar uma ideia que já vinha sendo desenvolvida no pensamento humano. Tylor tem como grande mérito a superação da antropologia de gabinete, contestando o uso dos relatos de viajantes. Mas, por influência do pensamento positivista e evolucionista do período, o autor também apostará na ideia de uma “natureza humana” e na existência de Leis gerais que regeriam as ações dos homens. Tylor explica a diversidade de culturas como fruto da desigualdade de estágios das sociedades nas etapas de evolução. Conforme pontua Laraia, para Tylor: “*uma das tarefas da antropologia seria a de ‘estabelecer, grosso modo, uma escala de civilização’, simplesmente colocando as nações europeias em um dos extremos da série e em outro as tribos selvagens, dispondo o resto da humanidade entre dois limites.*” (LARAIA, 2001, p. 33)

Nesta primeira fase dos estudos antropológicos, para autores como Morgan, Tylor, Fraser, entre outros, as populações tribais, chamadas de “povos primitivos” representariam o início da humanidade, o início de um processo de evolução. Estava em voga, então, a perspectiva do *evolucionismo unilinear*: a cultura seria comum a toda humanidade, havendo diferenciações nos termos de uma hierarquia evolutiva, tendo como marco civilizatório de comparação a sociedade europeia (considerada a mais complexa do ponto de vista de suas instituições e, portanto, a mais “evoluída”). Esperava-se que cada sociedade percorresse as etapas pelas quais passaram as sociedades mais avançadas. O vocabulário evolucionista é também acompanhado do parâmetro positivista-biológico: sociedades “culturalmente avançadas” eram consideradas avançadas biologicamente; adotava-se amiúde o método comparativo no estudo das comunidades humanas. Tal abordagem científica é caracterizada pelo fenômeno do *etnocentrismo*, que diz respeito à propensão a considerar seu modo de vida como o mais correto, o mais natural, o normal, isto é, a crença de que sua cultura é o centro da humanidade. Verificaremos que todo povo, na realidade, possui tendências etnocêntricas (Cf. LARAIA, 2001, p.73), porém o discurso etnocêntrico ocidental historicamente se estabeleceu como *status quo*, perpetrando processos intensificados de dominação<sup>6</sup>. Com a desculpa de se “levar a civilização e o desenvolvimento” aos

---

<sup>6</sup> Vide a brutalidade com que se estabeleceu o imperialismo na África e Ásia realizado durante o mesmo século XIX por países europeus.

“povos atrasados”, vimos o massacre, a homogeneização e a uniformização de culturas. Assim, a ideia de “*desenvolvimento*” e mesmo de “*desenvolvimento das sociedades*” associado à cultura, mesmo fazendo uma proposta que pelo menos no discurso busca adotar uma perspectiva multilinear de valorização das culturas locais, de algum modo trará o estigma das abordagens etnocêntricas e evolucionistas relativas ao período aqui descrito, pela natureza do conceito de desenvolvimento civilizacional.

Posteriormente, entre final do século XIX e início do século XX, a perspectiva evolucionista começa a ser abandonada; a ideia universalista de cultura é substituída na abordagem antropológica pela de “culturas”, na mesma acepção citada em Herder. Autores como Boas, Malinowski e Mauss iniciam a elaboração de um vocabulário que demarcaria a noção etnográfica de cultura. Como pontua Gonçalves: “*O que os antropólogos defendem, e que é a marca registrada da disciplina, é que se deveria entender os primitivos a partir de suas próprias perspectivas, a partir das ‘categorias nativas de pensamento’.*” (GONÇALVES, 1996, p.161)

O alemão Franz Boas (1858-1949) inaugura a abordagem multilinear do estudo das culturas humanas. Segundo Laraia: “*Boas desenvolveu o particularismo histórico (ou a chamada Escola Cultural Americana) segundo a qual cada cultura segue seus próprios caminhos em função dos diferentes eventos históricos que enfrentou.*” (LARAIA, 2001, p.36)

Alfred Kroeber (1876-1960) é outro autor que busca desfazer a confusão entre o biológico e o cultural. Em 1949 ele escreve o artigo intitulado “O superorgânico” que atesta a distinção do homem dentre outras espécies o fato da superação das condições naturais. Para o antropólogo, o que indica que o comportamento humano não é biologicamente determinado é o fato de que apesar de diversas sociedades compartilharem as mesmas funções vitais como alimentação, sono, atividade sexual, etc, a maneira de satisfazer a tais funções varia de cultura para cultura.

Kroeber (1949) contribui ao debate afirmando que através da cultura, o homem cria seu próprio processo adaptativo/evolutivo sem passar por modificações biológicas radicais, neste sentido, superando o orgânico. Tal fato possibilita ao homem ser a única espécie viva capaz de habitar os mais diferentes climas na Terra.

De fato, o que faz um habitante humano de latitudes inclementes não é desenvolver um sistema digestivo peculiar, nem tampouco adquirir pelo. Ele muda o seu ambiente e pode assim conservar inalterado o seu corpo original. Constrói uma casa fechada [...] faz uma fogueira ou acende uma lâmpada. Esfola uma foca ou um caribu, extraindo-lhe a pele [...] (KROEBER, 1949, Apud LARAIA, 2001, p. 41)

Kroeber destaca, em tal processo de acumulação cultural, o papel do aprendizado, em detrimento dos instintos<sup>7</sup>. O autor também será responsável pela reflexão de que a criatividade é antes o produto do patrimônio cultural de um povo que as descobertas de um gênio isolado.

O homem é produto do meio cultural em que se deu a sua socialização, sendo herdeiro de um longo processo acumulativo de conhecimentos e experiências de gerações passadas. Como afirma Laraia “*a manipulação adequada e criativa desse patrimônio cultural permite as inovações e as invenções*” (2001, p. 45), sendo essas, no fim das contas, o reflexo do esforço produtivo de uma coletividade. Nas palavras de Kroeber: “*um super-Arquimedes na idade do gelo não teria inventado armas de fogo nem o telégrafo. Se tivesse nascido no Congo ao invés de em uma Saxônia, não poderia Bach ter composto nem mesmo um fragmento de coral e sonata [...]*” (KROEBER, 1949, Apud LARAIA, 2001, p.47). São classificados como gênios homens de grande inteligência que se utilizam do patrimônio cultural e conhecimento existente de seu tempo para criar um novo objeto ou técnica, que vão desde à criação do fogo e da roda, de sinfonias ao avião, sempre possuindo como condicionantes toda a experiência histórica, cultural e cognitiva acumulada de gerações anteriores. Essas considerações sobre cultura e criatividade serão importantes para, mais adiante, ponderarmos ideias que subjazem ao conceito de economia criativa.

É interessante ainda percebermos que, fora de seu contexto cultural original, muitas criações, objetos e invenções da história humana podem não receber o sentido original de seu uso. Pensemos em um abridor de latas na idade média, ou em um secador de cabelo entre o povo azande, do norte da África, em fins do século XIX.

---

<sup>7</sup> Um cão não deixa de se comportar tal qual um cão em virtude do fato de que foi, ao nascer, retirado da mãe e criado com gatos. Um recém-nascido na França, se retirado de seus pais e levado a ser criado por uma família na China, jamais agirá espontaneamente como francês ou terá esta língua como primeiro idioma.

Podemos cogitar que os sistemas culturais operam como uma estrutura a dar significado a diversos objetos, ações, gestos.

Para Claude Lévi-Strauss, a cultura surge quando o homem exerce a possibilidade da comunicação, através da linguagem, e com a definição das primeiras normas, a saber, as regras de parentesco, com as proibições do incesto. Lévi-Strauss pertence à escola estruturalista e é influenciado pela linguística e pela psicanálise. Segundo o antropólogo, o homem é um ser categorizador, e o que o distingue dos outros animais é a linguagem<sup>8</sup>. Assim, as culturas de cada sociedade são como a linguagem, que precisam ser decodificadas. Um código sozinho não significa nada, ele só faz sentido dentro de uma estrutura, assim como uma palavra só possui sentido dentro de uma sentença. Nesse processo também é importante considerar o estruturalismo de Saussure no campo da linguagem, que influenciará a perspectiva estruturalista no patamar simbólico, de onde se engendra a noção de relativismo cultural: “*Os seres humanos são constituídos por sistemas de signos diferenciados, através dos quais pensam e articulam suas experiências*” (GONÇALVES, 1996, p.161).

Para o antropólogo Leslie White, a cultura nasce com a capacidade humana de gerar símbolos. Em “Os símbolos e o comportamento humano” ele faz uma analogia em que do mesmo modo em que se considera a célula como a unidade básica de todo tecido vivo, o símbolo poderia ser considerado como a unidade básica de todo comportamento humano e da civilização. (WHITE, 1975, p. 180) O autor define símbolo da seguinte maneira:

O símbolo é alguma coisa cujo valor ou significado é atribuído pelas pessoas que o usam. Digo “coisa” porque o símbolo pode assumir qualquer forma física; pode ter a forma de um objeto material, uma cor, um som, um cheiro, o movimento de um objeto, um gosto. O significado ou valor de um símbolo não deriva nunca, nem é determinado pelas propriedades intrínsecas de sua forma física: a cor apropriada para o luto pode ser amarelo, verde, ou outra qualquer; a púrpura não necessariamente é a cor da realeza – entre os governantes da china, por exemplo, era o amarelo. [...] o significado dos símbolos é derivado e determinado pelos organismos que os usam; sentidos são atribuídos pelos seres

---

<sup>8</sup> Para ele, a linguagem do sistema totêmico é uma interpretação da realidade social. Os totens são uma metáfora da realidade social que podem ser categorizados através da natureza concretamente.

humanos a formas físicas que então se tornam símbolos. (WHITE, 1975, p. 182)

A característica mais importante do homem seria, portanto a atividade criadora, livre, ativa e arbitrária entre as culturas de atribuição de valor às coisas, marcando a diferença entre o homem e demais espécies vivas. A cultura ou civilização depende do símbolo, o ato de simbolizar cria a cultura e esta é perpetuada pelo uso contínuo dos símbolos (idem, p. 185, 188). De acordo com Leslie White, a distinta habilidade de utilizar símbolos, específica ao homem, tem como forma mais importante de expressão a palavra articulada, que lhe dá uma gama de associações de sons a ideias. A palavra significa comunicação de ideias, que também significa preservação e tradição (vide a tradição oral) , que por sua vez remete à acumulação e progresso. Assim, todas as sociedades se perpetuaram.

Todas as civilizações nasceram e se perpetuaram pelo uso de símbolos. [...] o comportamento humano é um comportamento simbólico [...]. Uma criança do gênero homo torna-se humana só quando é introduzida e participa da ordem de fenômenos superorgânicos que é a cultura. E a chave deste mundo, e o meio de participação nele, é o símbolo. (WHITE, 1975, p. 191, 192)

Ainda dando enfoque à questão simbólica da cultura, frente à aceção do “todo mais complexo de Tylor”, se dá o posicionamento do antropólogo Clifford Geertz, para quem o homem não é apenas produtor da cultura, mas é por ela produzido:

O conceito de cultura que eu defendo [...] é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise, portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. É justamente uma explicação que eu procuro, ao construir expressões sociais enigmáticas na sua superfície. (GEERTZ, 2008, p. 4)

Neste sentido, pensar a cultura nos termos de sua especificidade, como um sistema fechado, dotado de coerência e lógica internas e que de certo modo poderia determinar as possibilidades de conduta dos povos, foi uma perspectiva que ganhou força na primeira metade do século XX, possuindo grande aquiescência nos debates

antropológicos, em seu olhar sobre as sociedades tradicionais. Porém, na segunda metade do século outras abordagens ganham espaço.

Um autor que nos chamará atenção no tratamento da cultura enquanto sistema simbólico operante na moderna sociedade de classes e que será bastante utilizado no decorrer deste trabalho é Pierre Bourdieu. Em seu arcabouço teórico há uma mescla entre um viés macro e um viés micro. Para Bourdieu, a vida material está incorporada na dimensão simbólica e as estruturas tanto insidem sobre os agentes, como são atualizadas por eles. De acordo com Miceli, Bourdieu distingue e sintetiza duas possibilidades principais dentre as várias orientações que lidam com sistemas de fato e de representações imbuídos do conceito mais abrangente de cultura:

De um lado, a problemática [...] que encontra seus herdeiros em Cassirer, Sapir, inclusive Durkheim e Levi-Strauss, considera a cultura – e por extensão todos os sistemas simbólicos, como a arte, o mito, a linguagem etc. – em sua qualidade de instrumento de comunicação e conhecimento responsável pela sua forma nodal de consenso, qual seja o acordo quanto ao significado dos signos e quanto ao significado do mundo. De outro, tende-se a considerar a cultura e os sistemas simbólicos em geral como instrumento de poder, isto é, de legitimação da ordem vigente. Refere-se, neste caso, à tradição marxista e à contribuição de Max Weber [...]. (MICELI, In: Bourdieu, 2013, p. VIII)

Assim, Bourdieu verá a cultura como o lugar da integração e do conflito. Sua crítica ao que diz respeito ao primeiro caso pode ser atribuída à leitura da cultura como um princípio ordenado e ordenador, coeso, sistemático e fechado, tendo por influência o paradigma durkheimiano da integração lógica e social de “representações coletivas”. Para o autor, essa abordagem privilegiaria a cultura como estrutura estruturada (muito próximo da reflexão que fizemos acerca da ideia de tradição na cultura) e não como também estrutura estruturante, ou seja, locus da ação e transformação, salientando a análise interna dos bens e mensagens de natureza simbólica e relegando os aspectos econômicos e políticos também presentes nos sistemas simbólicos.

Para Bourdieu, que é influenciado pelo estruturalismo francês, conforme veremos, há instrumentalidade e grandes contribuições nessa abordagem, porém seu ponto negativo é a tendência à teoria do consenso pelo primado que ela confere à questão do sentido. Já a tradição materialista tende a enfatizar o caráter alegórico dos

sistemas simbólicos, buscando apreender as determinações que sofre das esferas econômica e política, bem como sua função no que tange à reprodução ou transformação das estruturas sociais, gerando um mecanicismo economicista. As duas abordagens isoladas, para Bourdieu, dão pouco espaço à agência individual.<sup>9</sup>

Conforme salientamos, para Bourdieu a cultura é lugar do conflito e também do consenso. O que Bourdieu propõe na realidade é uma espécie de síntese, incorporando os pensamentos da tradição francesa estruturalista (de Durkheim, Mauss e Lévi-Strauss), às contribuições de Marx e Weber. Bourdieu mantém em comum com a tradição francesa a concepção dos sistemas simbólicos como linguagens dotados de uma lógica própria, sendo a organização interna dos sistemas de classificação obediente a um modelo gerado pela sociedade, porém não de forma tão determinista. A partir de Marx ele faz sua análise da cultura pelo viés de uma sociedade dividida em classes e, de Weber, ele toma por influência a teoria da ação social como dotada de um sentido, assim como incorpora a ideia de que todo poder tem a necessidade de ser legitimado e quem o faz é a dimensão simbólica, através de aspectos imateriais como discursos, imagens, ícones. O objetivo de Bourdieu é mostrar que as classes se reproduzem também no plano simbólico: na escola, na família, na esfera religiosa e na esfera cultural, não só no mercado.

Para Bourdieu, as culturas não são passíveis de serem “essencializadas”, não existe uma definição essencialista para cultura, porém isso não deve ser confundido com uma ideia de gratuidade ou caráter aleatório. Miceli nos esclarece que na perspectiva de Bourdieu “[...] *um determinado sistema simbólico é sociologicamente necessário porque deriva sua existência de condições sociais de que é produto, e sua inteligibilidade da coerência e das funções da estrutura das relações significantes que o constituem.*” (MICELI, apud BOURDIEU 2013, p. XXVI)

Neste trabalho, utilizaremos alguns conceitos de Pierre Bourdieu. Um deles é o conceito de capital cultural. O capital cultural de um indivíduo é construído desde a infância, quando seu contato com diversos agentes e diversos campos serão decisivos em sua formação. A posse de bens culturais e a atitude familiar perante esses bens

---

<sup>9</sup> Ainda conforme pontua Miceli: “As críticas de Bourdieu se dirigem tanto aos que acreditam que a sociologia dos fenômenos simbólicos não passam de um capítulo da sociologia do conhecimento e, portanto, nada tem a ver com o sistema de poder, como aos que a entendem em termos de uma dimensão da sociologia do poder para os quais os sistemas simbólicos não possuem uma realidade própria”. (MICELI, In: Bourdieu, 2013, p. X)



têm função direta na transmissão do capital cultural e costumam ser determinantes nesse aspecto. Assim como o capital social, que analisaremos a seguir, o capital cultural funciona como uma moeda que permitiria a transição social dos agentes. Lembremos que a abordagem sobre cultura em Bourdieu tem como foco as modernas sociedades de classe. Para Bourdieu, a universalização da educação formal não foi suficiente para equalizar na sociedade o acesso ao capital cultural:

A estatística de frequência ao teatro, ao concerto, e sobretudo ao museu[...] basta para lembrar que o legado de bens culturais acumulados e transmitidos pelas gerações anteriores pertence realmente (embora seja formalmente oferecido a todos<sup>10</sup>) aos que detêm os meios para deles se apropriarem, quer dizer, que os bens culturais enquanto bens simbólicos só podem ser apreendidos e possuídos como tais [...] por aqueles que detêm o código que permite decifrá-los. [...] o livre jogo das leis da transmissão cultural faz com que o capital cultural retorne às mãos do capital cultural e, com isso, encontra-se reproduzida a estrutura de distribuição do capital cultural entre as classes sociais [...] (BOURDIEU, 2013, p. 297).

Para o autor, “ [...] a ação do sistema escolar somente alcança sua máxima eficácia na medida em que se exerce sobre indivíduos previamente dotados pela educação familiar de uma certa familiaridade com o mundo da arte” (Idem, p. 304), assim, a educação tende apenas a legitimar a cultura dominante para as classes populares, uma vez que não transmite os instrumentos necessários para a apropriação dessa cultura dominante.

Também o conceito de *habitus* nos permitirá compreender como se dá a reprodução das estruturas e padrões tanto de classe, quanto de gênero. Essa observação será conduzida em função do perfil da população pesquisada. Em “O poder simbólico”, Bourdieu descreve o *habitus* como um mecanismo depositado nas pessoas sob a forma de disposições duráveis, capacidades treinadas e propensões para agir, pensar e sentir de modos determinados, fazendo com que “as ações sejam orquestradas sem a presença de um maestro” e que, desse modo, os indivíduos atualizem as estruturas a que são submetidos: “[...] o *habitus*, como indica a palavra, é um conhecimento adquirido e também um *haver*, um *capital* [...] indica a disposição incorporada, quase estrutural

---

<sup>10</sup> Vale lembrar que autor trata aqui da realidade vivida na França.

[...] *de um agente em acção.*” (BOURDIEU, 2001, p. 61) Na interpretação de Miceli sobre o conceito de Bourdieu:

[...] o habitus seria um conjunto de esquemas implantados desde a primeira educação familiar e, constantemente repostos e reatualizados ao longo da trajetória social restante, que demarcam os limites à consciência possível de ser mobilizada pelos grupos e as classes, sendo assim responsáveis, em última instância, pelo campo de sentido em que operam as relações de força. Para além da ‘comunicação das consciências’, os grupos ou as classes compartilham inúmeras competências que perfazem seu capital cultural, como uma espécie de princípio que rege as trajetórias possíveis e potenciais das práticas. (MICELI, In: BOURDIEU 2013, p. XLII)

Lembramos que Bourdieu tem como objeto de estudo desde estratos da classe trabalhadora, até profissionais liberais, técnicos e setores da burguesia francesa. Veremos num tópico a seguir que o sociólogo brasileiro Jessé Souza (2003) cria derivações da noção de habitus, a fim de melhor enquadrar o conceito à realidade brasileira.

Outro conceito importante em Bourdieu é o conceito de campo social, que pode assumir vários subtipos de acordo com o capital em questão (cultural, linguístico, econômico, corporal, social, etc. ) entendido como espaços no interior dos quais há uma luta pela definição do jogo e dos trunfos necessários para dominar nesse jogo:

[...] um espaço multidimensional de posições tal que qualquer posição actual pode ser definida em função de um sistema multidimensional de coordenadas cujos valores correspondem aos valores das diferentes variáveis pertinentes: os agentes distribuem-se assim nele [...] segundo o volume global do capital que possuem e [...] segundo o peso relativo das diferentes espécies do conjunto das suas posses. (BOURDIEU, 2001, p. 135)

Buscaremos ainda compreender o artesanato como um “bem simbólico” na acepção de Bourdieu, ou seja, “[...]realidades com dupla face – mercadorias e significações – cujo valor propriamente cultural e cujo valor mercantil subsistem relativamente independentes mesmo nos casos em que a sanção econômica reafirma a consagração cultural” (BOURDIEU, 2013, p. 102, 103). O fato é que, através da leitura de Bourdieu podemos observar, numa perspectiva estruturacionista e sob vários

prismas, como cultura e estruturas econômicas são atualizadas e reproduzidas pelos indivíduos e neles mesmos.

Ainda levando em conta relações de dominação na moderna sociedade capitalista, a teoria crítica, desde o início do século XX, tratou do tema da cultura a partir da antiga *“distinção feita e até hoje difundida na Alemanha entre ‘cultura e civilização’, isto é, entre o mundo das ideias e dos sentimentos elevados de um lado, e o mundo da reprodução material, do outro”* (FREITAG, 1990, p.68). No trabalho *“Caráter afirmativo da cultura”*, de 1937, Marcuse analisa as condições históricas em que tal separação foi consumada no âmbito da sociedade burguesa. O mundo do trabalho e da civilização seguiria a lógica da necessidade, da reprodução material da vida, *“impondo sofrimento e abstenção aos homens que nele se moviam”*, já *“o mundo cultural permitiria postular a liberdade, a felicidade, a realização espiritual, se não realizadas no presente, pelo menos prometidas para o futuro.”*(ibid.)

Pensava Marcuse que a obra de arte poderia vir a se dissolver na esfera do trabalho, promovendo uma reconciliação entre cultura e civilização *“[...] em consequência de uma organização geral da produção material de bens em moldes socialistas [que] anunciaria a materialização da felicidade no mundo do trabalho, dispensando a longo prazo a produção artística”* (FREITAG, 1990, p. 70). Porém, deu-se o contrário: a organização da produção cultural foi paulatinamente sendo cooptada pela esfera da civilização, *“isto é, sendo absorvida pelo sistema de produção de bens materiais que re-estruturou inteiramente as formas de circulação e consumo da cultura.”* (ibid.) Marcuse reformularia mais tarde seus apontamentos. E autores como Adorno e Horkheimer denunciariam a standardização da obra de arte: *“A dissolução da obra de arte não ocorreu porque o sistema de produção de mercadorias havia sido suprimido e sim porque ela foi transformada em mercadoria, assimilando-a à produção capitalista de bens”*. (ibid., p 71) Voltada para o consumo das massas, a indústria cultural funcionaria como uma espécie de fuga e anestésico para as classes trabalhadoras, impedindo-as de refletirem sobre sua condição de exploração, e operando, portanto, na manipulação de consciências.

Na década de 1970, Adorno lança sua Teoria Estética, que não vem a ser uma ruptura com a teoria crítica, mas um recuo na análise materialista histórica para enfatizar a questão estética. Para o autor, frente à estupidez cotidiana das sociedades

industriais massificadas, só a arte preservaria um reduto de verdade. De acordo com Freitag (1990), é na esfera da cultura e na obra de arte autêntica, não contaminada pela indústria cultural, que Adorno consegue vislumbrar a promessa da utopia:

A teoria estética procura desvendar na obra de arte sua essência, seu verdadeiro caráter de negadora do real estabelecido, sem submetê-la a sistemas conceituais coerentes ou ao processo de reprodução da mercadoria. [...] A teoria estética [...] reconhece que a arte é o último reduto, a “reserva ecológica” da sociedade, em que a mensagem da “promessa de felicidade” permanece, contendo assim um conteúdo utópico que transcende a representação do real. (FREITAG, 1990, p. 84)

Por sua vez, Benjamin veria na reprodutibilidade técnica de bens culturais e da arte não a sua dissolução na realidade banal e a despolitização de seu destinatário, mas, paralela à “perda da aura” nasceria possibilidade de democratização do acesso à arte e de sua aplicação como instrumento de politização.

Outro ponto a se considerar é que a relação entre o estado moderno, a dominação capitalista e a razão instrumental vem a ser um tema privilegiado pelos frankfurtianos. A razão instrumental serve à economia e ao estado como adequação de meios (calculabilidade, previsibilidade) a fins determinados (lucro, dominação).

Há de se ponderar como a categoria cultura vem sendo instrumentalizada pelas esferas da economia e da política no atual contexto de globalização e este é um fator chave para refletir sobre as críticas às políticas públicas aqui discutidas. George Yudice (2006), autor que se dedica especificamente ao tema, afirmará em que consiste a tônica da cultura na atualidade:

Em vez de focalizar o conteúdo da cultura – ou seja, o modelo da melhoria (segundo Schiller ou Arnold) ou da distinção (segundo Bourdieu), tradicionalmente aceitos, ou a sua antropologização mais recente, como todo um meio de vida (Williams), segundo a qual reconhece-se que a cultura de qualquer lugar tem valor – talvez seja melhor fazer uma abordagem da questão da cultura de nosso tempo, caracterizada como uma cultura de globalização acelerada, como um recurso. (YUDICE, 2006, p. 26)

Basicamente, tendo por influência o pensamento de Adorno, Yudice (2006) critica a instrumentalização da cultura para fins políticos, sociais ou econômicos. É

como se tal instrumentalização esvaziasse o sentido das culturas, que deveriam ser entendidas como um sistema fechado, autoreferenciado, dotado de coerência e lógica próprias.

Ainda dentro da discussão sobre cultura e globalização, para uma perspectiva cultural atual, numa sociedade em que vemos a coexistência de modos de produção tradicionais (de característica pré-industrial e pautados no trabalho manual, autônomo e não-assalariado), modernos (como a própria indústria) e, pós-industriais (como os preconizados pela informatização da economia), será utilizado o conceito de “Culturas Híbridas” de García Canclini (2011). A expressão “Culturas Híbridas” pode ser definida como um rompimento entre as fronteiras que separam tradicional e moderno, assim como culto, popular e massivo. Ela dá conta da diversidade e complexidade de fenômenos, ao considerarmos que na atualidade as culturas são fronteiriças, fluidas, desterritorializadas.

Sobre as noções de desenvolvimento e cultura, em trabalho mais recente, Canclini (2012, p.21) ainda afirmará que, na contemporaneidade, o acesso desigual à formação cultural na escola e aos meios, tanto para produzir cultura quanto para apropriar-se de seus bens, mostrou que nas diferenças e desigualdades culturais se manifestam as disputas pelo que a sociedade produz, assim como reflete os modos de distinguir-se pelas classes e grupos. Apoiado aos apontamentos de Bourdieu sobre as distinções, Canclini percebe que a cultura passaria a ocupar um lugar reconhecido no ciclo econômico da geração de valor e no ciclo simbólico de organização das diferenças.

## 1.2. Políticas Públicas e Desenvolvimento

No presente trabalho, faremos uma investigação inicial sobre a natureza de dadas Políticas Públicas voltadas para o desenvolvimento, a saber, as Políticas Públicas da Economia Criativa, que começam a configurar na agenda internacional entre fins da década de 90 e início do século XXI, e recentemente chegam ao Brasil. Cabe, portanto, uma discussão prévia acerca do conceito de “Políticas Públicas”, bem como do conceito de “Desenvolvimento”.

Segundo Leonardo Secchi (2013), uma política pública deve possuir dois elementos fundamentais: *“intencionalidade pública e resposta a um problema público; em outras palavras, a razão para o estabelecimento de uma política pública é o tratamento ou a resolução de um problema entendido como coletivamente relevante”* (SECCHI, 2013, p. 2)<sup>11</sup>. Para Saraiva (2006), políticas públicas são:

[...] um sistema de decisões públicas que visa a ações ou omissões, preventivas ou corretivas, destinadas a manter ou modificar a realidade de um ou vários setores da vida social, por meio da definição de objetivos e estratégias de atuação e da alocação dos recursos necessários para atingir os objetivos estabelecidos. (SARAIVA, 2006, p. 29)

Desde a revolução industrial, vemos uma série de mudanças nas sociedades em que se verificou progressivo aumento da intervenção estatal: as transformações demográficas, a urbanização, as revoluções tecnológicas, a reformulação e universalização dos sistemas educacionais, as transformações das relações entre gêneros, etc. Segundo Celina Souza, as políticas públicas nascem oficialmente enquanto disciplina acadêmica nos Estados Unidos e como prática de estado no período da Guerra Fria, com a valorização da tecnocracia. Enquanto a Europa já vinha desenvolvendo as ciências políticas no que diz respeito às bases teóricas sobre o papel do Estado, nos Estados Unidos as políticas públicas terão ênfase direta nos estudos das ações dos

---

<sup>11</sup> Vale observar que, ainda de acordo com Secchi (2013), há duas acepções para a palavra “política”: 1) do termo “politics” – com o sentido de “atividade humana ligada a obtenção e manutenção dos recursos necessários para o exercício do poder sobre o homem”(BOBBIO, 2002, apud SECCHI, 2013); 2) de policy, um termo mais concreto e que possui relação com orientações para a decisão e ação, de onde surge a terminologia “políticas públicas” (public policy).

governos (SOUZA, 2006, p. 22). No período pós-guerra, as sociedades modernas vivenciam o crescimento da intervenção estatal na vida econômica e social. Esse processo foi guiado por três fatores-chave: o fator de natureza política: a bipolarização capitalismo-socialismo; o fator de natureza macroeconômica, com as políticas keynesianas e o fator de natureza sociocultural, com a consolidação dos direitos sociais. Especificamente sobre o conceito de Política Pública, Celina Souza (2006) afirma não haver uma definição unívoca, porém, *“a definição mais conhecida continua sendo a de Laswell, ou seja, decisões e análises sobre política pública implicam responder às seguintes questões: quem ganha o quê, por quê e que diferença faz.”* (SOUZA, 2006, p. 24) Para Ana Luiza Viana (1996), as apreciações em matéria de políticas públicas buscam analisar o funcionamento da máquina estatal,

[...] tendo como ponto de partida a identificação das características das agências públicas ‘fazedoras’ de política; dos atores participantes desse processo de ‘fazer’ políticas; das inter-relações entre essas variáveis (agências e atores); e das variáveis externas que influenciam esse processo. (VIANA, 1996, apud Saraiva, 2006, p. 26-27)

De acordo com Secchi (2013), quanto ao protagonismo no estabelecimento de políticas públicas há duas formas de abordagem: a estatista (ou estadocêntrica), e a multicêntrica (ou policêntrica). Na abordagem estatista, considera-se a política pública monopólio do Estado, isto é, o que determinaria uma política como pública é o fato de ela ser formulada por atores estatais. Tal exclusividade no fazer políticas seria derivada da

superioridade objetiva do Estado em fazer leis, e fazer com que a sociedade cumpra as leis. Além [da] [...] argumentação normativa [...] que é salutar que o Estado tenha superioridade hierárquica para corrigir desvirtuamentos que dificilmente o mercado e a comunidade conseguem corrigir sozinhos. (SECCHI, 2013, p.2)

Por seu turno, na abordagem multicêntrica, independente de quem formula a política, esta receberá o adjetivo de “pública” se o problema a ser enfrentado for público. Assim, tanto organizações privadas, organizações não governamentais, organismos multilaterais, redes de políticas públicas (policy networks), juntamente com atores estatais podem estabelecer políticas públicas. Vale salientar ainda que

A abordagem estatista admite que atores não estatais até tenham influência no processo de elaboração e implementação de políticas públicas, mas não confere a eles o privilégio de estabelecer (decidir) e deliberar um processo de política pública. Já acadêmicos da vertente multicêntrica admitem tal privilégio a atores não estatais. (SECCHI, 2013, p. 3)

O processo de elaboração das políticas públicas deve ser compreendido como um ciclo deliberativo, formado pelos seguintes estágios: 1) identificação do problema; 2) formação ou definição de agenda (*agenda setting*); 3) formulação de alternativas; 4) tomada de decisão; 5) implementação; 6) avaliação; 7) extinção .

De acordo com Secchi, “*um problema público é a diferença entre o que é e o que se gostaria que fosse a realidade pública.*” Para o autor, partidos políticos, agentes políticos e organizações não governamentais são alguns dos atores que buscam identificar problemas públicos (SECCHI, 2013, p.44, 45). A observação sobre a *agenda setting* enfoca por que dadas questões entram na agenda de políticas públicas, enquanto outras são ignoradas. De acordo com Enrique Saraiva:

Na sua acepção mais simples, a noção de “inclusão na agenda” designa o estudo e a explicitação do conjunto de processos que conduzem os fatos sociais a adquirir status de “problema público”, transformando-os em objeto de debates e controvérsias políticas na mídia. Frequentemente, a inclusão na agenda induz e justifica uma intervenção pública legítima sob a forma de decisão das autoridades públicas. (SARAIVA, 2006, p. 33)<sup>12</sup>

Já a formulação de alternativas passa pelo estabelecimento de objetivos e estratégias e pela análise das potenciais consequências de cada alternativa de solução. Essa etapa “*é o momento em que são elaborados métodos, programas, estratégias, ou ações que poderão alcançar os objetivos estabelecidos*”. (SECCHI, 2013, p. 48)

---

<sup>12</sup> Já segundo Celina Souza, existem três tipos de resposta para a formação da agenda: A primeira focaliza os problemas, isto é, problemas entram na agenda quando assumimos que devemos fazer algo sobre eles. O reconhecimento e a definição dos problemas afeta os resultados da agenda. A segunda resposta focaliza a política propriamente dita, ou seja, como se constrói a consciência coletiva sobre a necessidade de se enfrentar um dado problema. Essa construção se daria via processo eleitoral, via mudanças nos partidos que governam ou via mudanças nas ideologias (ou na forma de ver o mundo), aliados à força ou à fraqueza dos grupos de interesse. [...] A terceira resposta focaliza os participantes, que são classificados como visíveis, ou seja, políticos, mídia, partidos, grupos de pressão, etc. e invisíveis, tais como acadêmicos e burocracia. Segundo esta perspectiva, os participantes visíveis definem a agenda e os invisíveis, as alternativas. (SOUZA, 2006, p. 30)



Na fase da tomada de decisão “[...] os interesses dos atores são equacionados e as intenções (objetivos e métodos) de enfrentamento de um problema público são explicitados”. (ibid. , p. 51) Secchi enumera algumas dificuldades do modelo de racionalidade da tomada de decisões:

[...] nem sempre existem soluções, nem sempre (ou quase nunca) é possível fazer uma comparação imparcial sobre alternativas de solução, nem sempre há tempo ou recursos para tomadas de decisão estruturadas. E o mais frustrante dessa história toda: frequentemente, após serem tomadas as decisões, as políticas públicas não se concretizam conforme idealizadas no momento do planejamento, seja por falta de habilidade administrativo-organizacional, seja por falta de legitimidade da decisão ou pela presença de interesses antagônicos entre aqueles que interferem na implementação da política pública. (SECCHI, 2013, p. 53)

Celina Souza (2006), ao citar os pais fundadores das políticas públicas<sup>13</sup>, se refere a Simon (1957) como aquele que introduziu o conceito de racionalidade limitada dos decisores públicos (policy makers), levando em conta que tal limitação da racionalidade poderia ser minimizada através da criação de estruturas apropriadas:

Para Simon, a racionalidade dos decisores públicos é sempre limitada por problemas tais como informação incompleta ou imperfeita, tempo para a tomada de decisão, auto-interesse dos decisores, etc., mas a racionalidade, segundo Simon, pode ser maximizada até um ponto satisfatório pela criação de estruturas (conjunto de regras e incentivos) que enquadre o comportamento dos atores e modele esse comportamento na direção de resultados desejados, impedindo, inclusive, a busca de maximização de interesses próprios (*Ibid.*, p. 23).

Esses apontamentos serão importantes quando trabalharmos a nível local sobre a formação de fóruns representativos e conselhos para a construção de políticas públicas nos moldes de uma democracia participativa, visando ao alcance de uma racionalidade a uma média satisfatória, que veremos mais adiante.

A fase da implementação é onde são produzidos os resultados concretos das políticas públicas. Nesta fase “[...] a administração pública reveste-se de sua função

---

<sup>13</sup> A saber: H. Laswell, H. Simon, C. Lindblom e D. Easton.

*precípua: executar políticas públicas. Para tanto, o policymaker precisa de instrumentos de política pública, ou seja, meios disponíveis para transformar as intenções em ações políticas”* (ibid. p. 55, 57)

Na fase de avaliação, julga-se a validade de propostas para a ação pública mediante a avaliação de sucesso ou fracasso de projetos postos em prática. E a fase de extinção é quando uma política pública chega ao fim, seja por motivo de o problema que originou ter sido resolvido, seja porque os métodos da política tenham sido julgados ineficazes, seja porque o problema, embora não resolvido, tenha perdido importância e saído das agendas de políticas públicas.

Um termo muito evocado dentro dos conceitos de políticas públicas é o de governança pública, que de acordo com Secchi (2013), seria a *“forma de interação horizontal entre atores estatais e não estatais no processo de produção de políticas públicas”* ( SECCHI, 2013, p. 154), possibilitando atores, grupos e redes articularem interesses em torno de uma ação. Para Rosenau (2000):

[...] governança é um fenômeno mais amplo que governo; abrange as instituições governamentais, mas implica também mecanismos informais, de caráter não-governamental, que fazem com que as pessoas e as organizações dentro da sua área de atuação tenham uma conduta determinada, satisfaçam suas necessidades e respondam às suas demandas (ROSENAU, 2000, p. 15-16).

Neste trabalho, o conceito de políticas públicas será utilizado não apenas para a observação de ações voltadas para o setor do artesanato a nível local, mas para a compreensão da introdução da Economia Criativa na agenda de políticas públicas nacionais. Pertinente a estas observações evocamos a mais uma demarcação sobre o conceito de políticas públicas, fornecida por Celina Souza (2006):

[...]campo do conhecimento que busca, ao mesmo tempo, “colocar o governo em ação” e/ou analisar essa ação (variável independente) e, quando necessário, propor mudanças no rumo ou curso dessas ações (variável dependente). A formulação de políticas públicas constitui-se no estágio em que os governos democráticos traduzem seus propósitos e plataformas eleitorais em programas e ações que produzirão resultados ou mudanças no mundo real. (SOUZA, 2006, p.26)

Isto é, torna-se objeto de reflexão quais resultados e mudanças no mundo real são propostas pelas políticas públicas que envolvem a Economia Criativa, bem como, conforme a observação de Laswell “*quem ganha o quê, por quê e que diferença isso faz*”. Veremos que um argumento chave que impulsiona a introdução dessas políticas é seu uso como estratégia de desenvolvimento. A meu ver, todas essas conjecturas merecem problematização.

Vale também observarmos as tipologias de políticas públicas. Com base no impacto esperados na sociedade, Theodor Lowi (1964; 1972, apud SOUZA, 2006; SECCHI, 2013) designou quatro formatos possíveis de políticas públicas, sendo que cada uma delas possuirá grupos específicos de veto ou apoio, são elas: regulatórias, distributivas, redistributivas e constitutivas:

Políticas regulatórias: estabelecem padrões de comportamento, serviço ou produto para atores públicos e privados. Exemplos [...] regras de tráfego aéreo, código de trânsito, leis e códigos de ética [...]. Políticas redistributivas: geram benefícios centrados para alguns grupos de atores e custos difusos para toda a coletividade/contribuintes. Exemplos [...] são subsídios, gratuidade de taxas para certos usuários de serviços, incentivos ou renúncias fiscais. [...] Políticas redistributivas: concedem benefícios concentrados a algumas categorias de atores e implicam custos concentrados sobre outras categorias de atores. [...] exemplos clássicos são cotas raciais para universidades, políticas de benefícios sociais ao trabalhador e os programas de reforma agrária. [...] Políticas constitutivas: [...] são aquelas políticas que definem as competências, jurisdições, regras de disputa política e da elaboração de políticas públicas. São chamadas *meta-políticas*, porque se encontram acima dos outros três tipos [...]. Exemplos são as regras do sistema político eleitoral, a distribuição de competências entre poderes e esferas [...]. (LOWI, apud SECCHI, 2013, p. 26)

Dentro dos estudos de políticas públicas há ainda modelos possíveis. O modelo das arenas sociais considera a política pública como iniciativa dos chamados “empreendedores políticos”, ou “empreendedores de políticas públicas”, para Souza (2006):

Esses empreendedores constituem a *policy community*, comunidade de especialistas, pessoas que estão dispostas a investir recursos variados esperando um retorno futuro, dado por uma política pública que favoreça suas demandas.

Eles são cruciais para a sobrevivência e o sucesso de uma idéia e para colocar o problema na agenda pública. Esses empreendedores podem constituir, e em geral constituem, redes sociais. Redes envolvem contatos, vínculos e conexões que relacionam os agentes entre si e não se reduzem às propriedades dos agentes individuais. As instituições, a estrutura social e as características de indivíduos e grupos são cristalizações dos movimentos, trocas e “encontros” entre as entidades nas múltiplas e intercambiantes redes que se ligam ou que se superpõem. (SOUZA, 2006, p. 32)

Assim, o modelo de arenas sociais constitui uma lente interessante para a leitura da dinâmica dos diversos eventos, seminários, encontros sobre economia criativa, recentemente organizados no Brasil, em que se conta com a presença desde atores dos diversos setores criativos, representantes de entidades, gestores públicos e especialistas em economia criativa, resultando no convencimento e na formação de agenda. Para Celina Souza (2006), *“As redes constroem as ações e as estratégias, mas também as constroem e reconstroem continuamente. A força deste modelo está na possibilidade de investigação dos padrões das relações entre indivíduos e grupos”* (Ibdi, p. 32-33).

Mais recentemente, vê-se a influência de modelos de novo gerencialismo público e ajuste fiscal, que se pauta na política restritiva de gastos e com ênfase na eficiência, frequentemente se chocando com políticas públicas distributivas e redistributivas. Concorrendo com este modelo, levantam-se em diversos países em desenvolvimento as políticas públicas de caráter participativo, criando novos mecanismos para a questão da eficiência, conforme destaca Souza (2006):

Impulsionadas, por um lado, pelas propostas dos organismos multilaterais e, por outro, por mandamentos constitucionais e pelos compromissos assumidos por alguns partidos políticos, várias experiências foram implementadas visando à inserção de grupos sociais e/ou de interesses na formulação e acompanhamento de políticas públicas, principalmente nas políticas sociais. No Brasil, são exemplos dessa tentativa os diversos conselhos comunitários voltados para as políticas sociais, assim como o Orçamento Participativo. Fóruns decisórios como conselhos comunitários e Orçamento Participativo seriam os equivalentes políticos da eficiência. (Ibid, p. 36)

Ou seja, os conselhos e conferências podem ser considerados as estruturas criadas para a busca da aproximação da racionalidade das decisões públicas e de sua

eficiência. Sobre esta questão, a nível local, trataremos da Conferência Municipal de Cultura de Campos dos Goytacazes – RJ e do parecer de um de seus atores, representando o setor do artesanato, na câmara de Cultura Popular. Assim, o ato de delegar poder a grupos sociais comunitários, a grupos de interesse ou a organizações não governamentais, principalmente no que tange a implementação de ações e programas tem se tornado uma atuação cada vez mais frequente nas políticas públicas.

Do ponto de vista econômico, Figueiredo (2009) afirma que as políticas públicas são intrinsecamente relacionadas à percepção de “falhas de mercado”, tendo o papel de intervir supletivamente no sentido de *“proporcionar ótimos sociais não atingíveis pelo somatório de decisões de agentes privados”* (FIGUEIREDO, 2009, p.479). Veremos algumas leituras e modelos de “desenvolvimento” econômico/ social que se traduziram e se traduzem em políticas públicas.

A palavra “desenvolvimento” originalmente é uma derivação prefixal de “envolver”, (lendo “des-envolver”) segundo a etimologia, é possível depreender seu significado dos verbos “desenrolar”, “desembrulhar”, de onde, posteriormente surgiram outras acepções: “fazer progredir”, “melhorar”. Também devemos reparar que o sufixo da palavra denota que o desenvolvimento é um processo, um contínuo. Veremos como este termo passa a ser empregado nas ciências sociais. Inicialmente tais acepções podem remeter à abordagem unilinear (evolucionista, universalista e etapista) sobre a cultura humana, o que constitui uma crítica/problema implícitos na articulação entre cultura e desenvolvimento que sempre tenderemos a manter como pano de fundo, para mais a diante refletir sobre as soluções que tem sido propostas.

Entre os anos de 1940 e 1960 é concluído o processo de descolonização de países da África e Ásia, que se tornaram novos estados. A partir de então, começa a chamar atenção o tema do “subdesenvolvimento” e da desigualdade entre países no mundo. Nas palavras de Lacoste: *“[...] através disso, foi possível saber que três quartos da humanidade sofriam de fome e atrair atenção sobre o fato de que a população dos países pobres seria mais que o dobro nos trinta anos seguintes”* (LACOSTE, 1985, p.31).

Assim, organismos internacionais, como ONU (Organização das Nações Unidas) e seu PNUD (Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento), além do Banco Mundial, lançam avaliações e estatísticas que atestam que a maioria dos povos

provenientes de nações colonizadas – os novos estados africanos e asiáticos e os estados latino-americanos, independentes desde o século XIX – possuem um padrão de vida inferior ao considerado digno. Evidenciam-se os problemas das incompletudes da modernidade. Atualmente, os organismos internacionais não utilizam a expressão “país subdesenvolvido”, mas “país em desenvolvimento”. Podemos observar que tal debates emergem em período paralelo à construção das políticas públicas como disciplina.

Em linhas gerais, hoje parte-se da premissa de que o desenvolvimento econômico idealmente deve (ou deveria) significar uma melhoria de vida das pessoas (desenvolvimento humano), de todas as pessoas, a despeito de classe social (desenvolvimento social) e tanto das pessoas que vivem atualmente quanto das gerações futuras, denotando responsabilidade para com o meio e a cultura (desenvolvimento sustentável), mas essas abordagens são mais recentes.

O desenvolvimento econômico por muito tempo esteve associado basicamente às prescrições de industrialização e modernização das nações, visando à aceleração econômica e à evolução sócio-cultural de sociedades consideradas “atrasadas”. De acordo com Germani (1974, p.15), tais processos se pautavam na noção de secularização, que possui, dentre outras características, a institucionalização crescente da mudança em oposição à institucionalização da tradição (isto é, das culturas locais). Para o autor,

O requisito universal mínimo para a existência de qualquer sociedade ‘industrial moderna’ consiste na secularização do conhecimento científico, da tecnologia e da economia, de modo tal que levem ao emprego cada vez maior de fontes energéticas de alto potencial e à maximização da eficiência da produção de bens e serviços.<sup>14</sup> (Op. Cit. p.15-16)

Assim, via de regra, a tradição e as culturas populares eram consideradas como obstáculos ao desenvolvimento. Nota-se que tal modelo de desenvolvimento é pautado por um padrão etnocêntrico<sup>15</sup>, em que as nações europeias e da América do Norte são apresentadas como molde a ser seguido, e, nesse sentido, a implementação do processo

---

<sup>14</sup> Como se pode perceber, as proposições acerca de questões de sustentabilidade ainda não figuravam nas análises dos pensadores do desenvolvimento e da modernização.

<sup>15</sup> No subcapítulo 1.1 “Cultura: entre integração, conflito e criatividade”, podemos encontrar referência ao termo etnocentrismo, que é o ato de tomar sua cultura como paradigma do que é correto em comparação com culturas distintas, e vimos que o discurso etnocêntrico ocidental historicamente se estabeleceu como status quo, perpetrando processos de dominação.

de industrialização é prescrito como receita padrão para liquidar com os males do subdesenvolvimento. Logo este modelo de Políticas Públicas desenvolvimentistas seria alvo de críticas. Darcy Ribeiro (1978) apontaria que tal processo envolve o que ele denominou como “industrialização recolonizadora” :

Irrrompe, assim, um novo movimento de atualização e incorporação histórica – o processo de industrialização recolonizadora – regido pela grande empresa multinacional, que, tal como os anteriores, enseja amplas oportunidades de modernização reflexa e até mesmo de progresso relativo, mas opera, em essência como um limitador das potencialidades de desenvolvimento pleno dos povos por ele atingidos. (RIBEIRO, 1978, p. 29)

Ou seja, a “receita” para o desenvolvimento das nações pós-coloniais era na realidade uma espécie de “*cavalo de Troia*” para a entrada de capital estrangeiro multinacional, garantindo a continuidade da exploração, sob novas roupagens. Isto é, vemos uma crítica ao que chamaremos, daqui em diante, de desenvolvimento exógeno. Por desenvolvimento exógeno, compreende-se aquele impulsionado por recursos externos, vindos de fora da região. Esse tipo de desenvolvimento se dá pelo estabelecimento de empresas de matriz estrangeira, que se instalam em virtude de algum atrativo oferecido na região, tais como disponibilidade de recursos naturais, mão de obra barata, questões de logística, entre outros. Normalmente com a entrada de capital estrangeiro, importam-se da nação de origem deste capital os serviços e materiais para a implantação do empreendimento. Além disso, neste modelo, os postos gerenciais e técnicos de maior importância não costumam ser ocupados pela população local, mas por pessoas da mesma nacionalidade da empresa.

Depois da década de 1970, frente ao insucesso do processo de industrialização e do crescimento econômico em promover a igualdade social e superar o subdesenvolvimento, renovam-se os debates sobre desenvolvimento, tornando o conceito mais fragmentado, que então passaria a incorporar outros aspectos além dos econômicos. Floresce o interesse pelos estudos de aglomerados de pequenas e médias empresas, que se tornam notórios diante da crise do paradigma fordista-keynesiano de desenvolvimento. Seus pressupostos partem da noção de que a dinâmica do capitalismo contemporâneo seria geradora de uma conexão espontânea dos espaços, impulsionando um processo de integração consubstanciado na unificação do espaço global. Segundo Costa (2010):

De acordo com os pressupostos desta cosmologia, todas as comunidades territoriais dispõem de um conjunto de recursos (econômicos, humanos, institucionais e culturais) que concretizam as suas potencialidades de desenvolvimento endógeno. No entanto, a irrupção e a manutenção deste processo requer a todo o momento uma atitude criativa e pró-ativa por parte das lideranças locais, ultrapassando as barreiras que porventura venham a obstruir o processo de acumulação. (COSTA, 2010, p. 92)

O desenvolvimento endógeno é uma alternativa ao desenvolvimento exógeno. Ele é feito a partir de recursos humanos, naturais, e tecnológicos oriundos da própria região. Diferente das grandes empresas multinacionais, neste caso observa-se a incidência de micro e pequenas empresas. Estas apresentam vantagens na geração de emprego e renda em função do investimento de capital, quando comparadas a grandes empresas. Esse tipo de desenvolvimento é balizado na coerência e sintonia com a cultura empresarial local e com o perfil dos recursos humanos locais.

Evidencia-se a noção de desenvolvimento regional para trabalhar aspectos das desigualdades entre regiões e das disparidades internas nas mesmas. Num primeiro momento, por região, entendemos uma delimitação espacial que assim pode ser determinada por possuir dadas características<sup>16</sup>. Entretanto, a noção de “regional” no mundo globalizado atual é mais uma categoria estratégica que uma definição geográfica, isto é, ela se aproxima à noção de território. Ela ultrapassa a adoção de apenas uma das possíveis classificações isoladas de modo estanque.

O “regional” não é pensado apenas como uma área, um lugar, que pode ser concebido isoladamente, mas como um locus de onde partem estratégias de relações. Nesse sentido, quando evocamos a categoria desenvolvimento regional, estamos levando em conta relações que abarcam universalidades e singularidades. Ou seja, pensar em questões e desafios que ao mesmo tempo em que são específicos, são comuns. Desse modo, o desenvolvimento regional não deve ser visto apenas como a noção de desenvolvimento de uma região, mas como a possibilidade de uma concepção estratégica para o desenvolvimento nacional. Deve-se pensar em cada contexto

---

<sup>16</sup> podendo ser dividida em três principais tipos: a) Região natural – caracterizada por atributo físico, fatores climáticos, que se destacam em relação a outros fatores. Ex.: regiões desérticas. b) Região de polo – aquela que se engendrou, se estruturou em função de algum fator de atração. Ex.: uma cidade de interior, cujas atividades econômicas, culturais e etc., girem em torno de uma grande fábrica, ou de uma grande universidade. c) Região administrativa – aquela muitas das vezes criada artificialmente, desenvolvida e conduzida pelo poder público.



específico das regiões, pois, cada formação sócio-histórica terá suas potencialidades bem como problemas específicos, que por sua vez exigirão soluções pontuais específicas.

As principais correntes de pensamento sobre desenvolvimento local e aglomerações produtivas de empresas (de onde se originariam termos tais como distritos industriais, *Clusters*, e, no caso brasileiro, APL's – Arranjos Produtivos Locais – conforme veremos a seguir) têm sido desenvolvidas pelos pensadores *neo-schumpeterianos*, pela *Nova Geografia Econômica*, pela *Escola de Harvard* e pelos *estudiosos dos Distritos Industriais Italianos*. Vale ressaltar que

O paradigma do desenvolvimento local parece-se frequentemente com uma panacéia. É aplicável a todos os espaços, do Terceiro Mundo aos países mais desenvolvidos, adapta-se a todos os discursos, tanto de esquerda como de direita, e é sempre invocado a título de modelo alternativo<sup>17</sup>. (Benko 1999b, p. 86, apud COSTA, 2010, p.113)

Os *Neo-schumpeterianos*<sup>18</sup> dão destaque ao papel da inovação tecnológica como elemento-chave da dinâmica de desenvolvimento econômico. O Vale do Silício, a North Caroline Research Triangle Park, os Science Parks ingleses, as Tecnophôles francesas e Tecnópolis japonesas, são exemplos dos laboratórios empíricos de aglomerações produtivas de base tecnológica, cujas empresas possuíam um poder de inovação fora dos padrões normais até então vigentes, tornando-se modelos a serem copiados no mundo (COSTA, 2010, p.117).

Para os neo-schumpeterianos, as ações corporativas e as políticas públicas “[...] assumem papel estratégico no processo de inovação, sobretudo no desenvolvimento de redes de relacionamento com fontes externas de informação, conhecimento e consultoria” (COSTA, 2010, p.116).

A *Teoria da Nova Geografia Econômica* tem como principal representante o pensador Paul Krugman. Segundo essa corrente, haveria concentrações pontuais de atividades industriais no espaço (isto é, áreas desenvolvidas) cercadas por periferias. Tal fato se dá em função de que a instalação de empresas por si só acarretaria em

<sup>17</sup> Da mesma forma, as políticas de desenvolvimento local e desenvolvimento regional associadas à Economia Criativa recebem com frequência a mesma insígnia de “modelo alternativo” para a economia.

<sup>18</sup> Veremos mais detalhadamente no subcapítulo 2.1. a influencia de Joseph Schumpeter no que diz respeito ao papel da inovação para o pensamento econômico.

consequências favoráveis a economias externas de escalas incidentais, interações entre fatores de demandas, custo de transporte, etc, que resultaria na condução dos produtores a uma conformação produtiva aglomerada, gerando uma conformação desigual do desenvolvimento no espaço.

[...] ao ter existência real uma conjunção favorável desses fatores, a atividade produtiva, uma vez instalada numa determinada região, tenderia a gerar um campo gravitacional de atração, fomentador de uma concentração cada vez maior de agentes. Este processo seria guiado pela influência de uma “mão-invisível”, que, ao operar [...] os efeitos de encadeamento, delinearía a geografia da economia. (COSTA, 2010, p.121)

A *Teoria dos Distritos Industriais italianos* surgiu, na década de 1970 da observação das aglomerações produtivas tradicionais de pequenas e médias empresas localizadas na Região Centro-Oriental da Itália<sup>19</sup>. Esses estudos têm por influência a teoria dos distritos industriais do economista Alfred Marshall, que, no século XIX, ao analisar as aglomerações industriais londrinas, compreende que redes de pequenas empresas e oficinas obtinham vantagem econômica quando organizadas territorialmente, sendo uma alternativa frente ao modelo de grandes empresas verticalizadas. De acordo com Costa (2010), uma definição geral de distritos industriais adotada pelos teóricos italianos seria:

[...] sistema sócio-territorial demarcado historicamente, no qual interagem determinantes sociais, culturais, políticos e econômicos, que se interinfluenciam no desenvolvimento de uma cultura comunitária facilitadora da sinergia entre agentes locais. (*Ibid*, p.118)

Dentre os autores que analisam o caso italiano, Robert Putnam (que tornaremos a ler na discussão sobre capital social no tópico a seguir ) afirmará que “[...] *As regiões que tiveram maior cultura associativa, expressa em uma ‘comunidade cívica’, se desenvolveram mais rapidamente.*” (PUTNAM, apud COSTA, p.119)

A *Teoria da Escola de Harvard* é representada pelo pensamento de Michael Porter, que, na década de 1990, dá uma definição mais atual de cluster como uma entidade “*sócio-econômica caracterizada por uma comunidade social de pessoas e uma*

---

<sup>19</sup> Composta, a saber pelas seguintes microrregiões: Vêneto, Trentino, Friuli-Venezia, Giulia, Emília-Romagna, Toscana, Marche e parte da Lombardia.

*população de agentes econômicos localizados na proximidade de uma região geográfica específica*". (PORTER, Apud BOJA, 2011, p. 184, tradução livre<sup>20</sup>)

Segundo Porter, a concentração espacial das empresas resultam num desempenho competitivo superior, uma vez que conseguem acesso a serviços e informações disponíveis para os diversos produtores localizados no entorno da concentração. Desse modo, a importância das aglomerações produtivas, chamadas por ele de clusters,

destaca-se pelo fato de que a coordenação das ações entre os agentes permite a realização de investimentos mais expressivos num contexto mais específico e os projetos coletivos de empresas passam a ganhar maior relevância até mesmo com o apoio do Estado e das instituições de pesquisa, catalisando os recursos de uma economia. (COSTA, 2010, p. 122)

Neste sentido, o sucesso de um setor da economia ou de uma região ocorre a partir da combinação específica de indivíduos, cultura e instituições desse setor ou região. Logo, a partir da transformação de ambientes sociais e institucionais é possível se alterar a geografia do desenvolvimento. Para tanto, é importante observar as relações estabelecidas a partir da cultura. Esta, *“definida em termos puramente subjetivos como valores, atitudes, crenças, orientações e pressupostos subjacentes que predominam entre os membros de uma sociedade, e que orientam as suas ações”* (COSTA, 2010, p.108), receberá especial atenção pelos estudiosos do desenvolvimento endógeno, particularmente de Porter:

Dentro da cultura de uma forma geral existe ainda aquilo que Michel Porter chama de “cultura econômica”. Para Porter a cultura econômica “é definida como as crenças, as atitudes e os valores que são relevantes para as atividades econômicas de indivíduos, organizações e outras instituições”. Em sua essência a argumentação de Porter indica que atitudes, valores e crenças explicam em certa medida as notáveis diferenças de prosperidade econômica entre estados e regiões. (COSTA 2010, p.108)

Tal diversidade de experiências e de nomenclaturas para aglomerados industriais acabou confundindo e dificultando sobremaneira o delineamento de políticas públicas

---

<sup>20</sup> “socioeconomic entity characterized by a social community of people and a population of economic agents localized in close proximity in a specific geographic region” (PORTER, apud BOJA, 2011, p. 184)

destinadas às aglomerações de pequenas e médias empresas. Buscando criar uma alternativa, no final da década de 1990, em meio aos debates travados no âmbito do Ministério da Ciência e Tecnologia brasileiro (MCT), define-se o termo APL (Arranjo Produtivo Local), “*como uma espécie de “guarda-chuva” capaz de abrigar uma ampla diversidade do fenômeno, porém com um elemento de coesão, algo presente em todos os conceitos e análises, com intuito de se constituir como um promissor instrumento de política econômica*”. (COSTA, 2010, 126) Assim, a partir de final da década de 1990, frente à diversificação conceitual, o Brasil passa a utilizar cada vez mais o termo APL, que nas palavras de Costa (2010), tem a seguinte definição.

[...] um espaço social, econômico e historicamente construído através de uma aglomeração de empresas (ou produtores) similares e/ou fortemente interrelacionadas, ou interdependentes, que interagem numa escala espacial local definida e limitada através de fluxos de bens e serviços. (COSTA, 2010, 126, 127)<sup>21</sup>

Estivemos falando acerca de alguns modelos teóricos e práticos para o desenvolvimento e políticas públicas referentes. Cabe, porém, um retorno à reflexão sobre o termo “desenvolvimento”, propriamente. Se não desejamos adotar aquele ponto de vista que denominamos etnocêntrico, é válido ponderar que a noção de desenvolvimento pode ser concebida de diferentes maneiras em épocas distintas e também na atualidade, quando abordamos diferentes culturas. Essa consideração já estabelece um bom argumento para não se reduzir a noção de desenvolvimento à de crescimento econômico. Nessa ótica, não seriam indicadores como o aumento do Produto Nacional Bruto (PNB), crescimento da renda per capita, grau de industrialização, avanços tecnológicos ou modernização que, por si mesmos, refletiriam o nível de desenvolvimento de uma sociedade.

García Canclini (2012), relembra que os economistas costumam dizer, para diferenciar os dois termos, que o *desenvolvimento* seria o *crescimento econômico* somado ao *bem-estar*. Neste sentido, cabe ressaltar que a ideia de bem-estar comporta

---

<sup>21</sup> Atualmente, esta é uma leitura de políticas para o desenvolvimento que tem vigorado no país. Seus pressupostos são o desenvolvimento de ações de maneira articulada por meio de: uma lógica sócio-econômica comum que aproveita as economias externas, o binômio cooperação-competição, a identidade sócio-cultural do local, a confiança mútua entre os agentes do aglomerado, as organizações ativas de apoio para a prestação de serviços, os fatores locais favoráveis (recursos naturais, recursos humanos, cultura, sistemas cognitivos, logística, infraestrutura etc.), o capital social e a capacidade de governança da comunidade. (COSTA, 2010, 126, 127)

concepções distintas, variando de sociedade para sociedade. Numa época de inovações tecnológicas como a nossa, ter bem-estar implica possuir uma quantidade de artigos que não eram existentes há 3 décadas, por exemplo. Porém no interior de cada nação existem regiões singulares que possuem padrões específicos de necessidades. Desse modo, deve-se conceber o desenvolvimento como um processo plural, que admite a diversidade e o desempenho particular das regiões. (GARCÍA CANCLINI, 2012, p.13)

Mas como não cair em um relativismo exagerado que exclua inclusive critérios mínimos de bem-estar? E como visualizar uma categoria tão abstrata como a de desenvolvimento, em termos mais concretos, na esfera micro? Apesar dos grandes avanços tecnológicos e aumentos na riqueza global, o mundo atual segue negando liberdades básicas a um grande número de pessoas. Amartya Sen (2010) defende a tese de que o desenvolvimento deve ser entendido como *“um processo de expansão das liberdades reais que as pessoas desfrutam”*. Para ele, *“[...] o desenvolvimento consiste na eliminação de privações de liberdade que delimitam as escolhas e oportunidades das pessoas de exercer ponderadamente sua condição de agente”*. Essas privações podem ser compreendidas como pobreza, carência de oportunidades econômicas e destituição social sistemática, negligência dos serviços públicos e atuação de estados repressivos. (*ibid.* p. 10 e 16)

Para o autor, uma noção correta de desenvolvimento implica a garantia de liberdades substantivas às pessoas. Tais liberdades podem ser compreendidas como capacidades de escolher uma vida que se tem razão para valorizar. *“essa abordagem nos permite ainda reconhecer o papel dos valores sociais e costumes prevaletentes que podem influenciar as liberdades que as pessoas desfrutam e que elas estão certas ao prezar.”* (SEN, 2010, p. 23) Com essa abordagem, o autor procura considerar as especificidades de cada sociedade, de cada cultura, o que sugere que essa leitura sobre desenvolvimento busca fugir aos enfoques propriamente etnocêntricos.

O autor critica as noções de desenvolvimento baseadas apenas nos critérios de rendimentos, muito embora admita que a inadequação da renda seja com frequência a principal causa das privações associadas à pobreza: *“a pobreza deve ser vista como privação de capacidades básicas em vez de meramente como baixo nível de renda, que é o critério tradicional de identificação da pobreza.”* (SEN, 2010, p. 120)

Renda baixa seria uma forte condição predisponente de uma vida pobre, porém, há outros fatores que influem na privação de capacidades, além do nível econômico. Isto é, a renda não pode ser considerada o único instrumento da geração de capacidades (para a liberdade, e portanto, o desenvolvimento), seu impacto sobre as capacidades dependerá de cada caso; neste sentido, é contingente e condicional. Dependendo do caso, a pobreza real enquanto privação de capacidades pode ser mais ou menos intensa do que aparenta no que se refere à renda. Por exemplo, ser relativamente pobre em um país rico gera mais desvantagem em capacidades do que em uma sociedade que não é caracterizada pelo acúmulo material: “*em um país generalizadamente opulento, é preciso mais renda para comprar mercadorias suficientes para realizar o mesmo funcionamento social.*” (*ibid.* , p. 123) Assim, é possível compreender que afrodescentes que residem nos Estados Unidos, embora tenham um nível de renda superior ao de chineses, terão um menor nível de qualidade de vida e uma maior taxa de mortalidade que estes.

O autor demonstra flexibilidade quanto aos critérios de desenvolvimento, pois para ele seria reducionismo pensar que deve haver apenas uma magnitude homogênea do que a sociedade valoriza:

Por exemplo, não é um mérito do utilitarismo clássico sua valorização apenas do prazer, sem demonstrar interesse por liberdade, direitos, criatividade ou condições de vida reais. Insistir no conforto mecânico de ter apenas uma “coisa boa” homogênea seria negar nossa humanidade como criaturas racionais. (SEN, 2010, p. 107)

Desse modo, Amartya Sen exerga o desenvolvimento como um processo integrado de expansão de liberdades substantivas interligadas, podendo a privação de liberdades econômicas engendrar privações de liberdades sociais ou políticas, assim como estas, do mesmo modo podem gerar privação de liberdade econômica. Ele ressalta que a liberdade deve ser compreendida como “[...] *um determinante principal da iniciativa individual e da eficácia social. Ter mais liberdade melhora o potencial das pessoas para cuidar de si mesmas e para influenciar o mundo, questões centrais para o processo de desenvolvimento.*” (*Ibid.*, p. 33)

Embora o autor não saliente esse aspecto, a leitura de Amartya Sen permite que percebamos a noção de desenvolvimento na esfera individual, entendido como a posse

de capacidades para o exercício da liberdade de escolhas para se obter o que se considera como necessário a uma boa vida. No capítulo a seguir, veremos alguns conceitos que possibilitam a compreensão do desenvolvimento na vida das pessoas e o que pode colaborar para permanências e para mudanças de tal condição.

### 1.3. Habitus, capital social e reconhecimento

Discorreremos sobre os conceitos de Cultura, Desenvolvimento e Políticas Públicas, cabe, desse modo, elencar um corpus teórico que traduza de que forma essas categorias discutidas incidem sobre os indivíduos, influenciando na geração do capital social e da cidadania. Assim, dois outros conceitos apresentaram-se como pertinentes nesta empreitada: O conceito de *habitus* e o conceito de *reconhecimento*. Esta escolha foi intuitiva a partir das observações de campo e posteriormente confirmada com a incorporação da leitura do artigo “(Não) reconhecimento e subcidadania, ou o que é ‘ser gente’?” de Jessé Souza (2003), que versa justamente sobre a apropriação destes conceitos para a compreensão da realidade brasileira, isto é, de populações de uma sociedade periférica, marcada pela questão do subdesenvolvimento.

Conforme vimos no tópico em que abordamos Cultura, o conceito de *habitus*, cunhado por Pierre Bourdieu (2013), pode ser entendido como um sistema de disposições duráveis, propensões para o indivíduo agir, sentir e pensar, garantindo que as ações sejam orquestradas sem a presença de um maestro, que fazem com que os atores atualizem as estruturas sem que eles percebam. Bourdieu usa esse conceito como instrumento para perceber de que modo o simbólico pode ser percebido nas estruturas, tendo como foco a sociedade de classes francesa. Trata-se de um princípio que rege as trajetórias possíveis e potenciais das práticas.

No mencionado artigo de Jessé Souza (2003), o autor retomará o conceito de *habitus* readaptando-o para a realidade brasileira. Seu objetivo é afastar-se do essencialismo culturalista, presente em nossa tradição intelectual – que articula as noções de personalismo, familismo, patrimonialismo à cultura brasileira<sup>22</sup>, concebendo esta como unidade homogênea auto-referida –, sem abrir mão do acesso a realidades culturais e simbólicas. Para Jessé Souza, o argumento para a alteração no conceito de *habitus* é o seguinte:

Se o *habitus* representa a incorporação nos sujeitos de esquemas avaliativos e disposições de comportamento a partir de uma situação socioeconômica estrutural, então mudanças fundamentais na estrutura econômico-social devem

---

<sup>22</sup> O autor faz referências ao “Homem cordial” de Sérgio Buarque e ao “jeitinho brasileiro” de Roberto Damatta.



implicar, conseqüentemente, mudanças qualitativas importantes no tipo de *habitus* para todas as classes sociais envolvidas [...] (SOUZA, 2003, p. 62).

Ou seja, em sociedades de contextos sócio-econômicos diferentes desenvolvem-se *habitus* distintos. O autor observa que, na passagem das sociedades tradicionais para as modernas surge o que ele denominaria como “*habitus primário*”. A burguesia, como a primeira classe dominante que trabalha, rompeu com a moral das sociedades tradicionais e buscou construir a homogeneização de um tipo humano, baseado em “*sua própria economia emocional – domínio da razão sobre as emoções, cálculo prospectivo, autoresponsabilidade, etc. – às classes dominadas.*” (*ibid.*) ou seja, para Souza (2003), denomina-se *habitus primário* o projeto de expansão do *habitus* burguês a todas as classes, projeto este que não foi produto da ação automática do progresso econômico, mas foi buscado de forma consciente e decidida e, podemos afirmar, ancorada em políticas estatais. Trata-se de um processo histórico homogeneizador que posteriormente foi intensificado pelas conquistas das classes trabalhadoras e que “[...] não equalizou todas as classes em todas as esferas da vida, mas sem dúvida generalizou e expandiu aspectos fundamentais da igualdade nas dimensões civis, políticas e sociais.” (*ibid.*, p. 62)

Para Jessé Souza (2003), no estudo empírico sobre a sociedade francesa, Bourdieu não chega a tematizar esse processo histórico de aprendizagem coletiva que permitiu às nações modernas o compartilhamento efetivo de uma dignidade, no sentido tayloriano. Aqui se evidencia o conceito de *reconhecimento*, noção trabalhada principalmente por Charles Taylor e Axel Honneth<sup>23</sup>, que retomam aos trabalhos de Hegel para ressaltar a importância do reconhecimento intersubjetivo na auto-realização dos sujeitos para a construção da justiça social. A teoria do reconhecimento diz respeito à constituição de identidade individual e coletiva e atua sob a forma de pré-condições necessárias para a imputação da auto-estima, do respeito e da dignidade dos atores sociais, e vem sendo empregada como uma teoria crítica alternativa na contemporaneidade.

---

<sup>23</sup> Jessé Souza (2003) observa neste mesmo trabalho que Honneth rejeita o conceito de *habitus* de Bourdieu, “dado o componente instrumental e utilitário que o perpassa. Ao fazer isso, no entanto, Honneth corre o risco ‘jogar a criança fora junto com a água suja do balde’ [...] na medida em que o que me parece importante é, precisamente, reconectar o conceito de *habitus* com uma instância moral que permita iluminar, nas dimensões individual e coletiva, também, além do dado instrumental que é irrenunciável, o tema do aprendizado moral.” (Nota 34 de Jessé Souza, 2003)

É o *reconhecimento* que ocorre através do que Souza (2003, p. 63) está denominando de “expansão do *habitus primário*” – isto é, que atua pela incorporação de uma economia emocional, na formação de esquemas avaliativos e disposições comportamentais objetivamente internalizados que permitem o compartilhamento de uma dignidade através do trabalho, ancorada na eficácia social do princípio jurídico da igualdade – que daria origem à noção moderna de cidadania.

Em sociedades tradicionais, prevalece a troca de dependência por proteção entre indivíduos considerados como naturalmente desiguais. No contexto moderno, a cidadania trata da dimensão pública de todos nós, pela qual, na condição de sujeitos responsáveis, nos envolvemos na discussão de nosso destino comum. De acordo com Sonia Fleury (2005), a cidadania enquanto “[...]hipótese jurídica igualitária inscrita na natureza do estado moderno[...]” agrega as exigências de justiça e exercício democrático do poder político, pertença comunitária ou integração a uma dada coletividade social (FLEURY, 2005, p.20). A autora endossa a tese de que a cidadania ativa perpassa a existência de *reconhecimento*:

Uma definição mais ativa de cidadania requer um sentido de sociedade civil como esfera pública onde os cidadãos se encontram em reconhecimento mútuo e isto faz possível a sociedade plural. A esfera pública gera um público que conhece seus direitos e responsabilidades, o que cria o sentido da comunidade e promove o pluralismo [...]. (FLEURY, 2005, p. 25)

Para Kliksberg (2000) existe uma relação direta entre cidadania e desenvolvimento social, pois observa-se que geralmente quando aumenta a participação democrática e o poder político é dispersado entre o conjunto da população, melhoram os indicadores sociais, uma vez que os governos tendem a responder mais pontualmente às necessidades da maioria da população (KLIKSBERG, 2000, p. 7).

Mas como compreender o modo como operam os graus de desenvolvimento social e de democracia em formações sociais distintas? A concepção de parâmetros pode ser de bom auxílio. Como vimos, Jessé Souza chama “[...] as pré-condições sociais, econômicas e políticas do sujeito útil, digno, e cidadão, no sentido tayloriano de ‘reconhecido intersubjetivamente como tal’, de *habitus primário* [...]” (SOUZA, 2003, p.63). Isso permitirá a subdivisão de dois outros tipos analíticos distintos: o *habitus precário* e o *habitus secundário*. De acordo com o autor,

O “*habitus precário*” seria o limite do “*habitus primário*” para baixo, ou seja, seria aquele tipo de personalidade e de disposições de comportamento que não atendem às demandas objetivas para que, seja um indivíduo, seja um grupo social, possa ser considerado produtivo e útil em uma sociedade de tipo moderno e competitivo, podendo gozar de *reconhecimento* social com todas as suas dramáticas consequências existenciais e políticas. (SOUZA, 2003, p. 63)

Notamos que enquanto o *habitus primário* se associa ao *reconhecimento*, o *habitus precário* pode ser associado ao *não-reconhecimento*. Sobre este ponto, Taylor (2000), afirmará:

[...] a identidade é moldada em parte pelo *reconhecimento* ou por sua ausência, frequentemente pelo reconhecimento errôneo por parte de outros, de modo que uma pessoa ou grupo de pessoas pode sofrer reais danos, ou uma real distorção, se as pessoas ou sociedades ao redor deles lhes desenvolverem um quadro de si mesmas redutor, desmerecedor ou desprezível. O *não-reconhecimento* ou o reconhecimento errôneo podem causar danos, podem ser uma forma de opressão, aprisionando alguém numa modalidade de ser falsa, distorcida e redutora. (TAYLOR, 2000, p. 241)

Charles Taylor advoga que as sociedades modernas venham a definir políticas de *reconhecimento*, permitindo a afirmação de identidades de indivíduos e de diversos grupos sem prejuízo das culturas minoritárias. Mais do que uma mera afirmação de individualidades ou de um subjetivismo extremo, tais políticas de *reconhecimento* devem fornecer apoio à afirmação de identidades dentro de uma estrutura social de sentidos. Fazendo um *link* com a discussão anterior, políticas de *reconhecimento* poderiam, portanto, favorecer o acesso ao desenvolvimento como liberdade, ou seja o processo em que os indivíduos expandem suas liberdades substantivas, na forma de capacidades de escolher um modo de vida que se tem razão em valorizar.

Apesar de Jessé Souza (2003) mencionar com mais frequência a abordagem de Charles Taylor, faremos uma breve discussão sobre o conceito do *reconhecimento* em Axel Honneth, em função da tipologia que este autor oferece. A acepção de *reconhecimento* aqui é apreendida do ponto de vista do desenvolvimento social e moral da ordem burguesa. Honneth (2003) situa três formas distintas de relações sociais, onde os membros da sociedade podem contar com o reconhecimento recíproco: o amor (relativa aos círculos sociais mais próximos ao indivíduo); o princípio da igualdade (lei)

e o princípio do êxito (estima social). Paralelamente, existiriam três formas de desrespeito ou injustiças que podem afetar as pessoas de modo individual ou coletivo, a saber: maus-tratos, negação ou privação dos direitos e negação da estima social. A cada uma delas corresponde a negação de um tipo de reconhecimento (HONNETH, 2003).

A primeira das relações sociais que denota *reconhecimento* é relativa aos círculos sociais mais próximos ao indivíduo. Honneth identifica esse tipo de reconhecimento nas primeiras relações entre mãe e filho, quando a criança experiencia a confiança no cuidado paciente da mãe e adquire condições de desenvolver uma relação positiva consigo mesma, ou seja, a autoconfiança. Nesse sentido, Honneth também sustenta que o nível do reconhecimento do amor seria o núcleo fundamental de toda a moralidade. “*Portanto, este tipo de reconhecimento é responsável não só pelo desenvolvimento do auto-respeito (Selbstachtung), mas também pela base de autonomia necessária para a participação na vida pública.*” (SAAVEDRA & SOBOTTKA, 2008, p. 11). Sua negação se dá pelos maus-tratos físicos e psicológicos, que podem gerar a morte psicológica do indivíduo.

A segunda esfera de *reconhecimento* se dá pela garantia de direitos, ou seja, do reconhecimento jurídico, aquilo que faz com que os indivíduos se concebam como sujeitos de direito, fenômeno este oriundo das sociedades modernas. Diferente do reconhecimento pelo status, próprio das sociedades tradicionais, Honneth vislumbra na transição para a modernidade uma espécie de mudança estrutural na base da sociedade, à qual corresponde também uma mudança estrutural nas relações de reconhecimento: ao sistema jurídico não é mais permitido atribuir exceções e privilégios às pessoas da sociedade em função do seu status (SAAVEDRA & SOBOTTKA, 2008, p. 11). Assim se dá o reconhecimento “recíproco”, isto é, aquele em que se concebe o outro como portador de direitos iguais, como membro de uma comunidade a partir do reconhecimento dos outros membros. O tipo de desrespeito equivalente que se dá pela negação de direitos e deveres ou responsabilidades dos indivíduos, onde estes são excluídos socialmente, acarreta na “morte social”.

A terceira esfera de *reconhecimento*, a saber, a estima social, também chamada de comunidade de valores ou solidariedade está relacionada ao processo de individuação que emerge na transição das sociedades tradicionais para as modernas. Tal esfera do reconhecimento se constitui como “[...]um meio social a partir do qual as

*propriedades diferenciais dos seres humanos venham à tona de forma genérica, vinculativa e intersubjetiva”* (HONNETH, 2003, Apud SAAVEDRA & SOBOTTKA, 2008,p.13). Com tal processo de individualização das formas de reconhecimento surge a possibilidade de um tipo específico de auto-relação: a autoestima. A Solidariedade na sociedade moderna está vinculada à condição de relações sociais simétricas de estima entre indivíduos autônomos e à possibilidade de os indivíduos desenvolverem a sua auto-realização (HONNETH, 2003, Apud SAAVEDRA & SOBOTTKA, 2008,p.14). As formas de desrespeito correspondentes ao terceiro tipo de reconhecimento estão ligadas ao ataque da dignidade, ou seja, estão no campo da injúria e da desvalorização social, atingindo a auto-estima.

Em suma, para Honneth (2003), a autorrealização dos sujeitos se dá quando há condições de ocorrer, na experiência de amor, a possibilidade de autoconfiança, na experiência de direito, o autorrespeito e, na experiência de solidariedade, a autoestima.

Jessé Souza (2003) se inspira na obra de Florestan Fernandes “A integração do Negro na sociedade de classes” (1978), em que este estudou populações negras de 1880 a 1960 na cidade de São Paulo, observando a adaptação de segmentos marginalizados na ordem burguesa competitiva. Souza elenca como argumento principal do referido trabalho a percepção de Florestan de que a “[...] *organização psicossocial é um pressuposto da atividade capitalista e que exige uma pré-socialização em um sentido pré-determinado, a qual faltava, em qualquer medida, ao ex-escravo*” (SOUZA, 2003, p. 55). Neste trabalho de Florestan Fernandes, nas entrevistas com ex-escravos, aparecia de forma notória a repetição do desejo que estes tinham de transformar-se e “ser gente”, o que demarca a vivência de uma condição de subcidadania para estes contingentes da população após a abolição. O desamparo dos libertos à própria sorte, somado à falta de pressupostos sociais e psicossociais para o sucesso na ordem nascente consolidaram o processo de exclusão:

Faltava-lhe vontade de se ocupar com as funções consideradas degradantes (que lhe lembravam o passado) – pejo que os imigrantes italianos, por exemplo, não tinham – não era suficientemente industrioso, nem poupador e, acima de tudo, faltava-lhe o aguilhão da ânsia pela riqueza. (Ibid., p. 54)

Na discussão acerca do desenvolvimento como liberdade, Amartya Sen (2010) comenta que uma das maiores mudanças no processo de desenvolvimento em uma

sociedade envolve a substituição do trabalho adscritício, ou trabalho forçado, pela mão-de-obra livre, mas que geralmente a experiência da escravidão costuma deixar estigmas que impedem de atribuir dignidade aos ofícios oferecidos como trabalho, o que é comum em economias ex-escravistas.

Jésse Souza (2003), então percebe que o *habitus precário* e o *não-reconhecimento* são a causa última da inadaptação e marginalização dos grupos. Esse aspecto não é propriamente destacado por Florestan Fernandes, que buscava apontar as causas da marginalização da população negra e se prendia à questão da cor da pele, muito embora ele mesmo tenha reparado que tais condições para a inadaptação da população estudada eram análogas às dos dependentes rurais brancos e que ambos elementos iriam compor a “gentinha” ou “ralé nacional” (FERNANDES, 1978, Apud. SOUZA, 2003, p. 56). Para Souza (2003), os dois perfis apresentarão inaptações ao novo contexto, determinadas por impossibilidade de atender às demandas da disciplina produtiva da nova ordem competitiva do sistema capitalista. Ou seja, o abandono tanto do negro ex-escravo, quanto do branco rural pobre, à própria sorte, foram a causa da inaptidão destes, posto que criam as condições perversas de reprodução de um *habitus precário*, que manterá tais grupos à margem da sociedade incluída, conforme é possível perceber na obra de Fernandes (1978):

Um dos sujeitos das histórias de vida, que vivia com a mãe “ao Deus dará”, relata o deslumbramento que sentiu, por volta de 1911, ao passar a viver, aos dez anos, na casa de um italiano. Viu, então, “o que era viver no seio de uma família, o que entre eles (os italianos) era coisa séria”. Gostava porque comia na mesa ... e podia apreciar em que consistia “viver como gente”. No mesmo sentido, temos as declarações[...]: “Negro é gente e não tem que andar diferente dos outros...”. “Ser gente” só pode significar “ser igual ao branco”, lançando-se ativamente na competição ocupacional. (FERNANDES, 1978, p. 166, apud Souza, 2003, p. 60)

Analisando a obra de Florestan Fernandes (1978), Jessé Souza (2003) observa que “Ser gente” implicaria, mais que “ser branco”, a posse de um *habitus* adequado aos imperativos da nova ordem (o *habitus* primário), para o autor, isso não corresponderia ao branqueamento, pela miscigenação, mas ao distanciamento do *habitus* precário, independente da cor de pele. A expressão “Ser gente” também estaria intimamente ligada à ideia de “*reconhecimento*”.

Para Jessé Souza (2003), é preciso ter cuidado com teses economicistas de que a modernização das economias automaticamente geraria a inclusão dos grupos. Não é a tradição ou não-industrialização que mantém as desigualdades, mas a redefinição moderna que denomina como “imprestáveis”, seja o negro ou o agregado brasileiro de qualquer cor, para o exercício de atividades relevantes e produtivas. É isso o que gera a situação de marginalidade desses grupos. A noção de inclusão economicista sem levar em conta aspectos simbólicos muitas vezes contribui para a permanência e perpetuação das desigualdades: “*A marginalização permanente de grupos sociais inteiros tem a ver com a disseminação efetiva de concepções morais e políticas, que passam a funcionar como ‘ideias-força’ nessas sociedades.*” (ibid., p. 58)

Sobre as populações estudadas por Florestan Fernandes e re-analisadas por Jessé Souza, percebe-se ainda junto a “[...] *ausência da unidade familiar como instância moral básica, uma continuidade com a política escravocrata brasileira, que sempre procurou impedir qualquer forma organizada, familiar ou comunitária por parte dos escravos*”. Tal quadro possibilita a compreensão do drama social da não-adaptação do liberto às novas condições. “*A vida familiar desorganizada, aliada à pobreza era responsável por um tipo de individuação ultra-egoísta e predatória [...]*” refletindo numa situação de sobrevivência tão agreste que minava os vínculos de solidariedade, desde os mais básicos na família, até os comunitários e associativos em geral. (ibid., p. 55 e 56)

Ou seja, o *habitus precário*, em seu estado mais puro, relaciona-se a uma dissolução de vínculos que simultaneamente é gerada pelo subdesenvolvimento e perpetua o mesmo. Tal dissolução de vínculos se dá seja na família (o que nos remete ao não reconhecimento de primeiro tipo, referente às relações afetivas mais próximas que geram auto-confiança e auto-respeito no indivíduo), seja os que poderiam ser estabelecidos em comunidade ( que remete às duas outras formas de reconhecimento: o princípio do respeito ao outro enquanto sujeito de direito, e o princípio do êxito, que envolve a estima social). Para este trabalho é relevante percebermos, que além da já destacada ausência do reconhecimento, os resquícios de um *habitus precário* serão analisados como indícios que explicam a dificuldade de formação de vínculos associativos e, portanto, do capital social<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Embora Jessé Souza (2003) não trabalhe diretamente com o conceito de capital social neste texto.

O conceito de *capital social*<sup>25</sup> tem estado em evidência nas pesquisas atuais, principalmente do ponto de vista de seu entendimento no que tange às políticas públicas de promoção ao desenvolvimento local, conceitos já debatidos no tópico anterior. Através do referido conceito, é possível perceber como diversos componentes invisíveis do funcionamento habitual de uma sociedade, inseridos em seu tecido social básico, insidem sobre a possibilidade de desenvolvimento (KLIKSBURG, 2000, p. 6). O capital social apresenta-se como base de sustentação de ações cooperativas. Desse modo, assume um aspecto importante a ser considerado na busca por boas práticas econômicas, bem como na inclusão social dos sujeitos e na promoção do desenvolvimento local e da cidadania.

Utilizarei principalmente o arcabouço teórico de Putnam (2006) e de Bourdieu (1985) para exemplificar as aplicações do termo capital social, tendo como apoio o trabalho de Kliksberg (2000). Bourdieu define capital social como: “*o agregado dos recursos efectivos ou potenciais ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de conhecimento ou reconhecimento mútuo*” (BOURDIEU, 1985, p. 248). Neste trabalho, versa-se sobre a instrumentalidade do capital social, no sentido de sua utilidade a partir da construção deliberada de sociabilidades. Segundo Bourdieu “*os benefícios angariados por virtude da pertença a um grupo são a própria base em que assenta a solidariedade que os torna possíveis*” (BOURDIEU, 1985, p. 249).

Em um estudo comparativo entre a Itália do Norte e do Sul, Robert Putnam (2006) verifica a presença do capital social. O capital social é determinado pelo grau de confiança existente entre os atores sociais, as normas de comportamento cívico praticadas e o nível de associativismo que caracteriza uma sociedade. O grau de confiança auxilia nas negociações e diminuição da necessidade de contratos; atitudes cívicas como o cuidado com a coisa pública, a participação política e o pagamento de tributos contribuem para o bem-estar geral; e a existência de bons níveis de associativismo indicam o quanto uma sociedade tem potencial em atuar cooperativamente, estendendo redes e sinergias diversas em seu interior. Tal conjunto de fatores, na observação do autor, estariam mais presentes na Itália do Norte que na do

---

<sup>25</sup> As principais correntes teóricas que trabalham com o conceito de capital social são: I) o capital social na perspectiva do comunitarismo, de Putnam e Tocqueville; II) o capital social no mercado das trocas simbólicas, de Bourdieu; III) o capital social enquanto infra-estrutura social (instituições), de North; e, IV) o capital social como gerador de capital humano, de Coleman.



Sul, o que determinaria sua superioridade no que diz respeito, por exemplo, ao quadro econômico, à qualidade de vida, à qualidade do governo e à estabilidade política.

Para Robert Putnam (2006), o capital social é um importante elemento para o desempenho institucional. Frequentemente, a falta de compromisso entre os atores sociais acarreta a perda de oportunidades de proveito mútuo. Citando David Hume, ele conta uma pequena parábola que traduz o dilema fundamental que corrói o espírito cívico racional moderno:

Teu milho está maduro hoje; o meu estará amanhã. É vantajoso para nós dois que eu te ajude a colhê-lo hoje e que tu me ajudes amanhã. Não tenho amizade por ti e sei que também não tens por mim. Portanto não farei nenhum esforço em teu favor; e sei que se eu te ajudar, esperando alguma retribuição, certamente me decepcionarei, pois não poderei contar com tua gratidão. Então, deixo de ajudar-te; e tu me pagas na mesma moeda. As estações mudam; e nós dois perdemos nossas colheitas por falta de confiança mútua. (HUME, 1986, apud PUTNAM, 2006, p. 173)

De acordo com o autor tal “*incapacidade de cooperar para o mútuo proveito não significa necessariamente ignorância ou irracionalidade*” (*ibid.*), mas são fruto de uma lógica e de um contexto específicos vivenciados pelos sujeitos (algo que podemos facilmente associar ao conceito de *habitus precário* propostospor Jessé Souza) .

A situação descrita demonstra o caso em que ambas as partes teriam a ganhar se cooperassem, porém, em virtude da falta de confiança, na dúvida sobre a atitude do outro, elas acabam optando pela escolha que não necessariamente otimiza benefícios, ou seja, tratam-se de situações em que indivíduos racionais não agem “racionalmente”, porém sob uma lógica do que lhes parece mais seguro: frente à possibilidade de não-cooperação do outro, antecipa-se a ausência de comprometimento, “*como ter certeza de que o outro não faltará à palavra diante da tentação de desobrigar-se?*” (PUTNAM 2006, p. 174). Assim, “[...]cada qual prefere desertar, tornando-se um oportunista. Racionalmente, cada um espera que o outro deserte, fazendo-o ‘bancar o trouxa’.” (*Ibid.*)

Este tipo de prática não-racional, e anti-cooperativa será traduzida na expressão título deste trabalho, conforme veremos “Farinha Pouca, meu pirão primeiro”, em que uma afirmação contrária ao cooperativismo (“meu pirão primeiro”) justifica-se pela

situação de escassez (“farinha pouca”). Trata-se da reprodução de atitudes próprias de um contexto em que não houve a expansão de aspectos fundamentais das dimensões civis, políticas e sociais. Para compreendermos mais a fundo tais práticas, sem antecipações em pré-julgamentos, observemos a análise de Putnam:

Esse dilema não deriva de malevolência ou misantropia, embora seu triste desfecho[...]. Mesmo que nenhuma das partes queira prejudicar a outra, mesmo que ambas estejam condicionalmente predispostas a cooperar - se você fizer, eu faço -, não há garantia de que ninguém irá "roer a corda", se não houver um compromisso que possa ser cobrado. Pior ainda, cada um sabe que o outro se acha na mesma situação. Para haver cooperação é preciso não só confiar nos outros, mas também acreditar que se goza da confiança dos outros. Nessas circunstâncias, todos consideram irracional cooperar, e no final o resultado é aquele que ninguém deseja - colheita sacrificada, pastoreio excessivo, impasse no governo. (PUTNAM, 2006, p. 174)

O trecho “*Para haver cooperação é preciso confiar não só nos outros, mas também acreditar que se goza da confiança dos outros*” remete-nos novamente à tese que relaciona o habitus precário e o não-reconhecimento como condições para a dificuldade de geração de capital social: o fato de se pertencer a um estrato social que historicamente tem sua dignidade vilipendiada impede a expansão de vínculos de confiança.

De acordo com Kliksberg (2000, p. 10-12 ), o *capital social* sofre influências da estrutura e nível de solidez familiar e da distribuição de renda de uma sociedade. Isso, por sua vez, traz consequências na educação, na saúde e na reprodução de outros capitais como o capital humano e o capital financeiro. A família é um núcleo básico do capital social. Crianças oriundas de famílias desestruturadas tendem a possuir menor desempenho escolar. Além disso, em populações de imigrantes, por exemplo, a coesão familiar e o capital social mostram-se fundamentais no êxito econômico, criando alternativas de auto-emprego e expansão de empresas familiares. Existiria uma correlação direta entre confiança, normas de cooperação cívica e crescimento econômico; assim, o capital social, no qual se integram os dois primeiros componentes, seria maior em sociedades menos polarizadas quanto a desigualdades sociais e diferenças étnicas.

As desigualdades sociais e o *capital social*, interferem inclusive na saúde da população. Kliksberg (2000, p.12) cita um estudo de Kawachi, Kennedy e Lochner (1997) que detectou que pessoas com menos contatos sociais possuem piores probabilidades em termos de esperanças de vida que aquelas com uma extensão maior de contatos. A mesma correlação é obtida em relação à taxa de participação em associações voluntárias com a taxa de mortalidade: quanto mais baixa a primeira, maior a mortalidade. Uma distribuição mais igualitária da renda cria maior harmonia e coesão social e melhora a saúde pública, as sociedades com maior expectativa de vida como Suécia (78,3) e Japão (79,6) caracterizam-se por altos níveis de igualdade social e ativa vida comunitária.

O capital social se constitui como estratégia para o desenvolvimento, pois, conforme salienta Hirschman (apud Kliksberg, 2000, p. 12), ele se trata de uma forma de capital que não se diminui ou se esgota com o seu uso, mas, pelo contrário, ele tende a se expandir. Os laços de amizade e o civismo não são recursos limitados ou fixos, como os fatores de produção; são recursos cuja disponibilidade não diminui, mas aumenta conforme são empregados. Porém, é possível que o capital social seja destruído ou reduzido. Populações pobres sofrem certas vulnerabilidades nesse aspecto. Enquanto unidades familiares que dispõem de recursos suficientes mantêm relações recíprocas, as que passam por carência econômica se retiram de tais relações frente a sua impossibilidade de cumprir tais obrigações (Moser, 1998, apud Kliksberg, 2000). Um outro exemplo é dado por Fuentes (apud Kliksberg, 2000) quando se refere às populações camponesas deslocadas em Chiapas, México, que, sendo obrigadas a migrar, descapitalizaram-se severamente em termos de capital social, passando pela destruição de seus vínculos e inserções básicos.

De acordo com Kliksberg (2000), o papel da cultura e dos valores operantes serão decisivos para a expansão do capital social e desse modo para o desenvolvimento de uma sociedade. O autor ressalta que os códigos éticos dos empresários e profissionais de uma sociedade são parte da cultura e dos recursos produtivos da mesma; se nestes códigos subjazem valores próximos a um projeto reclamado por amplos setores da população, eles favorecerão a promoção de desenvolvimento com equidade, se os valores forem contrários a isso, lhe serão obstáculos. Também os valores predominantes em um sistema educativo, ou nos meios massivos de difusão da comunicação e da cultura podem estimular ou atrasar a formação de capital social,

que, por seu turno, possui efeitos de primeira ordem sobre o desenvolvimento. Desse modo, os valores, que são enraizados na cultura, sendo fortalecidos ou dificultados por ela, tais quais o grau de solidariedade, altruísmo, respeito e tolerância, são também possíveis promotores do desenvolvimento. A cultura seria um fator determinante para a coesão social. Através dela, as pessoas podem reconhecer-se mutuamente, cultivar-se crescer em comunidade e desenvolver auto-estima coletiva (KLIKSBERG, 2000, p. 13 - 14).

Percebemos, unindo as leituras aqui organizadas, que a preservação e o estímulo aos valores culturais se mostram como promotores do desenvolvimento, uma vez que trariam uma espécie de antídoto às consequências do histórico de explorações, do qual deriva o *habitus precário*. Para Kliksberg (2000), a consideração e valorização cultural de setores pauperizados seria um ponto fundamental na discussão sobre auto-estima e identidades coletivas. Frequentemente, pobreza e marginalidade econômicas são acompanhadas pela desvalorização cultural, e isso gera um ciclo perverso anti-progressista. Nas palavras de Kiksberg:

La cultura de los pobres es estigmatizada por sectores de la sociedad como inferior, precaria, atrasada. Se adjudican, incluso [...] as pautas de esa cultura las razones mismas de la pobreza. Los pobres sienten que, además de sus dificultades materiales, hay un proceso silencioso de “desprecio cultural” hacia sus valores, tradiciones, saberes, formas de relación. Al desvalorizar la cultura, se está en definitiva debilitando la identidad. Una identidad golpeada genera sentimientos colectivos e individuales de baja autoestima. Las políticas sociales deberían tener como un objetivo relevante la reversión deste proceso y la elevacion de la auto-estima grupal y personal de las poblaciones desfavorecidas. Una autoestima fuertalecida puede ser un potente motor de construcción y creatividad. [...] La promoción de la cultura popular, la abertura de canales para su expresión, su cultivo en las generaciones jóvenes, la creación de un clima de aprecio genuino por sus contenidos, hará crecer la cultura y, com ello, devolverá identidad a los grupos empobrecidos. (KLIKSBERG, 2000, p. 28)

De fato, podemos dizer que o *habitus precário* se constitui através da introdução desvantajosa de indivíduos não adaptados aos imperativos da ordem capitalista, e opera a partir da estigmatização e desvalorização da cultura desses sujeitos, resultando em seu

*não-reconhecimento* e subcidadania. Desse modo, podemos observar que o fortalecimento do *capital social* e a valorização das culturas populares seria uma chave para a ruptura com este ciclo de exclusão.

Ainda sobre os conceitos de *habitus* propostos por Jessé Souza, nas sociedades capitalistas é possível observar a presença do que Jessé Souza denomina tanto como *habitus primário* (dos estabelecidos na nova ordem) quanto de *habitus precário* (dos não estabelecidos) , seja em sociedades centrais ou nas periféricas. A ampliação e redefinição do *habitus primário* (sujeitos inseridos) implica na formação de setores inadaptados (*habitus precário*). O *habitus precário* também pode ser encontrado em sociedades abastadas, naqueles indivíduos não adaptados às mudanças no sistema produtivo, por exemplo, que vivem do seguro social, porém, o *habitus precário* como fenômeno de massas (isto é, a exclusão em massa) só existe em países periféricos.

Um outro conceito, desta vez derivado da ideia de “distinção” em Bourdieu, que Jessé Souza (2003) traz à baila, e que permite que façamos diferenciações no caso de sociedades desenvolvidas e periféricas, é o de *habitus secundário*:

O que estamos chamando de *habitus secundário* tem a ver com o limite do *habitus primário* para cima, ou seja, tem a ver com uma fonte de reconhecimento e respeito social que pressupõe, no sentido forte do termo, a generalização do *habitus primário* para ambas as camadas da sociedade. Neste sentido, o *habitus secundário* já parte da homogeneização dos princípios operantes na determinação do *habitus primário* e institui, por sua vez critérios classificatórios de distinção social a partir do que Bourdieu chama de “gosto”. (SOUZA, 2003, p. 64)

Isto é, a noção de “ser gente”, enquanto uma cidadania compartilhada, isto é, uma igualdade jurídica e dignidade comum, na forma de *habitus primário*, já é expandida entre a população francesa, estudada por Bourdieu. Bourdieu não se atém a essa questão, pois não lança o olhar sobre os contextos de sociedades em desenvolvimento; seu objeto de análise são as relações estabelecidas pelas classes trabalhadoras francesas, conforme Jessé Souza salienta:

Bourdieu não percebe, pelo seu radical contextualismo [...]a existência do componente trans-classista, que faz com que, em sociedades como a francesa, exista um acordo intersubjetivo que pune, efetivamente o atropelamento

[causado por um francês de classe alta] a um francês de classe baixa, posto que ele é, efetivamente, na dimensão sub-política e subliminar, “gente” e “cidadão pleno” e não apenas força física e muscular ou mera tração animal. É a existência efetiva desse componente, no entanto, que explica o fato de que, na sociedade francesa, numa dimensão fundamental, independente da pertença de classe, todos sejam cidadãos. Esse fato não implica, por outro lado, que não existam outras dimensões da questão da desigualdade que se manifestam de forma também velada e intransparente, como tão bem demonstrada por Bourdieu em sua análise da sociedade francesa. (SOUZA, 2003, p. 71)

O que diferencia pobres e ricos em sociedades periféricas, diferentemente das sociedades desenvolvidas, não é a questão do gosto, mas é a existência da predisposição do agir racional e da dignidade e cidadania jurídica e social como posse de determinadas classes e negadas a um grande contingente populacional. Mas, de todo modo, o *habitus secundário* também existe em ambos tipos de sociedade. Este “*tem a ver com a apropriação seletiva de bens e recursos escassos e constitui contextos cristalizados e tendencialmente permanentes de desigualdade*”. (p. 72) e ainda:

[...] o que estamos chamando de “*habitus secundário*” seria precisamente o que Bourdieu teria em mente com seu estudo sobre as “*sutis distinções*” [...]. É nessa dimensão que o gosto passa a ser uma espécie de moeda invisível, transformando tanto o capital econômico puro quanto, muito especialmente, o capital cultural travestidos em “*desempenho diferencial*”, a partir da ilusão do talento inato, em um conjunto de signos sociais de distinção legítima, a partir dos efeitos típicos do contexto de opacidade de suas condições de possibilidade. (ibid., p. 68)

Através da proposição de Jessé Souza (2003), vimos que os *habitus* podem ser utilizados como categorias que auxiliam na compreensão de distintos tipos sociais, seja pela dignidade, reconhecimento e cidadania atribuídos aos sujeitos (*habitus primário*); pelo não reconhecimento e subcidadania conferidos aos sujeitos (*habitus precário*); e pela distinção social através de critérios de gosto cultivado e posse de capital cultural (*habitus secundário*). E acrescentamos a reflexão de que seria a ausência de precondições que permitissem a expansão do *habitus primário* nos países periféricos, somado ao baixo grau de associativismo e às dificuldades para a expansão do capital social, o que configura a situação de subcidadania a grandes contingentes das populações destes.

## 2. ECONOMIA CRIATIVA: UM CONCEITO ARBITRÁRIO

### 2.1. Globalização, pós-modernidade e Sociedade do conhecimento: Criatividade imperativa?

A fim de compreender os pressupostos relacionados ao surgimento da Economia Criativa, é importante considerar o panorama das mudanças globais do período. Na segunda metade do século XX, com a implantação de tecnologias de automação, robótica micro-eletrônica e informatização, distâncias mundiais são encurtadas e surgem novos padrões de produtividade e novas manifestações culturais e, conseqüentemente, novas concepções políticas. No decorrer da pesquisa, nos debates presenciados, vez ou outra os termos “globalização”, “pos-modernidade” e “sociedade do conhecimento” apareceram associados à fase atual que a sociedade vivencia bem como às questões da Economia Criativa. Veremos posicionamentos otimistas e pessimistas sobre esse processo.

Passemos a analisar as mudanças concernentes ao fenômeno da globalização, que vem se desenhando desde o final da Segunda Guerra Mundial, unida à expansão do capital multinacional. Nas palavras de Boaventura de Sousa Santos:

Definimos globalização como conjuntos de relações sociais que se traduzem na intensificação das interações transnacionais, sejam elas práticas interestatais práticas capitalistas globais ou práticas sociais e culturais transnacionais. A desigualdade de poder no interior dessas relações (as trocas desiguais) afirma-se pelo modo como as entidades ou fenômenos dominantes se desvinculam dos seus âmbitos ou espaços e ritmos locais de origem e, correspondentemente, pelo modo como as entidades e fenômenos dominados, depois de desintegrados e desestruturados são revinculados aos seus âmbitos, espaços e ritmos locais de origem. Neste duplo processo, quer as entidades ou fenômenos dominantes (globalizados), quer os dominados (localizados) sofrem transformações internas. (SOUSA SANTOS, 2002, p. 85)

Para o autor, a globalização é um processo multifacetado frente ao qual interpretações monolíticas revelam-se inadequadas. Ele afirma que longe de cumprir a

expectativa de homogeneização e uniformização, a globalização das últimas três décadas “*parece combinar, a universalização e a eliminação das fronteiras nacionais, por um lado, o particularismo, a diversidade local, a identidade étnica e o regresso ao comunitarismo, por outro.*” (ibid., p. 26) Sousa Santos entende o fenômeno como um campo de conflitos entre grupos sociais, estados e interesses hegemônicos frente a grupos sociais, estados e interesses subalternos, ou contra-hegemônicos.

Para Boaventura de Sousa Santos (2002), existe uma globalização hegemônica, pautada no Consenso de Washington (também chamado de “consenso neoliberal”) que, na metade dos anos 80, conteria as prescrições sobre o futuro da economia mundial, as políticas de desenvolvimento e o papel do Estado, sendo assinado pelos Estados centrais do sistema mundial. Contudo, por mais que todas as dimensões do que se entende por globalização tenham sido afetadas por esse consenso, nem todas são parte da cartilha. Nesse sentido, Boaventura vislumbra a possibilidade da emergência de uma globalização contra-hegemônica.

O autor observa que apesar do discurso neo-liberal, a economia global hegemônica tem uma atuação protecionista em favor de empresas multinacionais e bancos internacionais, neste sentido, uma proposta de globalização contra-hegemônica implicaria em “*medidas de proteção contra investidas predadoras da globalização neoliberal*” (SOUSA SANTOS, 2002, p. 72, 73). As manifestações da globalização contra-hegemônica são denominadas pelo autor como fenômenos de “localização”, uma vez que passam pela reterritorialização enquanto redescoberta do sentido do lugar e da comunidade, frente a uma economia e uma cultura cada vez mais desterritorializadas. Tais iniciativas teriam a função de proteger as populações e o meio ambiente dos excessos do comércio livre. Em suas palavras:

Entendo por localização o conjunto de iniciativas que visam criar ou manter espaços de sociabilidade de pequena escala, comunitários, assentes em relações face-a-face, orientados para a auto-sustentabilidade e regidos por lógicas cooperativas e participativas. As propostas de localização incluem iniciativas de pequena agricultura familiar [...], pequeno comércio local [...], sistemas de trocas locais baseados em moedas locais [...] formas participativas de auto-governo [...]. Muitas destas iniciativas se assentam na ideia de que a cultura, a comunidade e a economia estão incorporados e enraizados nos lugares geográficos concretos [...]. (SOUSA SANTOS, 2002, p. 72)



Tal proposta de Boaventura se aproxima das noções de desenvolvimento endógeno, local ou regional, já discutidas em capítulo anterior, que ocorrem a partir de recursos humanos, naturais, e tecnológicos oriundos da própria região. Para dar certo, dentre outros fatores, esse tipo de desenvolvimento dependerá da coesão proporcionada pela da cultura local, fonte de geração de capital social.

Como vimos, Boaventura de Sousa Santos considera que a globalização pode tanto estimular a homogeneização de culturas, quanto a diversidade. E nesta última possibilidade, ele demarca o papel da imaginação, apoiado no pensamento de Appadurai:

Appadurai tem vindo salientar o crescente papel da imaginação na vida social dominada pela globalização. É através da imaginação que os cidadãos são disciplinados e controlados pelos Estados, mercados e outros interesses dominantes, mas é também da imaginação que os cidadãos desenvolvem sistemas colectivos de dissidência e novos grafismos da vida colectiva. (Ibid, p. 46)

Andre Gorz (2005), em seu livro “O imaterial – conhecimento, valor e capital”, que versa sobre a sociedade e o mundo do trabalho contemporâneos, enfatiza a centralidade do elemento imaterial na atualidade e “*critica a tentativa do pensamento dominante de subordinar a produção coletiva, mais simbólica que material, à lógica do lucro capitalista*” (Josué Pereira da Silva, apud GORZ, 2005). Gorz admite uma metamorfose na esfera produtiva e busca apontar suas nuances e contradições internas:

Nós atravessamos um período em que coexistem muitos modos de produção. O capitalismo moderno, centrado sobre a valorização de grandes massas de capital fixo material, é cada vez mais rapidamente substituído por um capital pós-moderno, centrado na valorização de um capital dito imaterial, qualificado também de “capital humano”, “capital conhecimento” e “capital inteligência”. (GORZ, 2005, p. 15)

Nas últimas décadas do século XX, com o impulso de avanços tecnológicos, surgem novos padrões de produtividade. As fábricas rompem com a rigidez do fordismo e do taylorismo, implantando sistemas flexíveis. Na chamada fase “pós-industrial”, ou “pós-fordista” o sistema já não se basearia predominantemente na produção de bens físicos, na utilização de energia, na força de trabalho desqualificada ou semi-qualificada

e na organização hierarquizada, mas na produção de serviços e na polivalência e capacidade de resolução de problemas da mão-de-obra. Inaugura-se a chamada “Economia do Conhecimento” (*knowledge economy* para os anglosaxões, que também falam de uma *knowledge society*) ou “Nova Economia”, os teóricos franceses adotam o termo “capitalismo cognitivo” e, paralelamente observamos as ideias de “sociedade da informação” e “sociedade em rede”, que tem como pontos em comum o fato de que se fundamentam na supremacia do conhecimento e de conteúdos imateriais e intangíveis.

De acordo com Nico Stehr (2007), inegavelmente a base da ordem social que divisamos à diante é o conhecimento, tal ordem se faz presente por transformações visíveis em toda parte: no mundo do trabalho, na indústria, nas prestações de serviços, mas também na agricultura e em todos os demais setores da economia, portanto é admissível falarmos em uma “sociedade do conhecimento”. Contudo, ele pondera que *“o conceito de sociedade pós-industrial indica uma direção errada, pois a indústria, o chamado setor de fabricação, no qual produzimos carros, geladeiras e coisas parecidas, não perde a importância. Só que [em função da tecnologia] cada vez menos pessoas trabalham na indústria”*. (STEHR, 2007, p. 47)

De todo modo, o conceito de sociedade pós-industrial segue em voga. A questão chave é que na atualidade o trabalho de produção material, medido em unidades de produto por unidades de tempo é substituído por um trabalho complexo, chamado de imaterial, o que dificulta o uso dos padrões clássicos de medida (GORZ, 2005). O ator em questão já não seria o trabalhador, mas o “profissional qualificado”, havendo uma reatualização constante dos princípios de desempenho e mesmo uma evocação daquilo que Jessé Souza (2003) denominou como “habitus secundário” (posse de capital cultural que garante a “distinção”). Podemos fazer tal conjectura a partir desta observação de André Gorz:

Os trabalhadores pós-fordistas [...] devem entrar no processo de produção com toda a bagagem cultural que eles adquiriram nos jogos, nos esportes de equipe, nas lutas, disputas, nas atividades musicais, teatrais, etc. . É nessas atividades fora do trabalho que são desenvolvidas sua vivacidade, sua capacidade de improvisação, de cooperação. É seu saber vernacular que a empresa pós-fordista põe para trabalhar, e explora. (GORZ, 2005, p. 19)

Tal processo, se por um lado pode significar a supressão do trabalho repetitivo, por outro não deixa de ter suas consequências negativas. Castel (1998) fala sobre as metamorfoses da questão social, como um fantasma que ronda a sociedade contemporânea, colocando em xeque as garantias conquistadas pelos direitos trabalhistas que configuravam a condição salarial até parte do século XX. Foi essa consolidação de direitos junto à universalização da educação que proporcionaram a expansão da cidadania e uma dignidade do sujeito moral na esfera produtiva e jurídica, conforme vimos em capítulo anterior, com base no trabalho de Jessé Souza (2003), acerca do habitus primário que caracteriza o cidadão europeu médio.

Com as inovações do sistema produtivo, mudam-se continuamente os padrões do habitus primário (no caso descrito, exigindo-se um habitus secundário) e renovam-se os contingentes não-adaptados, cujo habitus passa a ser precário (SOUZA, 2003). Castel (1998) vê neste processo o surgimento de uma “nova questão social” caracterizada pela “desestabilização dos estáveis”, ou seja, pela retirada de direitos conquistados pelos trabalhadores, e que toma a mesma amplitude e centralidade daquela questão social oriunda das primeiras revoluções industriais, onde se observava o acirramento de conflitos, exploração intensa e precarização.

Vemos paralelamente um processo de capitalização constante do tempo ocioso, onde os indivíduos são impelidos a se qualificarem continuamente, sob pena de perderem sua vaga no sistema produtivo. Segundo Gorz, o trabalhador passa a ser um produto que se auto-produz: *“o trabalhador não se apresenta mais como possuidor de sua força de trabalho hetero-produzida, mas como um produto que continua, ele mesmo, a se produzir”* (ibid., p 19). Consoante a isso, Moulier-Boutang (2003) dirá que nesta fase do sistema a empresa tira sua legitimidade da sociedade, à medida em que convida a todos a se transformarem em pequenos empresários e administradores do risco e da incerteza (MOULIER-BOUTANG, 2003, p. 43). Os trabalhadores passam a serem chamados de colaboradores das empresas ou empreendedores. Ou, como afirma Gorz (2005), o sujeito passa a ser, ao mesmo tempo, empreendedor e empresa que se auto-produz, sendo a sua criatividade o seu capital fixo.

Nota-se também que a exploração capitalista torna-se menos evidente e brutal nesses novos moldes, porém mais sutil e eficaz: sendo um processo de produção do si, o trabalho imaterial apela para as mesmas capacidades e disposições pessoais que

possuem as atividades livres. Ocorre o que André Gorz (2005) chama de “*mobilização total das capacidades e das disposições*” (ibid. p. 22) em que não se consegue discernir quando estamos fora ou no trabalho. Esse é um mecanismo através do qual a economia do imaterial pode se constituir como uma nova forma de “servidão voluntária”. (ibid.)

André Gorz propõe, para uma crítica à sociedade do conhecimento, a distinção entre conhecimento e saber. O conhecimento é objetificável, e, portanto, passível de reprodução e formalização,

conhecer é sempre, por definição, conhecer um objeto – material ou não, real ou não – como objeto existente em si, fora do eu, distinto de mim e dotado de auto-suficiência. [...] o conhecido não pode ser reputado conhecido senão quando posto como um objeto cuja existência nada me deve. Esta não depende de mim. Não respondo por ela. (GORZ, 2005, p.79)

O *conhecimento* pode ser replicável num software ou em uma técnica, em códigos ou em um alfabeto. Para o autor, há um paradoxo na capitalização do conhecimento: todo conhecimento pode ser formalizado, abstraído de seu suporte material e humano, desse modo, ele é passível de ser “[...] *multiplicado quase sem custos na forma de software e utilizado ilimitadamente em máquinas que seguem um padrão universal. Quanto mais se propaga, mais útil ele é à sociedade*”, (ibid., p 10). Porém, seu valor mercantil, pelo contrário, diminui com a sua propagação. Em realidade, ele não pode ser mensurado, e para ser transformado em mercadoria, restringe-se o seu acesso, tornando-o escasso. Sem a liberação de seu acesso, a ideia de “sociedade do conhecimento” é, portanto, empobrecedora.

Já os *saberes vividos* são parte integrante do patrimônio cultural, são competências comuns da vida cotidiana, são antes de tudo uma capacidade prática e não existem senão em sua prática viva, são singulares e não foram adquiridos e produzidos em vista do valor que podem assumir, pois não podem se destacar dos indivíduos que os praticam. Na atualidade, no que chamam de “sociedade do conhecimento” conhece-se cada vez mais, mas sabe-se cada vez menos. (GORZ, 2005)

Quanto à esfera política, na era global, vemos que o Estado Nacional sofre modificações: ocorre a internacionalização do aparelho estatal – por meio da integração formalizada pelos blocos e pelos tratados de livre-comércio e revogação de barreiras tarifárias, das reservas de mercado e dos mecanismos de incentivos e subsídios fiscais.

García Caclini (2003) analisa o poder de influência norte-americana junto aos organismos internacionais:

Há que se prestar atenção na energética influência que exercem os Estados Unidos na Organização das Nações Unidas (ONU), na Organização dos Estados Americanos (OEA), no Banco Mundial, no Fundo Monetário Internacional (FMI) e em organismos de comunicação internacional, o que repercute às vezes em benefícios para empresas estadunidenses. (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 30)

No que tange às prescrições hegemônicas, as transformações para as políticas econômicas dos estados podem ser resumidas nas seguintes exigências, de acordo com Sousa Santos:

As economias nacionais devem abrir-se ao mercado mundial e os preços domésticos devem tendencialmente adequar-se aos preços internacionais; deve ser dada prioridade à economia de exportação; as políticas monetárias e fiscais devem ser orientadas para a redução da inflação e da dívida pública [...] ; os direitos de propriedade privada devem ser claros e invioláveis; o sector empresarial do estado deve ser privatizado [...]; [deve haver] mobilidade de recursos, dos investimentos e dos lucros; a regulação estatal deve ser mínima; deve reduzir-se o peso das políticas sociais no orçamento do Estado [...] eliminando sua universalidade, e transformando-as em meras medidas compensatórias em relação aos estratos sociais inequivocadamente vulnerabilizados pela atuação do mercado. (SOUSA SANTOS, 2002, p.30)

Os países em desenvolvimento, geralmente tornaram-se reféns dessas prerrogativas, dada a sua dependência de organismos internacionais, como o FMI, no que tange à negociação de empréstimos.

Se por um lado há um processo de descentralização do Estado em direção ao mercado, também este processo ocorre em direção à sociedade civil. A dinâmica da política da era global ainda desviaria o foco do Estado para a sociedade civil e o terceiro setor, no sentido da conquista de objetivos grupais ou segmentares em detrimento da idéia de fins universalistas. Isso tem implicações na abertura política para a inclusão de novas bandeiras e demandas das minorias étnicas, do movimento gay , do movimento de mulheres, etc.. Nesse sentido, vale ponderar sobre uma colocação de

Boaventura de Sousa Santos, que aposta na possibilidade de processos contra-hegemônicos frente à globalização hegemônica neoliberal:

[...] no campo das práticas sociais e culturais transnacionais, a transformação contra-hegemônica consiste na construção do multiculturalismo emancipatório, ou seja, na construção democrática das regras de *reconhecimento* recíproco entre identidades e entre culturas distintas. Esse reconhecimento pode resultar em múltiplas transformações de partilha – tais como identidades duais, identidades híbridas, interidentidade e transidentidade – mas todas elas devem orientar-se pela seguinte pauta transidentitária e transcultural: temos o direito de ser iguais quando a diferença inferioriza e a ser diferentes quando a igualdade descaracteriza. ( SOUSA SANTOS, 2002, p. 75)

A temática do reconhecimento, como vimos, tem importante destaque no debate multiculturalista de Charles Taylor e na teoria social de Axel Honneth e essa discussão se amplia quando se discute o papel da afirmação de identidades no debate sobre cultura e desenvolvimento.

Unidas à proposta de Sousa Santos (2002) de uma globalização contra-hegemônica pela via da “localização”, com ênfase na cultura, na auto-gestão e na economia de pequena escala, vemos em André Gorz (2005) a proposição de uma “sociedade do saber”, que ele associa à “sociedade da cultura”, onde ocorreria o pleno desenvolvimento das capacidades humanas:

[...] uma verdadeira sociedade do saber seria um comunismo do saber, no qual a criação de riqueza equivaleria ao desenvolvimento livre em todos os sentidos das aptidões humanas [...]. O modo de produção livre aplicado ao saber desembocaria em uma economia com sentido coletivo, cujas relações sociais seriam uma antítese às relações de dinheiro-mercadoria-valor da economia política do capital. A sociedade do saber seria uma “sociedade da cultura” , naquele sentido mesmo que Oskar Negt define cultura: como “lavoura dos sentidos sociais” e “reino dos fins”. (GORZ, 2005, p.77)

Por sua vez, George Yúdice (2006) sustenta uma postura cética ao afirmar que, embora tenham se erigido paradigmas utópicos para as representações inacabadas da modernidade, o que predominou foi um mecanismo de controle ainda mais difuso.

Yúdice (2006) observa com descrença a instrumentalização da cultura pela política, nascida na noção de cidadania cultural, no fim dos anos 1980. Em sua origem, os direitos convencionais de acesso à cidadania não passavam pela ideia de pertencimento a culturas específicas, quadro que muda recentemente. Para ele, a redução de investimentos estatais diretos em todos os serviços sociais explica a propagação da cultura como resolução de problemas

A cultura é, assim mais do que um ajuntamento de ideias e valores. Ela é, Segundo Flores e Benmayor, fundamentada na diferença que funciona como um recurso [...]. O conteúdo da cultura diminui em importância à medida que a utilidade da reivindicação da diferença como garantia ganha legitimidade. O resultado é que a política vence o conteúdo da cultura. (YUDICE, 2006, p. 43)

As críticas que envolvem o papel que tem tomado a cultura na atual fase do sistema se dá nos campos da arte, conforme reitera a tese de Frederich Jameson, que *“não procura responder à questão de qual é a lógica cultural específica do capitalismo tardio, mas sim de demonstrar que o cultural [...] é que é a lógica desse novo estágio.”* (JAMESON, 1997, p. 5).

Quando nos referimos à atual fase do sistema como “capitalismo tardio”, devemos considerar que *“[...] o uso generalizado da expressão capitalismo tardio vem da Escola de Frankfurt; encontra-se em muitos textos de Adorno e de Horkheimer” um sinônimo correlato é o de “sociedade administrada”*. Tal conceito, acentua duas características: *“ 1) uma tendência para o aumento da rede de controle burocrático [...] e 2) a interpenetração do governo e do big business (capitalismo estatal) [...] ”* ( JAMESON, 1997, p. 22). E, conforme já mencionamos, o uso da razão instrumental, do cálculo e da técnica à serviço da acumulação de capital.

Veremos uma abordagem aproximada tanto em Jameson (1997), quando em Yúdice (2006), partindo da influência de ambos os autores aos escritos da Escola de Frankfurt. Yúdice, em suas observações sobre “a conveniência da cultura” cita Adorno, em sua definição da arte como “processo em que o indivíduo ganha liberdade exteriorizando-se”, ao contrário do filistino “que anseia pela arte por aquilo que consegue extrair dela” (YÚDICE, 2006, p. 27), ou seja, que instrumentaliza a arte para fins estranhos a ela mesma, e a seguir observa:

Hoje em dia é quase impossível encontrar declarações públicas que não arremetam a instrumentalização da arte e da cultura, ora para melhorar as condições sociais, como na criação de tolerância multicultural e participação cívica através de defesas como as da UNESCO pela cidadania cultural e por direitos culturais, ora para estimular o crescimento econômico através de projetos de desenvolvimento cultural urbano [...]. (YÚDICE, 2006, p. 27)

Yudice percebe que o protagonismo dado à cultura na atualidade se deve à expansão da indústria cultural e distribuição de bens simbólicos no comércio mundial. Entre as décadas de 1940 e 1960 os teóricos da Escola de Frankfurt cunham o termo indústria cultural (*Kulturindustrie*), que diz respeito à exploração sistemática e programada de produtos culturais. De acordo com Adorno, os *mass media* seriam responsáveis pela fabricação seriada de produtos culturais segundo normas do rendimento, da divisão do trabalho e da estandarização nos moldes da indústria capitalista. A indústria cultural refletiria o âmago do sistema capitalista, tendo uma função massificadora, homogeneizadora e passificadora de conflitos que poderiam decorrer de focos culturais.

A indústria cultural pode se vangloriar de haver atuado com energia e de ter erigido em princípio a transposição — tantas vezes grosseira — da arte para a esfera do consumo, de haver liberado a diversão da sua ingenuidade mais desagradável e de haver melhorado a confecção das mercadorias. Quanto mais total ela se tornou, quanto mais impiedosamente obriga cada marginal à falência ou a entrar na corporação, tanto mais se fez astuciosa e respeitável. Eis sua glória: haver terminado por sintetizar Beethoven com o Cassino de Paris. (ADORNO, 2002, p.17)

Assim, na cultura pós-moderna, a própria “cultura” se tornou um “produto”, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem. Para Jameson (1997), o modernismo era, ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se autotranscender. O pós-modernismo na arte é o consumo da própria produção de mercadorias como processo. (JAMESON, 1997, p. 14)

De acordo com Florida (2011, p.21), o que traduz o espírito de nossa era seria um “ethos criativo”. Também André Gorz (2005) enfatizará essa condição atual, pois na alma do sistema capitalista, a criatividade serve para gerar renovadas demandas,



renovados desejos: marketing e propaganda produzem em fluxo valores simbólicos e estéticos, que, ao lado das inovações, tornam obsoletas as mercadorias existentes. “*Sempre se trata de transformar a abundância ameaçadora em uma nova forma de escassez e com esse objetivo, conferir às mercadorias valor incomparável, incomensurável, particular e único das obras de arte.*” (GORZ, 2005, p. 11)

Ocorre que a produção estética atual encontra-se integrada à produção de mercadorias: a ânsia desvairada do mercado em lançar produtos que cada vez mais pareçam novidades, num ritmo cada vez mais acelerado, projetaria uma posição e uma função estrutural essenciais na inovação estética e no experimentalismo. (JAMESON, 1997, p.30)

Foi na década de 50 que viu-se emergir a ideia de ‘cultura de massas’, apregoadada por Popper, McLuhan e Daniel Bell estava agregada às teses de fim das ideologias e fim da luta de classes. A crítica da cultura de massas bem como da indústria cultural é elaborada pelos frankfurtianos. Em ambas correntes, a cultura de massa é associada à cultura popular, no sentido de “*cultura para o povo*”, feita para alcançar as massas, mas discute-se que ela não é uma cultura “*do povo*”. (CHAUÍ, 1986, p. 33)

Contudo, não há consenso sobre a perpetuação da plena validade da crítica às indústrias culturais para os tempos atuais, no sentido de seu caráter puramente heterônomo, frente aos produtores culturais:

[...] o âmbito da indústria cultural não só aumentou, como incorporou áreas conexas, deixando sem significado operacional o antigo conceito. Afinal, como ele pode dar conta, tendo sido criado em uma época de livros, rádios, jornais e cinemas, das convergências entre cultura, informática e telecomunicações, por exemplo? (BARBALHO, 2008, p. 30, Apud. SOUZA, 2011, p. 3)

Advoga-se que , diferente do espectador de décadas atrás, que assumia uma postura de mero “consumidor passivo” de uma cultura de massa produzida e difundida pelos meios de comunicação, apenas recebendo o que estes lhes transmitiam, na atualidade, em certa medida, através do acesso às redes, passa a ocorrer a possibilidade da emergência e diversidade de produtores de conteúdo cultural. Nesse contexto, sobre o desenvolvimento da Economia da Cultura, José Carlos Durand afirma que

[...] pensar economicamente as artes e a cultura não significa nivelar [...] as manifestações da criação humana e os bens produzidos em série pela indústria. [...] Tal relutância, nada mais é do que uma antiga e aristocrática reivindicação de prestígio, baseada na crença de que o mundo das artes seria, em sua essência mais íntima, o reino do completo desinteresse. Sendo aristocrática, essa é uma postura socialmente excludente [...]. Daí que o princípio de ‘negação do econômico nas artes’ deve ser visto antes como entulho intelectual e ser freado em nome da democracia, do que como uma barreira contra a infiltração indevida do lucro no mundo sublime da estética [...] ( DURAND, Apud BENHAMOU, 2007, p. 12)

Sem querer reproduzir o argumento de Yúdice (2006) acerca da malfadada instrumentalização da cultura e das artes para fins econômicos e políticos, ou seja, da pertinência ou não de sua aplicação como um “recurso”, podemos observar que dois fatos negativos da excessiva mercantilização da cultura seriam: 1) o mercado passa a pautar o que é ou não interessante produzir culturalmente; 2) ao se tornar um produto ou serviço, a universalidade do acesso à cultura se comprometeria, tornando-se este restrito ao intermédio da compra.

Busquei neste capítulo, para fins de contextualização, trazer uma discussão sobre os conceitos de globalização, sociedade do conhecimento e cultura pós-moderna, que gravitam em torno do termo “Economia Criativa”, pontuando suas interpretações como possibilidade de um fenômeno hegemônico ou contra-hegemônico. Tal discussão não se esgota aqui e deverá avançar nas páginas seguintes.

## 2.2. O termo “Economia Criativa” e a questão da propriedade intelectual: origem hegemônica

A expressão “Economia Criativa” é consideravelmente recente, surgindo pela primeira vez em 2001, numa matéria de capa da revista Business Week, intitulada “The creative economy – the 21 century corporation” e dando título ao livro de John Howkins “The Creative Economy – how people make money from ideas”, publicado em Londres. (MIGUEZ, 2007, p.98)

De acordo com Reis (2008a, p. 16), esse conceito deriva do termo *Indústrias Criativas*, que surge por sua vez no conteúdo de um discurso intitulado “Creative Nation” (Nação Criativa), proferido pelo Primeiro-Ministro da Austrália, em 1994. Sua fala advogava a importância de se aproveitar as oportunidades do momento, fruto da globalização e avanço das mídias digitais como uma maneira de estimular e enriquecer a criatividade das pessoas, contribuindo para o desenvolvimento do país. O projeto tinha em pauta o uso de tecnologias como aliadas às políticas culturais, visando a ganhos econômicos.

Ainda de acordo com a autora, em 1997, no Reino Unido, na gestão de Tony Blair, ocorre uma intensificação desse tipo de abordagem em políticas públicas. Diante da eminência de uma crise econômica global dos setores tradicionais, o então ministro criou uma força tarefa multissetorial, incumbida de analisar as tendências de mercado e as vantagens competitivas nacionais. A partir dessa empreitada ocorre o destaque para a parceria público-privada, bem como para a articulação entre os diferentes setores e pastas públicas nas áreas de cultura, desenvolvimento, turismo, educação, esportes, relações exteriores, entre outras. (ibid.) Como fruto de tal trabalho foram identificados 13 setores de maior potencial para a economia britânica que foram chamados de “Indústrias Criativas”, os quais se definem como “*indústrias que tem sua origem na criatividade, habilidade e talento individuais e que apresentam um potencial para a criação de riqueza e empregos por meio da geração e exploração de propriedade intelectual*”<sup>26</sup>. Este modelo acabaria sendo replicado em diversos países.

---

<sup>26</sup> REIS, Op. Cit. Também Disponível em: [http://www.culture.gov.uk/about\\_us/creativeindustries/default.html](http://www.culture.gov.uk/about_us/creativeindustries/default.html)

A nova política cultural britânica recebeu críticas, em função de sua abordagem economicista da cultura, que favorecia a competitividade em detrimento do acesso democrático aos bens culturais, situando a gestão de Blair como uma reprogramação da mesma agenda neoliberal do tacherismo (GARNHAM, 2005, apud De Marchi, 2012).

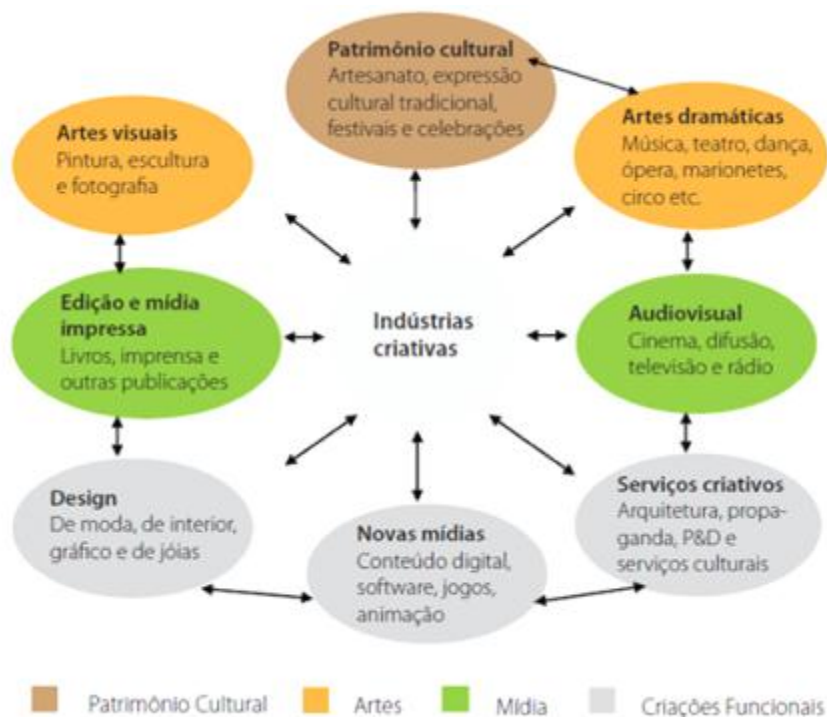
De Marchi (2012) cita como “mais cuidadosa” a análise de David Hesmondhalgh(2005), que situa New Labour de Tony Blair como um “*hibrido de neoliberalismo, conservadorismo e social-democracia*”, essa classificação aparentemente esdrúxula traduziria que por um lado, os novos trabalhistas mantiveram-se fieis aos princípios básicos da agenda do partido, em especial, a defesa dos serviços públicos, mas, por outro, “*implementaram certas medidas que, na prática, assumiam uma postura liberalizante, defendendo as leis de mercado [...].*” (ibid., p.8)

Mais tarde a UNCTAD<sup>27</sup> definiria as indústrias criativas em quatro categorias amplas: 1) Patrimônio Cultural (incluindo artesanato, festivais e expressões da cultura tradicional), 2) Artes (artes visuais: pintura, escultura e fotografia/ artes dramáticas: teatro, dança, ópera, circo, música) , 3) Mídia (edição e mídia impressa, audiovisual, cinema e rádio) e 4) Criações Funcionais (design de moda e de interiores, arquitetura, conteúdos digitais, jogos), os quais são apresentados como setores intrínsecamente inovadores e privilegiados na geração de emprego e renda. ( DUISEMBERG, 2008, p. 61)

---

<sup>27</sup> “A Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD) foi estabelecida em 1964, em Genebra, Suíça, atendendo às reclamações do países subdesenvolvidos, que entendiam que as negociações realizadas no GATT não abordavam os produtos por eles exportados, os produtos primários. A UNCTAD é Órgão da Assembléia Geral da Organização das Nações Unidas (ONU), mas suas decisões não são obrigatórias. Ela tem sido utilizada pelos países subdesenvolvidos como um grupo de pressão.” Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Confer%C3%A7%C3%A3o\\_da\\_Assembl%C3%A9ia\\_Geral\\_da\\_Organiza%C3%A7%C3%A3o\\_das\\_Na%C3%A7%C3%B5es\\_Unidas\\_sobre\\_Com%C3%A9rcio\\_e\\_Developolvimento](http://pt.wikipedia.org/wiki/Confer%C3%A7%C3%A3o_da_Assembl%C3%A9ia_Geral_da_Organiza%C3%A7%C3%A3o_das_Na%C3%A7%C3%B5es_Unidas_sobre_Com%C3%A9rcio_e_Developolvimento)

**Figura 1. Indústrias Criativas, de acordo com a UNCTAD:**



(Fonte: UNCTAD, disponível em REIS, 2008)

Comentamos que o processo de Globalização<sup>28</sup>, caracteriza-se pelo incremento tecnológico, seguido de mudança no setor industrial de muitas economias, assim como pela fragmentação das cadeias de produção e a integração financeira em escala mundial.

Nas teses sobre a fase pós-industrial (ou pós-fordista) e o capitalismo cognitivo, ou sociedade do conhecimento, assume-se que enquanto a produção até a primeira metade do século XX se pautava na geração de produtos a partir de recursos finitos, tangíveis e inelásticos, dando ênfase ao quantitativo e gerando uma economia da escassez, por sua vez, a partir da segunda metade do século XX, teria-se o desenvolvimento de uma economia voltada para a produção de cultura, conhecimento, experiência e serviços, cujos insumos são intangíveis, infinitos, elásticos, de onde se promoveria uma “economia da abundância”. Poderíamos sintetizar tais mudanças a partir do quadro<sup>29</sup> a seguir:

<sup>28</sup> Ver Capítulo anterior

<sup>29</sup> Este quadro é resultado da fusão de leituras sobre o tema do pós-industrial e da economia criativa e a ideia de um esquema apresentado por Lala Deheinzeln durante o “Seminário: A Sociedade em Rede e a Economia Criativa” em junho de 2011

### Quadro: Era industrial X Era Pós-Industrial

<i>Era Industrial</i>	<i>Era Pós- Industrial</i>
<i>Matéria-prima, produtos</i>	<i>Conhecimento, Cultura, Serviços</i>
<i>Tangível, Finito, Inelástico</i>	<i>Intangível, Infinito, Elástico</i>
<b>QUANTITATIVO</b>	<b>QUALITATIVO</b>
<i>Economia da Escassez</i>	<i>Economia da Abundância</i>
<i>Competição</i>	<i>Colaboração</i>

A dúvida que fica diz respeito ao fato de que, sendo a economia “pós-industrial” uma “economia da abundância” quais as chances de que esta abundância se traduza em redistribuição de renda e de que se substitua a lógica competitiva pela lógica colaborativa nos processos. Dito de outra forma, se falamos de abundância, há que se perguntar, abundância de que e para quem?

REIS (2011) observa que no contexto de globalização há um aumento da demanda por serviços criativos no setor de turismo: a valorização da *cultura ofstream*, das identidades locais, da experiência, do único, do singular. Para a autora, dois ativos econômicos tornam-se facilmente transferíveis entre cidades, países e regiões: Capital & Tecnologia. Por sua vez, a Cultura se apresenta como um ativo econômico diferenciado: agrega valor, pois incorpora conhecimento não facilmente copiável, que não se consegue “transferir” com certa facilidade, sem que se perca sua especificidade e, portanto, gera os chamados “ativos intangíveis”, representados pelos direitos de propriedade intelectual. (REIS, 2011, p. 151)

Vale lembrar que Sousa Santos (2002) situará como inerentes à globalização hegemônica do consenso neoliberal os “*novos direitos de propriedade internacional para investidores estrangeiros, inventores e criadores suscetíveis de serem objeto de propriedade intelectual*” (SOUSA SANTOS, 2002, p. 31), além da subordinação dos estados nacionais às agências multilaterais como o Banco Mundial, FMI e OMC.

No livro “Economia Criativa – como ganhar dinheiro com ideias criativas”, de John Howkins (2013), autor que cunhou o conceito que discutimos aqui, alguns dos capítulos versam especificamente sobre propriedade intelectual e podemos constatar a centralidade desse tema:

Próximo ao final do século XX, a natureza do trabalho mudou. Em 1997, os Estados Unidos produziram US\$414 bilhões em livros, filmes, música e outros produtos ligados a direitos autorais. Os direitos autorais se transformaram no seu produto de exportação mais importante, superando artigos de vestuário, produtos químicos, automóveis, computadores e aviões. A revista Fortune disse que o valor econômico do jogador de basquete Michael Jordan, obtido através de direitos autorais e merchandizing, superou o PIB da Jordânia. (HOWKINS, 2013, p. 11)

Richard Florida aponta que deve haver problematização nos usos da criatividade como valor econômico, principalmente no que diz respeito às políticas de propriedade intelectual. Embora conceba como inegável a riqueza gerada pelo potencial criativo humano, o autor traz à luz o caráter empobrecedor e limitador em tais políticas:

Muitos analistas, por exemplo, apregoam que a “propriedade intelectual” – novos conhecimentos práticos presentes em programas de computador, patentes e fórmulas – hoje é mais valiosa do que qualquer tipo de propriedade física. [...] No entanto, como bem afirma Lawrence Lessing [...], nossa tendência à superproteção e à disputa exacerbada no que se refere à propriedade intelectual pode acabar restringindo e limitando o impulso criativo. (FLORIDA, 2011, p. 37)

Cabe, portanto, uma discussão mais aprofundada sobre os objetos da propriedade intelectual. Salientamos que as políticas de propriedade intelectual precedem às da Economia Criativa, mas, no modelo inglês, por exemplo, elas estariam intrinsecamente relacionadas, uma vez que a geração de propriedade intelectual apresenta-se como o elemento definidor das indústrias criativas.

Em 1967, na instituição da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI), em Estocolmo, assim se elencaram os objetos da Propriedade Intelectual:

- As obras literárias, artísticas e científicas;
- As interpretações dos artistas intérpretes e as execuções dos artistas executantes, os fonogramas e as emissões de radiodifusão;
- As invenções de todos os campos da atividade humana;
- Os descobrimentos científicos;
- Os modelos industriais;
- As marcas de indústria, comércio e serviços, bem como os nomes e denominações comerciais;

- E todos os demais direitos relativos ao conjunto da atividade intelectual em geral, nos terrenos industrial, literário e artístico.<sup>30</sup>

A Propriedade Intelectual abrange os Direitos Autorais, a Propriedade Industrial (de onde se incluem Marcas, Patentes, Desenhos Industriais), as Indicações Geográficas (que incluem Denominações de Origem e Indicações de Procedência), os Cultivares (no campo da agronomia e biociência) e os Conhecimentos Tradicionais (no campo do patrimônio cultural). Comentaremos sobre alguns destes.

Segundo a legislação, todo autor, artista ou outros criadores estão protegidos pela Lei de Direitos Autorais a partir do momento em que a obra é criada, sendo ela publicada ou não publicada, esses direitos valem até setenta anos após a morte do autor. No Brasil, entidades como a Biblioteca Nacional oferecem serviços de registro de trabalho intelectual, todavia esse registro não é obrigatório, sendo apenas um recurso de facilitação numa ocasião de disputa judicial.

A noção de pirataria se funda na violação dos Direitos Autorais e aos Direitos de Propriedade Intelectual. Mas como essa legislação surge? De acordo com Vianna (2005), sua origem é comprometida com relações de poder. Com o florescimento da imprensa, os soberanos, ao se verem ameaçados pela possibilidade da democratização da informação, constituem um ardiloso mecanismo de censura: concedem monopólio da edição e comercialização dos títulos aos donos dos meios de produção dos livros desde que estes, em troca, cuidassem para que não fosse difundido nenhum conteúdo desfavorável à ordem vigente. *“A esse privilégio no controle dos escritos, chamou-se copyright, que nasceu, pois, de um direito assegurado aos livreiros, e não de um direito do autor dos escritos.”* (ABRÃO, p. 28, 2002. Apud VIANNA, 2005)

É na França, a partir do século XVI que os autores começam a desenvolver a consciência de que teriam direito sobre a criação. A noção de “trabalho intelectual” passa a ser associada à de “propriedade”. Essa associação permaneceria até os dias atuais. Mas, em síntese, propriedade é tudo aquilo que se caracteriza pelo direito de usar, gozar e dispor exclusivamente da coisa:

---

<sup>30</sup> N.B.: Informação obtida por anotação da exposição de slide durante a palestra de Cliffor Luiz de Abreu Guimarães ( Coordenador Geral de Difusão de Direitos Autorais e Acesso à Cultura – Diretoria de Direitos Intelectuais – MinC) na mesa “ Os Direitos Autorais e o acesso aos Bens Culturais” do I Seminário Internacional Economia Criativa: novas perspectivas, na FGV, em 21 de setembro de 2011.



No direito de propriedade, encontram-se integrados os direitos de ser usada a coisa, conforme os desejos da pessoa a quem pertence (jus utendi ou direito de uso); o de fruir e gozar a coisa (jus fruendi), tirando dela todas as utilidades (proveitos, benefícios e frutos), que dela possam ser produzidas, e o de dispor dela, transformando-a, consumindo-a, alienando-a (jus abutendi), segundo as necessidades ou a vontade demonstrada. (SILVA, 1993, p. 477, Apud, VIANNA, 2005)

Há de se considerar que não existe possibilidade de se dispor totalmente da uma propriedade intelectual. Quando eu opto por vender um bem material, uma casa, por exemplo, aquele que a compra passa a responder juridicamente como o seu dono e a ter direitos de uso exclusivo sobre ela. O comprador de um imóvel geralmente não costuma achar agradável a permanência do antigo proprietário no mesmo. No entanto, quando eu produzo um trabalho intelectual, ou seja, quando componho uma música, escrevo um livro, etc., e este é comercializado ou compartilhado, não há perda – alienação – minha sobre ele. Isto é, o conhecimento difundido não gera perda de conhecimento para quem o produziu. Tais argumentos embasam movimentos como o *Copy Left* (em oposição a “*Copy Rights*”), *software livre*, entre outros, que propõem uma democratização da cultura e conhecimento, via flexibilização dos direitos autorais.

Então, de onde vem a noção de “propriedade intelectual”? Segundo Vianna, “[...] seu valor de troca estará sempre condicionado a uma ‘venda casada’ de produtos (o pergaminho, o papel) e de serviços (a cópia manual, a cópia impressa)” (VIANNA, 2005, p.4 ) Ou seja, em geral, sua perpetuação se dá principalmente em favor dos detentores dos meios de produção e reprodução, que irão consubstanciá-la em meio físico para, então, comercializá-la. Estes serão não os únicos, mas certamente são os grandes interessados e impulsionadores das políticas da Propriedade Intelectual.

André Gorz (2005) analisa a transformação do conhecimento em capital imaterial, ou capital cognitivo. Para ele, “o capitalismo cognitivo é a crise do capitalismo em seu sentido mais estrito”, pois se pautando no conhecimento, que é facilmente reproduzido (pelas mídias, softwares ou acesso à internet, por exemplo), tende a uma economia da abundância ou a uma economia da gratuidade. Os maiores investimentos se dão na área de inovação e Pesquisa & Desenvolvimento, após gerado o conhecimento, ele pode ser replicado a um custo desprezível; para impedir que esse conhecimento se torne um bem comum, entram as políticas de propriedade intelectual:

[...] o valor de um conhecimento “é inteiramente ligado à capacidade de monopolizar o direito de se servir dele”. [...] em vez de dizer que “seu valor tem seu conhecimento como fonte”, será mais justo dizer que ele tem sua fonte no monopólio do conhecimento, na exclusividade das qualidades que esse conhecimento confere às mercadorias [...] e na capacidade da firma de conservar esse monopólio. [ibid., p.45]

Tal capacidade dependerá no quão mais rápido a firma consegue ultrapassar e surpreender os concorrentes, pondo inovações no mercado e da detenção de suas patentes. Gorz esclarece que é de Rifkin<sup>31</sup> a tese de que a dimensão imaterial dos produtos leva vantagem sobre sua realidade material: “*seu valor simbólico, estético ou social prevalece sobre seu valor de uso prático e está claro também sobre seu valor de troca [...]*” assim, “*as empresas de produção são relegadas ao posto de vassallos das firmas cuja produção e cujo capital são essencialmente imateriais*” (GORZ, 2005, p. 38). Isso explica porque muitas das empresas multinacionais recentemente aluguem seu capital fixo material, sua infraestrutura (prédios, instalações, máquinas, meios de transporte), em vez de possuí-los como sua propriedade. As atividades de empresas como a Nike, por exemplo, se restringem à concepção e ao design. Ressalta-se que já não é o capital fixo inclusive que conta como valor para os investimentos, mas o valor simbólico das marcas. Essa seria a natureza dos “ativos intangíveis”. George Yúdice analisa a atual conjuntura:

Os principais efeitos desta nova divisão internacional do trabalho cultural não se limita, por exemplo, ao fato de utilizarem ou não mais atores multiculturais ou mais atores europeus. O que é mais importante é que os direitos autorais estão cada vez mais nas mãos dos produtores e distribuidores, dos maiores conglomerados de entretenimento, que foram cumprindo gradualmente os requisitos para obter a propriedade intelectual, a tal ponto que os “criadores” são hoje um pouco mais que meros “provedores de conteúdo” ( ibid., p.37)

Vamos tentar compreender um pouco o funcionamento as legislações de propriedade intelectual. Na Legislação Autoral existe uma distinção entre Direito Moral e Direito Patrimonial. O Direito Moral diz respeito ao fato de que nunca criador e obra podem ser separados. Por exemplo, as músicas de dado compositor, por mais que sejam

---

<sup>31</sup> Rifkin, Jeremy. The age of access. The new culture of hypercapitalism where all of life is a paid-for experience. New York, GP Putnam, 2000.

executadas por outros intérpretes sempre na autoria levam o nome correspondente ao compositor. Assim, o autor pode obter rendimentos com sua obra, ou então licenciar para que ela seja compartilhada ou ceder os direitos de comercialização a outra pessoa, seja ela física ou jurídica. Neste caso, quando se negocia os usos de uma obra autoral, estamos tratando do Direito Patrimonial.

Todavia, os direitos autorais não garantem apenas os interesses dos autores. Existem ainda os chamados Direitos Conexos, através dos quais também recebem parte dos direitos autorais os intérpretes ou artistas que executam uma obra (por exemplo uma peça de teatro, um filme, ou uma música), as gravadoras e produtoras que produzem e reproduzem a obra, e os meios de comunicação, rádio ou TV que difundem a obra. Estes Direitos conexos são válidos pelo período de 70 anos.

Uma *patente* de invenção diz respeito a uma novidade absoluta, tendo por requisitos ser uma inovação, algo que não seja facilmente desvendável para um técnico na área, por exemplo, e possuir aplicação industrial (poder ser replicada em larga escala).

Os *desenhos industriais* em geral são protegidos pelas características estéticas, pela criação de um visual novo e original de um objeto destinado à fabricação industrial, já as propriedades funcionais que acompanham o design em geral são protegidas via patente de invenção ou modelo de utilidade, dependendo do caso.

O registro de proteção de direitos chamado *Indicações Geográficas* relaciona o meio ambiente ao patrimônio imaterial destinando-se a “*produtos ou serviços cujo local de origem tenha alcançado reputação consagrada no mercado, ou quando o ambiente natural e humano transmita características singulares aos produtos.*” (MAFRA, 2010, p. 66) e, nesse sentido, também se relaciona ao termo *terroir*<sup>32</sup>. Pela Lei de Propriedade

---

<sup>32</sup> “A palavra *terroir* data de 1.229, sendo uma modificação lingüística de formas antigas (*tieroir*, *tioroer*), com origem no latim popular “*territorium*”. Segundo o dicionário *Le Nouveau Petit Robert* (edição 1994), *terroir* designa “uma extensão limitada de terra considerada do ponto de vista de suas aptidões agrícolas”. Referindo-se ao vinho, aparecem exemplos de significados como: “solo apto à produção de um vinho”, “*terroir* produzindo um *grand cru*”, “vinho que possui um gosto de *terroir*”, “um gosto particular que resulta da natureza do solo onde a videira é cultivada”. (...) O termo *terroir* veio a ganhar conotação positiva nos últimos 60 anos, quando a valorização da delimitação dos vinhedos nas denominações de origem de vinhos na França veio a balizar critérios associados à qualidade de um vinho, incluindo o solo e a variedade, dentre outros. A palavra *terroir* passa a exprimir a interação entre o meio natural e os fatores humanos. E esse é um dos aspectos essenciais do *terroir*, de não abranger somente aspectos do meio natural (clima, solo, relevo), mas também, de forma simultânea, os fatores humanos da produção - incluindo a escolha das variedades, aspectos agrônômicos e aspectos de elaboração dos produtos. Na verdade o *terroir* é revelado, no vinho, pelo homem, pelo saber-fazer local. O *terroir* através dos vinhos se opõe a tudo o que é uniformização, padronização, estandardização e é convergente ao natural, ao que tem origem, ao que é original, ao típico, ao que tem caráter distintivo e ao que é característico.”

Industrial, as Indicações Geográficas recebem a classificação de “*Denominação de Origem*” ou “*Indicação de Procedência*”.

Os casos de *Denominação de Origem* caracterizam-se por uma área determinada cujos produtos são influenciados por características físicas ou naturais, ou seja, estamos falando do solo, do próprio clima da região, de sua geografia, ou características humanas envolvidas no processo. Neste caso, o produto terá alguma característica inerentemente atribuída a sua origem. Um dos exemplos é o *queijo roquefort*, pois ó pode receber tal nome o queijo produzido nas cavernas naturais do monte Combalou, na região de Roquefort, no Sul da França em que existem as condições precisas de temperatura e umidade para o crescimento do fungo que confere a singularidade do queijo. Também temos como exemplo o *champagne* da região de Champagne, na França, o presunto de Parma italiano, entre outros.

A *Indicação de Procedência*, por sua vez, diz respeito ao reconhecimento pelo Estado sobre a existência de uma reputação, de uma tradição sobre a produção de certo produto em um determinado local, não havendo características naturais determinantes para a produção do mesmo, mas o reconhecimento de que aquele produto de determinado local tem uma reputação atrelada a sua cadeia produtiva, possui um diferencial.

Ainda dentro do campo da Propriedade Intelectual estão os *Conhecimentos Tradicionais*, que também recebem proteção. Eles dizem respeito a crenças, costumes, saberes empíricos e práticas, transmitidos hereditariamente em comunidades indígenas ou comunidades locais tradicionais sobre o uso do meio natural do território, como os saberes sobre o uso de plantas e etc. Comunidades locais são compreendidas como um grupo humano distinto por suas condições culturais, que se organiza, tradicionalmente, por gerações sucessivas e costumes próprios, e que conserva suas instituições sociais e econômicas. Desse modo, o acesso a esses conhecimentos deve ser controlado contra o uso indevido e apropriação industrial e exploração comercial desses saberes.<sup>33</sup>

---

Fonte: Artigo de mídia publicado no Jornal Bon Vivant e disponibilizado no site da Embrapa Uva e Vinho (<http://www.cnpuv.embrapa.br/publica/artigos>), acesso em 20/12/2011 . TONIETTO, J. “*Afinal, o que é Terroir?*” Bon Vivant, Flores da Cunha, v. 8, n. 98, p. 08, abr. 2007.

<sup>33</sup> Conferir MEDIDA PROVISÓRIA No 2.186-16, DE 23 DE AGOSTO DE 2001. Disponível em : [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/mpv/2186-16.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2186-16.htm), acesso em 1 dezembro de 2012.

Uma vez que a propriedade intelectual passa a ser elemento significativo nas negociações do comércio mundial, o papel da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI) se basearia, portanto, “*no estímulo à criatividade com foco na ampliação do escopo de proteção e na observância*”<sup>34</sup>. A observância da Propriedade Intelectual ganha reforço significativo com o acordo TRIPS da Organização Mundial do Comércio, impondo sanções a países que não cumprem seus pressupostos.

Há de se ter cuidado frente à iminência do risco de que tal aparato legal quando expandido não de forma a resguardar os direitos dos produtores, mas dos difusores de tais conteúdos, no âmbito da Economia Criativa, sirva para garantir a exploração por terceiros dos conteúdos simbólicos gerados pelas comunidades. Isto é, uma vez que conteúdos simbólicos tornam-se ativos agregadores de valor econômico, as pessoas correm o risco de perderem o direito até sobre o que elas significam. Tal quadro já tem gerado conflitos, conforme relata Kovács:

[...] ativistas quenianos estão lutando para reter designs culturais que foram desenvolvidos na África Oriental, mas que estão sendo patenteados por empresas em países ricos. Após perder a marca registrada da cesta Kiondo para o Japão, hoje, a famosa estampa de tecido kikoï corre o risco de ser patenteada por uma empresa britânica. O kikoï é um tecido colorido de algodão, historicamente vestido por homens e mulheres em toda costa oriental africana. (KOVÁCS, 2008, p. 110)

Outro problema é que, geralmente, os intermediários exigem dos criadores a recriação dos padrões e esquemas dos produtos culturais, com a finalidade de reduzir custos e riscos de investimento. Isso pode se configurar como ameaça à diversidade cultural bem como aos direitos culturais.

A expressão “direitos culturais” surge pela primeira vez na constituição soviética de 1918, sendo reconhecida a nível internacional apenas 1948, na Declaração Universal dos Direitos do Homem, da Organização das Nações Unidas (ONU). De acordo com García Canclini (2006), após a II Guerra evidenciou-se o debate sobre diversidade cultural, bem como as muitas formas de pensar e organizar a cultura. Os direitos culturais estão ligados às artes, à memória coletiva e ao fluxo de saberes.

---

<sup>34</sup> N.B.: Informação obtida por exposição de slide durante a palestra de Cliffor Luiz de Abreu Guimarães (Coordenador Geral de Difusão de Direitos Autorais e Acesso à Cultura – Diretoria de Direitos Intelectuais – MinC) na mesa “Os Direitos Autorais e o acesso aos Bens Culturais” do I Seminário Internacional Economia Criativa: novas perspectivas, na FGV, em 21 de setembro de 2011.

De acordo com o artigo 5º da Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural de 2002 da UNESCO, “Os direitos culturais são parte integrante dos direitos humanos, os quais são universais, indivisíveis e interdependentes. O florescimento da diversidade criativa exige a plena realização dos direitos culturais conforme definidos no artigo 27.º da Declaração Universal dos Direitos do Homem e nos artigos 13.º e 15.º do Pacto Internacional sobre os Direitos Económicos, Sociais e Culturais. [...] todas as pessoas têm o direito de participar na vida cultural da sua escolha e de realizar as suas próprias práticas culturais, sem prejuízo do respeito pelos direitos humanos e liberdades fundamentais.” (UNESCO, 2002, art.5)

Segundo Yudice (2006), os direitos culturais possuem definição ambígua e não são internacionalmente aceitos, além disso, “[...] na maioria dos casos, não são jurisdicionados, o que não ocorre com os direitos econômicos, cujo status é firmemente calcado na lei internacional.” (YUDICE, 2006, p. 41) Ou seja, não há paridade entre economia e cultura para que se estabeleça entre estas duas esferas uma relação horizontal.

Para Kovács (2008), pensando em políticas que não resultem em expropriação de significados, é mister a reflexão sobre as consequências de se atrelar o conceito de propriedade intelectual aos campos do conhecimento tradicional e do patrimônio imaterial, uma vez que se almeja que estes saberes sejam respeitados. O grande desafio das políticas públicas nesse sentido seria o de não promover a redução da cultura a um bem cultural, todavia possibilitar que os grupos utilizem de sua cultura como um bem, quando eles assim quiserem. Isso garantiria a noção de desenvolvimento como liberdade. Mas para Yudice (2006), a proposta da Economia Criativa já estaria por si mesma comprometida com ideais hegemônicos, canibalizando a cultura para o fomento à inovação e criação de conteúdos.

Recorrer à economia criativa evidentemente favorece a classe profissional gerenciadora, mesmo quando ela vende seu produto baseado na retórica da inclusão multicultural. Grupos subordinados ou minoritários situam-se nesse esquema como trabalhadores de serviços de nível inferior e como provedores de experiências étnicas e outras culturas que “dão vida”, que, de acordo com Rifkin “representam um novo estágio do desenvolvimento capitalista”. (Yudice, 2006, p. 39)

Em virtude do exposto, percebe-se que a discussão sobre propriedade intelectual é ampla e, por vezes, controversa. Há uma legitimação constante por parte dos organismos internacionais à proteção corporativa ao comércio relacionado aos direitos de propriedade intelectual e neste capítulo evidenciamos a relação entre as primeiras experiências concretas do histórico da economia criativa e o avanço desse tipo de políticas. Embora autores como Kovács (2008) considerem o viés da promoção da proteção ao patrimônio cultural como possibilidade de proteção para determinados grupos que se veem ameaçados, na maioria das aplicações, no âmbito da *indústria cultural*, a propriedade intelectual não irá servir aos produtores, mas aos detentores dos meios de reprodução dos bens culturais. A associação das políticas da Economia Criativa ao recrudescimento dos direitos de propriedade intelectual a situam no projeto de globalização hegemônica.

### **2.3. Cultura e Desenvolvimento: o pioneirismo do pensamento de Celso Furtado e estratégias dos Organismos Internacionais – existe um horizonte contra-hegemônico?**

A articulação entre as esferas da *economia* e da *cultura* não é um fenômeno novo, ele sempre existiu, desde as mais antigas manifestações do mecenato. A novidade propriamente dita consiste na participação ativa do poder público no estímulo às atividades dos setores culturais e criativos, pela elaboração de políticas públicas específicas para esses setores, tendo em vista o fortalecimento da economia e ganhos para o desenvolvimento nacional.

Neste capítulo, iniciaremos uma análise sobre os precedentes do surgimento de tal tipo de abordagem e recomendação de políticas públicas, relacionando-os com a possível influência do pioneirismo do pensamento de Celso Furtado (1978) na discussão sobre a criatividade como resposta para a superação do imperialismo cultural que sofreram as nações periféricas, e sobre a introdução da economia criativa como estratégia de superação do subdesenvolvimento por organismos como UNESCO, UNCTAD e Banco Mundial, no século XXI. E, ao término, faremos ponderações com críticas em alguns casos de experiências da introdução da Economia Criativa na América Latina (GARCIA CANCLINI, 2012; YÚDICE, 2006).

Vimos que a noção de desenvolvimento das sociedades aparece atrelada a prescrições de modernização e industrialização dos países ex-colônias. Bresser-Pereira (2011) pontua que o extraordinário crescimento do Brasil e outros países latino-americanos entre os anos 1930 e 1970 deveu-se ao um momento de fragilidade do centro, bem aproveitado nos anos 1930 (período entre guerras e pós- crise de 29), para a formulação de estratégias nacionalistas de desenvolvimento que corresponderam à proteção da indústria nascente nacional (ou industrialização por substituição de importações) e a promoção de poupança forçada pelo Estado. Além disso,

[...] o Estado deveria fazer investimentos diretos em infraestrutura e em certas indústrias de base, cujos riscos e necessidades de capital eram grandes. Essa estratégia foi chamada de “nacionaldesenvolvimentismo.” Esse nome tinha por



objetivo enfatizar que, em primeiro lugar, o objetivo básico da política era promover o desenvolvimento econômico e, em segundo lugar, para que isso acontecesse, a nação – ou seja, os empresários, a burocracia do Estado, as classes médias e os trabalhadores unidos na competição internacional – precisava definir os meios para alcançar esse objetivo no âmbito do sistema capitalista, tendo o Estado como o principal instrumento de ação coletiva. (BRESSER-PEREIRA, 2011)

Principalmente entre as décadas de 50 e 60, em muitos países periféricos, incluindo-se o Brasil, foram elaboradas proposições em que o estado seria o promotor do processo de superação do subdesenvolvimento via industrialização. No Brasil, o processo de industrialização nacional-desenvolvimentista foi iniciado com Vargas e as políticas desenvolvimentistas intensificadas durante os governos Juscelino Kubitschek (com o plano de metas “50 anos em 5”) e o período da Ditadura Militar, com as medidas do “Milagre Econômico”. Receberam o nome de “desenvolvimentistas” as políticas econômicas que se pautaram nas medidas de crescimento da produção industrial, com o apoio do estado no incremento da infra-estrutura e visando ao conseqüente aumento do consumo<sup>35</sup>.

A CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina e Caribe), desde 1948 contribui para o debate econômico da América Latina e Caribe na proposição de políticas públicas. Em 1950 Celso Furtado é nomeado Diretor da Divisão de Desenvolvimento da CEPAL, neste período ele é encarregado de missões na Argentina, Costa Rica, Venezuela, no Equador e no Peru . No Brasil, a comissão passa a atuar a partir do ano de 1952<sup>36</sup>. Neste ato, foi criado um Grupo de Estudos Misto CEPAL/BNDES que visava avaliar o ritmo de crescimento brasileiro, realizar ações de capacitação técnica e delinear programas de desenvolvimento<sup>37</sup>.

Frente à visão da economia clássica, os cepalinos foram responsáveis por pontuar que os países em desenvolvimento não eram versões atrasadas dos países desenvolvidos, mas que possuíam características distintas e próprias. O objetivo era

---

<sup>35</sup> Na década de 50, os pioneiros da teoria econômica do desenvolvimento foram: Celso Furtado, Albert Hirschman, Arthur Lewis, Gunnar Myrdal, Hans Singer, Michel Kalecki, Ragnar Nurse, Raul Presbisch e Paul Rosenstein-Rodan. (BRESSER-PEREIRA, 2011)

<sup>36</sup> Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico e Social

<sup>37</sup> Fonte: <http://www.onu.org.br/onu-no-brasil/cepal/>

trazer clarificações sobre o subdesenvolvimento na América Latina. Num primeiro diagnóstico, ponderou-se que, após a Segunda Guerra Mundial, a dicotomia entre os países do Norte (desenvolvidos) e países do Sul (subdesenvolvidos) se acentuou bastante. Os pesquisadores cepalinos começaram a questionar as causas desse subdesenvolvimento e chegaram à conclusão de que ele se devia ao tipo de atividade econômica aqui empregada, posto que, pela divisão internacional do trabalho (DIT), caberia aos países do sul se especializarem na produção e exportação de matérias-primas e bens primários, que, por serem pouco elaborados, geram um lucro pífio, quando comparados aos produtos industrializados, produzidos nos países do norte. É evidenciado o fato de que o mundo havia sido dividido por uma lógica centro/periferia em que a posição dos países periféricos se definia pela economia agro-exportadora e fornecedora de matéria-prima para os países industrializados, o que configuraria sua condição de dependência.

Uma vez identificado o problema, os teóricos da CEPAL passaram a se preocupar em como superá-lo. Desse modo, uma das primeiras medidas propostas pelos membros da CEPAL, tendo em vista do desenvolvimento de nações latino-americanas, foi o protecionismo comercial, pela introdução do modelo de substituição de importações (MSI), em que os países latino-americanos passariam a produzir bens industrializados, a fim de manter uma balança comercial favorável. Exemplos dessa política vemos durante o governo Juscelino Kubitschek, que com a parceria de Celso Furtado, buscou fundar um parque industrial nacional.

Com a teoria da dependência,<sup>38</sup> discute-se que a condição de subordinação é mantida uma vez que o desenvolvimento dos países periféricos encontra-se submetido

---

<sup>38</sup> “A teoria da dependência é uma formulação desenvolvida por intelectuais como Ruy Mauro Marini, André Gunder Frank, Theotonio dos Santos, Vania Bambirra, Orlando Caputo, Roberto Pizarro e outros, que consiste em uma leitura crítica e marxista não-dogmática dos processos de reprodução do subdesenvolvimento na periferia do capitalismo mundial (...)Para a teoria da dependência a caracterização dos países como "atrasados" decorre da relação do capitalismo mundial de dependência entre países "centrais" e países "periféricos". Países "centrais", como centro da economia mundial será identificado nos espaços em que ocorrem a manifestação do meio técnico científico informacional em escala ampliada e os fluxos igualmente fluam com mais intensidade. A periferia mundial (países periféricos)se apresenta como aqueles espaços onde os fluxos, o desenvolvimento da ciência, da técnica e da informação ocorram em menor escala e as interações em relação ao centro se dêem gradativamente. A dependência expressa subordinação, a ideia de que o desenvolvimento desses países está submetido (ou limitado) pelo desenvolvimento de outros países e não era forjada pela condição agrário-exportadora ou pela herança pré-capitalista dos países subdesenvolvidos mas pelo padrão de desenvolvimento capitalista do país e por sua inserção no capitalismo mundial dada pelo imperialismo.” Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Teoria\\_da\\_depend%C3%Aancia](http://pt.wikipedia.org/wiki/Teoria_da_depend%C3%Aancia)

(ou limitado) pelo desenvolvimento dos países centrais, isto é, por meio da lógica imperialista.

No Brasil, a CEPAL influenciou a perspectiva nacionalista do desenvolvimento. Em 1955, Celso Furtado cria no Rio de Janeiro o Clube dos Economistas e lança a Revista Econômica Brasileira, que destacava-se pela crítica ao pensamento liberal, com publicações até 1962. Foram criadas instituições como o Instituto Brasileiro de Economia, Sociologia e Política (IBESP), que em 1956 transformou-se no Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). Dele participaram pensadores como Ewaldo Correia Lima e Heitor Lima Rocha que divulgavam diretamente as análises provenientes do pensamento cepalino. No mesmo ano de 56, Celso Furtado publica “Uma economia dependente” e no ano seguinte, em 1957, publica “Formação Econômica do Brasil”. Ignacio Rangel, Romulo de Almeida e Jesus Soares Pereira, também integravam a corrente de pensamento nacionalista, não sendo diretamente replicadores da CEPAL. (COSTA, 2012, p. 11)

Havia também um grupo desenvolvimentista não nacionalista. Estes eram técnicos do governo defensores do capital estrangeiro. Os nomes mais expressivos foram Roberto Campos<sup>39</sup>, Lucas Lopes e Glicon de Paiva. Seu centro de poder era a coordenação do BNDE, que era dividida com os nacionalistas. Carta Mensal e Digesto econômico, eram alguns dos periódicos que difundiram suas ideias. (COSTA, 2012, p.11)

O Centro de Desenvolvimento Econômico CEPAL/BNDE foi instalado em setembro de 1960 no Rio de Janeiro, sendo a primeira representação formal da CEPAL em terras brasileiras. Já na metade da década de 60, ocorre o desligamento do programa ao BNDES. “Em 1968, foi instalado, ainda no Rio de Janeiro, o Escritório

---

<sup>39</sup> Economista, diplomata e político brasileiro. Apoiou, em 1964, o golpe militar no Brasil, e tornou-se ministro do Planejamento no governo Castelo Branco. “Durante o início de sua carreira, Roberto Campos defendeu a intervenção estatal na economia desde que ligada ao desenvolvimento conjunto do setor privado capitalista e sem preconceito contra o capital estrangeiro, o que lhe rendeu a reputação de entreguista e apelido (codinome) "Bobby Fields" dado por adversários (...). Fez este tipo de intervenção na economia, quando ministro do planejamento e no Plano de Metas de Juscelino Kubitschek, onde não se criaram muitas empresas estatais. Roberto Campos (...) Foi crítico da Cepal e dos economistas da Unicamp. Era crítico também da Reforma Agrária.” Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Roberto\\_Campos](http://pt.wikipedia.org/wiki/Roberto_Campos)

Regional CEPAL/ILPES<sup>40</sup> no Brasil. O Escritório foi transferido para Brasília em 1978, a partir de um acordo entre a CEPAL, o governo brasileiro e o IPEA<sup>41</sup>.”<sup>42</sup>

A partir de 1964, Celso Furtado vive anos de exílio e, durante este período, suas pesquisas se concentram em três temas: “*o fenômeno da expansão da economia capitalista, o estudo teórico das estruturas subdesenvolvidas e o da economia latino-americana*”<sup>43</sup>. Neste mesmo ano, nos Estados Unidos, publica “Dialética do Desenvolvimento”. No ano seguinte, assume a cátedra de professor de Desenvolvimento Econômico na Faculdade de Direito e Ciências Econômicas da Universidade de Paris, destaca-se como primeiro estrangeiro a assumir cargo em uma universidade francesa. Ele seria docente na Universidade de Sorbone por ainda 20 anos e continuaria a lançar livros sobre a temática do subdesenvolvimento.

De um modo geral, a teoria da dependência se confirma. No caso das ex-colônias, o processo de industrialização como modelo de modernização e desenvolvimento, além de restrito, agravou a dependência econômica, pois acentuou a necessidade de acesso às novas tecnologias, com associação ao capital estrangeiro, fato que fez crescer o endividamento externo. Esse processo foi intensificado notadamente com as políticas empregadas pelos regimes ditatoriais na segunda metade do século XX.

No ano de 1974 Celso Furtado lança “O Mito do Desenvolvimento Econômico”. Neste livro, Furtado analisa que apesar da economia brasileira ter conseguido alcançar níveis de industrialização consideráveis isso não significou mudança ou desaparecimento daquilo que o caracteriza como país subdesenvolvido, isto é : “*grande disparidade na produtividade entre as áreas rurais e urbanas, uma grande maioria da população vivendo em condições de um nível de subsistência fisiológica, massas crescentes de pessoas subempregadas nas zonas urbanas, etc*” (FURTADO, 1974, p.95).

---

<sup>40</sup> ILPES: Instituto Latinoamericano de Planificación Económica y Social

<sup>41</sup> IPEA: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada “é uma fundação pública federal vinculada ao Núcleo de Assuntos Estratégicos da Presidência da República do Brasil criada em 1964 e assumindo o nome atual em 1967 quando se tornou uma organização pública. Suas atividades de pesquisa fornecem suporte técnico e institucional às ações do governo para a formulação de políticas públicas e programas de desenvolvimento. Disponível em:

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Instituto\\_de\\_Pesquisa\\_Econ%C3%B4mica\\_Aplicada](http://pt.wikipedia.org/wiki/Instituto_de_Pesquisa_Econ%C3%B4mica_Aplicada)

<sup>42</sup> Fonte: <http://www.onu.org.br/onu-no-brasil/cepal/>

<sup>43</sup> [http://www.centrocelsofurtado.org.br/geral.php?ID\\_M=483](http://www.centrocelsofurtado.org.br/geral.php?ID_M=483)

Sua esposa, Rosa Freire D'aguiar Furtado<sup>44</sup> comenta que este seria o primeiro trabalho em que o autor dá ênfase ao conceito de Cultura e sua importância no campo das teorias de Desenvolvimento. Ela afirma que durante a década de 70, o marido concentrava suas leituras em Filosofia, Psicanálise, História, Mitologia, Ciências, Artes e Cultura. De acordo com Rosa, também no Prefácio de “A Nova Economia Política”, Furtado teria dado pistas sobre as novas direções de sua abordagem, sinalizando que

o instrumental da economia era insuficiente para entender os problemas do Brasil e do mundo; e que o uso generalizado, e até abusivo, da matemática e dos grandes modelos econométricos, deixara de lado outras variáveis importantes no entendimento dos problemas sociais [...] (FURTADO, 2012, p.7).

Já em 1978, Celso Furtado integra o Conselho Acadêmico da Universidade das Nações Unidas em Tóquio e publica “Criatividade e dependência na civilização industrial”. Neste livro, o teórico rompe com alguns paradigmas. O foco de seu interesse, além do desenvolvimento econômico e a redistribuição da renda, tem como objetivo a auto-realização do homem. Celso Furtado, que já vinha pensando na economia da América Latina e nas questões do subdesenvolvimento, neste trabalho, agora se debruça sobre a economia mundial questionando os pressupostos da racionalidade instrumental que moveram as revoluções burguesas. Nas palavras de Bresser-Pereira:

É fascinante e contraditório ver o extraordinário economista do desenvolvimento e do subdesenvolvimento usar Nietzsche e Marcuse para criticar a civilização industrial. Para Furtado esta civilização é a resultante de dois processos de criatividade cultural: a revolução burguesa, que impôs a racionalização instrumental à produção, e a revolução científica, que atribuiu à natureza uma estrutura racional. Esta civilização industrial, subordinada à lógica da acumulação, põe em risco a liberdade humana, aliena o homem. Por isso Furtado propõe uma revolução cognitiva, que restaure o primado da sabedoria sobre o conhecimento instrumental. (BRESSER-PEREIRA, 1981, p.155)

---

<sup>44</sup> FURTADO, Rosa Freire D'Aguiar. “Pensando a cultura”. In: Ensaio sobre Cultura e o Ministério da Cultura. Celso Furtado. Organização Rosa Freire D'Aguiar Furtado. Rio de Janeiro: Contraponto: Centro Internacional Celso Furtado, 2012.

Como vimos, as preocupações do Celso Furtado se dão com relação da dependência do nacional ao contexto global. Até a metade do século XX, as estratégias econômicas dos países dependentes eram fazer com que as tecnologias internacionais se transferissem para solo nacional, seja através de máquinas, equipamentos, de malhas jurídicas, de modelos de empreendimentos, de políticas de investimento, o foco era criar unidades produtivas e substituir o que antes era importado pela produção local, pois era a posição de país prioritariamente agro-exportador que os mantinha na condição de dependência. Esse era o fôlego da modernização que passava pelo processo da industrialização. Esperava-se que em dado momento, o tempo histórico das indústrias e das tecnologias dos países subdesenvolvidos chegaria ao mesmo patamar dos países centrais.

Celso Furtado, na década de 70, aponta que a causa do subdesenvolvimento das nações tem sido a incorporação dos padrões de consumo e as formas irracionais de assimilação do progresso técnico. Quando as classes dominantes tentam incorporar em seu parque produtivo os padrões de consumo do centro, isso se dá às custas da marginalização de uma grande parcela da população com respeito aos benefícios do progresso. A modernização dos padrões de consumo é o que garante o subdesenvolvimento e isso se determina pela reprodução de formas de dependência externa e pela perpetuação e reprodução das extremas desigualdades. O fato de nos mantermos dependentes das inovações externas faz com que a concentração dos frutos do progresso tenda a ficar circunscrita aos grandes centros industrializados, tese que Furtado (1991) retomaria em “Os ares do mundo”:

O produtor de açúcar ou de café do começo do século XX podia continuar adotando técnicas produtivas similares às da época de seus avós, mas seus padrões de consumo eram da época do automóvel e do telégrafo sem fio. Esse processo de modernização engendrava uma dependência cultural que condicionava a estrutura econômico-social. (FURTADO, 1991, p. 35)

A modernização é o resultado da posição subalterna mundial e resultado de assimetrias agudas. Ela resulta do colonialismo cultural e de elites aculturadas, que são elites descompromissadas com o país e comprometidas com o capital internacional, com interesses externos. Nossos dirigentes teriam um ethos de fidalguia que faria com que eles desvalorizassem a nação em comparação aos países desenvolvidos e agissem de forma a promover a manutenção do subdesenvolvimento. Sobre seu próprio círculo

intelectual, Furtado afirmava: “[...] *necessitávamos nos descolonizar mentalmente*” (1991, p. 37).

Para Furtado, os problemas do país são problemas de formação. Essa é uma sociedade de origem colonial que ainda não resolveu seus problemas de formação, sendo que os dois impasses principais são a dependência externa e a exclusão social. O Brasil e demais países periféricos estariam perdendo em todos os campos, principalmente no campo cultural, porque nessa área prevalece o mimetismo, a imitação da cultura estrangeira e a auto-desvalorização da própria cultura.

De nada adiantaria pensar apenas em desenvolver tecnologia e maquinário, se a população continuasse a privilegiar os padrões de consumo externos. Esse é o fator que radicaliza o grau de subdesenvolvimento e dependência. Nesse sentido, segundo Celso Furtado, a saída dos países periféricos para romperem com a condição de dominação seria o estímulo à criatividade e à identidade. Isso faria eles se anteciparem a esse imaginário global de consumo e produzirem novas demandas

Assumindo a criatividade, o agente impõe a própria vontade, consciente ou inconscientemente [...] implícito na criatividade existe, portanto, um elemento de poder. O comportamento do agente que não exerce poder é simplesmente adaptativo [...] A faculdade de transformar o contexto em que atua eleva o agente à posição de elemento motor do sistema econômico.(FURTADO, 1978, p. 17)

Celso Furtado seguiria pontuando a necessidade de se fazer aflorar forças adormecidas que o Brasil possui. A sociedade industrial impulsionou forças produtivas e forças predatórias. Seria necessário despertar as forças criativas. Ele lança ainda um olhar perspicaz para o fato a cultura popular não ter sido integrada ao projeto de nação brasileiro:

O povo era reduzido a uma referência negativa, símbolo do atraso. Ignorado das elites, esse povo segue seu curso próprio, reforçando sua autonomia criativa e diferenciando-se regionalmente. O indianismo<sup>45</sup> de um Carlos Gomes ou de um Alencar não é mais do que uma rejeição ao povo real. E a ironia sutil com que

---

<sup>45</sup> O indianismo é uma corrente do Romantismo brasileiro, que, idealizadora, fazia referência ao indígena como o autêntico representante do povo.

Machado observa este tem sabor de uma escusa em face de um tema proibido<sup>46</sup>.  
(FURTADO,2012, p.39)

Aqui, temos, implicitamente, um raciocínio que podemos associar tanto a uma crítica à perspectiva folclorista, que pensa o povo de maneira idealizada, autêntica, “pré-moderna” e acaba solapando o povo real, quanto a uma crítica do tratamento irônico e jocoso do “moderno” sobre o “arcaico”.

Já no período de redemocratização, quando retona ao Brasil, e assume o cargo de ministro da Cultura em 1986, Celso Furtado enfatiza o papel transformador da cultura e da criatividade dentro de um processo de ruptura com a condição de dominação:

O essencial da cultura, não esqueçamos, reside em que ela é a resposta aos problemas permanentes do homem. E nesse sentido, o mais importante para nós, que pensamos em cultura, é a capacidade criativa do homem. É aqui que está a ligação com o presente, com a luta pela democratização do país, pelo direito de participar na invenção do próprio futuro. Criar condições para que a criatividade seja exercida em sua plenitude – eis a essência do que chamamos de democracia. Nesse momento em que o Brasil se redemocratiza, grande é a responsabilidade desse Ministério, a quem cabe estimular a criatividade a serviço da melhoria da qualidade de vida do conjunto da população (FURTADO, 2012, p.53)

A gênese da discussão entre as relações sobre cultura e desenvolvimento pelos organismos internacionais se dá em janeiro de 1988<sup>47</sup>, quando o então secretário geral da ONU, Javier Pérez Cuellar, juntamente com o diretor geral da UNESCO, Frederico Mayor, lançam a “Década Mundial do Desenvolvimento Cultural” (DMCD) , que se daria entre 1988 e 1997. Na ocasião, Cuellar afirmara que

[...] os esforços em favor do desenvolvimento haviam muitas vezes fracassado porque a importância do fator humano – a teia complexa de relações, crenças, valores e motivações existente no centro de toda cultura – fora subestimada em muitos projetos de desenvolvimento. (CUELLAR, 1997, p. 9)

---

<sup>46</sup> “Que somos?” (Conferencia do I Encontro Nacional de Política Cultural, em 23 de abril de 1984.)

<sup>47</sup> Observa-se que tal iniciativa dos organismos internacionais ONU e UNESCO é anterior às experiências da Austrália (1994) e do Reino Unido (1997) com a Economia Criativa. Observa-se ainda que Celso Furtado teria sido pioneiro ao pensar a criatividade como estratégia de ruptura com a condição de subdesenvolvimento, ao escrever “Criatividade e Dependência” em 1978.



Entre os anos de 1992 e 1995, Celso Furtado integrou a Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento, dirigida por Javier Cuéllar. Para termos ideia de como o perfil dos membros era diverso, de acordo com Rosa Furtado, esposa de Celso:

A comissão teve um mandato de três anos. Entre seus quatorze membros, que falavam em nome próprio, sem vínculo com os governos de seus países, figuravam o cineasta russo Nikita Mikhalkov [...], o economista paquistanês Mahbub Ul Haq, que então dirigia o PNUD e fora um dos criadores, ao lado de Amartya Sen, do Índice de Desenvolvimento Humano, o linguista sami norueguês Ole Henrik Magga e o escritor e Premio Nobel Elie Wiesel. Celso era o único brasileiro. (FURTADO, 2012, p.16)

Já discorreremos sobre abordagens do conceito de cultura neste trabalho, cabe salientar que a definição de cultura utilizada pela Unesco é *o conjunto de traços distintivos espirituais, materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social e que abarca, além das artes e as letras, os modos de vida, a maneira de viver juntos, os sistemas de valores, as tradições e as crenças*<sup>48</sup> (UNESCO, 2002, p.4)

A visão desenvolvimentista e modernizadora convencional trata a cultura como obstáculo e oposição ao desenvolvimento, porque ela estaria ligada à “tradição”, que seria sinônimo de atraso para os herdeiros do positivismo. Retomamos a contraposição entre os conceitos de cultura e civilização. Nessa perspectiva, a superação do desenvolvimento deveria ser promovida tão-somente pelos avanços da razão instrumental, do progresso técnico e pela expansão do saber formal. Assim, desenvolvimento (igualado a crescimento econômico e modernização) teria como pressuposto o avanço capitalista sobre as comunidades tradicionais. Daí muitos antropólogos se oporem às prerrogativas desenvolvimentistas, pelo fato destas terem conteúdos predatórios. De fato, o processo de modernização das sociedades acompanhou a aniquilação de diversos povos tradicionais e de suas culturas. Para García Canclini (2011, p. 206) em uma efetiva reflexão sobre desenvolvimento na atualidade, seria portanto necessária uma análise que transcendesse as dicotomias

---

<sup>48</sup> Tradução livre. Essa definição é feita a partir das conclusões da Conferencia Mundial sobre as Políticas Culturais (MONDIACULT, México, 1982), da Comissão Mundial da Cultura e Desenvolvimento (Nuestra Diversidad Creativa, 1995) da Conferencia Intergovernamental sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento (Estocolmo, 1998).

simplistas “moderno x tradicional” , “culto x popular”, “hegemônico X subalterno”. O autor observa que:

[...] teorias sociológicas dualistas viram na industrialização o fator dinâmico do desenvolvimento latino-americano e atribuíram a essa disciplina a missão de lutar contra os resíduos tradicionais, agrários ou ‘feudais’. Precisamente porque desqualificavam o ‘atraso’ popular e porque nessa época a sociologia se concentrava no debate sobre os modelos sócio-econômicos, pouquíssimas pesquisas se interessavam em conhecer culturas subalternas. Foi em anos recentes, quando entraram em crise todos os programas de modernização e de mudança social (desenvolvimentismos, populismos, marxismos), que os sociólogos latino-americanos começaram a estudar a cultura, especialmente a popular, [porém] como um dos elementos de articulação entre hegemonia e consenso. (GARCÍA CANCLINI, 2011,p. 252. Os colchetes são meus)

É possível pensar sobre cultura popular para além de seus usos na hegemonia e no consenso presente em modelos viciados fazer política? Realmente é necessário pensar na ideia de desenvolvimento como oposição a processos simbólicos e à cultura de um povo?

Para Cuellar (1997), desenvolvimento não pode se apartar da cultura, mas essa ideia ainda é pouco aceita. Segundo ele “*O desenvolvimento divorciado de seu contexto humano e cultural não é mais que um crescimento sem alma. O desenvolvimento econômico, em sua plena realização, constitui parte da cultura de um povo.*” E ressalta que “[...] o desenvolvimento compreende não apenas o acesso a bens e serviços, mas também à possibilidade de escolher um estilo de coexistência satisfatório, pleno e agradável”. (CUELLAR, 1997, p. 21) Aparentemente, temos antes uma revisão do conceito de desenvolvimento que propriamente uma deturpação do sentido de cultura.

Notadamente, tanto Cuéllar (1997), quanto Furtado(1978, 2012), ou Amartya Sen(2010) situam a ideia de desenvolvimento como a possibilidade ampliação das escolhas, uma vez que a condição de pobreza acaba gerando a privação de capacidades e de possibilidades do exercício da liberdade. Devemos lembrar que essa ampliação de escolhas implicaria a autonomia cultural frente aos ditames do mercado, que, em realidade, dá às pessoas uma falsa impressão de “livre escolha”. A UNESCO (2002) também adota a seguinte definição, ligando a possibilidade diversidade cultural,

desenvolvimento e ampliação de escolhas, no artigo 3 “A Diversidade Cultural – fator de desenvolvimento”:

La diversidad cultural amplia las posibilidades de elección que se brindan a todos; es una de las fuentes del desarrollo, entendido no solamente em términos de crecimiento econômico , sino también como médio de acceso a uma existência intelectual, afetiva, moral y espiritual satisfactoria. (UNESCO, 2002, p. 4)

Dentro dessa definição da Diversidade Cultural como fonte de desenvolvimento, e deste último como a uma existência intelectual, afetiva, moral e espiritual satisfatórias, podemos auferir que a garantia da diversidade cultural e o acesso ao desenvolvimento passam pela conquista de reconhecimento (HONNETH, 2003; TAYLOR, 2000).

Os artigos 7, 8 e 9 da Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural da Unesco de 2002 versam ainda sobre a relação entre Criatividade e Diversidade Cultural. O artigo 7 preconiza que todo processo de criação tem suas origens pautadas no patrimônio cultural e que é o dialogo entre as mais diversas culturas aquilo que nutre a criatividade humana. O artigo 8 trata da questão de que os bens culturais são “mercadorias diferentes das demais”. Chama-se atenção para a especificidade dos bens culturais, pois à medida em que são portadores de identidade, valores e sentido, não devem ser tratados como meros bens de consumo e entrar na mesma lógica das mercadorias massificadas. (UNESCO, 2002, p.5)

De acordo com Barros (2008, p. 19) o desenvolvimento humano, para além do crescimento econômico, envolve as seguintes variáveis: a) processo de mudança social e econômica em termos de potencialidades e capacidades do ser humano; b) graus de liberdade social, econômica e política presentes nas sociedades e suas instituições; c) universalidade das oportunidades de saúde, educação e criação disponíveis de forma indiscriminada; e d) possibilidade efetiva de desfrutar o respeito pessoal e as garantias plenas dos direitos humanos.

Para o autor, alguns fatores influem diretamente para a geração do desenvolvimento humano: O Capital Natural<sup>49</sup>, o Capital Construído<sup>50</sup>, o Capital

---

<sup>49</sup> Os recursos naturais disponíveis a uma sociedade, um país, ou uma comunidade.

<sup>50</sup> Infra-estrutura, bens de capital, capital financeiro.

Humano<sup>51</sup> e o Capital Social. Já discutimos sobre a noção de capital social no primeiro capítulo deste trabalho, na concepção de Barros (2008), este diz respeito a:

[...] um conjunto de valores e atitudes partilhados capazes de assegurar um grau máximo de confiança entre atores sociais [...] [que] configura e oportuniza atitudes e valores que auxiliam as pessoas e as instituições a transcender relações conflituosas e competitivas, para formar relações de cooperação e ajuda mútua, ou seja, de reciprocidade, ponto central na definição de desenvolvimento humano. Tais posturas e atitudes alimentam atitudes cívicas e de identidade e participação que, praticadas, fazem a sociedade mais coesiva e a desenham como mais que uma soma de indivíduos. (BARROS, 2008, p.20)

O Capital Social é um conceito central neste trabalho, pois da capacidade de associação e de permanência em grupo, entre outros fatores, dependerá o êxito das organizações de artesãs estudadas, como veremos mais adiante no estudo local. No sentido da articulação dessas formas de capitais e principalmente da geração do capital social, a cultura é apresentada como protagonista nas políticas para o desenvolvimento humano. Segundo José Mauricio Barros:

A cultura cruza todas as quatro modalidades de capital e todas as dimensões de capital social de uma sociedade; a cultura se faz presente em todos os componentes básicos do capital social, como a confiança, o comportamento cívico, o grau de cooperação; a cultura engloba valores, percepção, imagens, formas de expressão e comunicação e muitos outros aspectos que definem a identidade das pessoas, dos grupos, das sociedades. (BARROS, 2008, p.20)

Como vimos, a discussão sobre cultura, criatividade e desenvolvimento precede à experiência australiana e ao modelo inglês de Indústrias Criativas. Apontamentos para uma abordagem de sua possibilidade contra-hegemônica podem ser observados em autores como Sen (2010), Sousa Santos (2002), Furtado (1978, 1991, 2012) e Barros (2008), nomes que, em sua maioria tem relações com organismos interacionais.

Dentre os citados, destacamos aqui, porém, a trajetória de Celso Furtado enquanto intelectual brasileiro a pensar a questão da criatividade e do rompimento com a colonização cultural como forma de superação da condição de subdesenvolvimento

---

<sup>51</sup> Graus de nutrição, saúde e educação de uma população

desde fins da década de 1970, pois seu nome tornará a ser evocado quando da institucionalização do conceito de Economia Criativa a partir da criação da SEC/MinC.

Comentamos que a Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento da UNESCO passa a integrar o conceito de cultura ao de desenvolvimento oficialmente a partir de 1988. Nesse interim, conforme já abordamos em tópico anterior, nos anos 90 surgem duas iniciativas, na Austrália (Creative Nation), e no Reino Unido (Cool Britannia), que iriam focalizar mudanças nas políticas culturais de cada país, conjugando as noções de cultura/criatividade e desenvolvimento.

O uso das expressões Economia Criativa e Indústrias Criativas – tendo origem no mundo anglófono e cuja penetração em alguns países<sup>52</sup> inicialmente encontrava resistências – tende a se acelerar particularmente pelo fato de que a UNESCO passou a incorporá-los a suas iniciativas e documentos, a partir de 2002, com a Aliança Global para a Diversidade Cultural, quando entram em pauta ações que relacionam a Diversidade Cultural e Desenvolvimento Sustentável. De acordo com Miguez (2007), em 2002, na cidade de Brisbane, Austrália, ocorre o evento “New Economy, Creativity and Consumption Symposium”, sendo o marco em que a academia, de forma organizada, se debruça pela primeira vez sobre o tema da Economia Criativa.

Desse modo, a cultura passa cada vez mais a ser promovida pela UNESCO, UNCTAD e outros organismos como estratégia de desenvolvimento, através da chancela “Economia Criativa”:

Nos países em desenvolvimento, especialmente nos mais pobres, a economia criativa é uma fonte de criação de empregos, oferecendo oportunidades para a mitigação da pobreza. Atividades criativas, especialmente as ligadas às artes e às festas culturais tradicionais, geralmente levam à inclusão das minorias, mantidas à distância. Isso facilita a maior absorção de parcelas de jovens talentos marginalizados que, na maioria dos casos, envolvem-se com atividades criativas no setor informal da economia. (DUISENBERG, 2008, p. 61)

A rede de cidades criativas é criada pela UNESCO em 2004, seu objetivo é:

por em contacto cidades criativas de forma a que possam partilhar conhecimentos, saber fazer, experiência, habilidades directivas e tecnologia. As

---

<sup>52</sup> como o caso específico da França (MIGUEZ, 2007, p.101)

idades podem solicitar a admissão à Rede e aderir ao Programa, assegurando, assim, a possibilidade de desenvolver o seu papel como um centro de excelência criativa, apoiando, ao mesmo tempo, outras cidades, especialmente aquelas pertencentes a países em desenvolvimento, a cultivar a sua própria economia criativa<sup>53</sup>.

É importante ressaltar que nesse contexto se travam discussões sobre a proteção, a promoção e o acesso aos bens culturais entre os próprios organismos supranacionais. Em outubro de 2005, ocorre a Convenção sobre a Diversidade Cultural da Unesco em Paris. Tratou-se da discussão sobre uma proposta de Convenção acerca da proteção e promoção da diversidade das expressões culturais. Em matéria para o Jornal do Brasil, o sociólogo brasileiro Emir Sader analisa a natureza do evento:

O objetivo da convenção é o de transformar em lei a “Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural”. Entre os poucos países que se opuseram, estavam os EUA, que buscam sempre excluir os bens culturais da legislação da Unesco, relegando-a às negociações da OMC. Isto representa tirar qualquer especificidade dos bens culturais, deixando todos os outros países e culturas vulneráveis à invasão dos produtos culturais das grandes corporações estadunidenses. Por isso, o governo dos EUA pressiona aliados, especialmente aqueles com os quais tem acordos de livre comércio[...]. (SADER, 2005)

As principais nações articuladoras da proposta de situar os bens culturais como uma exceção às normas do livre comércio foram França e Canadá. De acordo com Sader (2005), a União Europeia teve posição majoritária na reunião, mas países como Canadá, México, Brasil, entre outros, também defenderam o princípio de um direito internacional para o “*tratamento especial dos bens e serviços culturais, porque são ‘portadores de identidade, de valores e de sentidos’*” (Sader, 2005). E, por sua vez, países como Estados Unidos, Austrália e Japão, criticam a posição como protecionista. Sader aponta que tal Convenção faria frente à hegemonia simbólica que os EUA vem exercendo através de sua cultura de massas:

[...] se os EUA não fabricam mais televisores, em compensação, produzem três de cada quatro imagens vistas no mundo. Dessa forma, tem uma posição privilegiada para influenciar mentes e corações, e com isso, tratam de passar,

---

<sup>53</sup> Disponível em <http://urbecriativa.blogspot.com.br/2009/01/rede-cidades-criativas.html>, acesso em 5 de junho de 2012.

através da globalização liberal, sua visão particular do mundo como aquela da humanidade como um todo. (ibid.)

A questão é: fazer frente à hegemonia da visão de mundo norte americana da globalização neoliberal seria impedir que bens culturais sejam instrumentalizados, entrando no circuito econômico, tal qual os de sua consagrada indústria cultural, ou estimular para que diversas nações e culturas tenham as mesmas chances de se afirmar simbólica e economicamente no cenário internacional? Sader situa a convenção como um marco:

Do que se decida nessa convenção dependerá em grande parte a cara que terá o mundo num futuro próximo. Um mundo achatado, McDonizado, com as fisionomias do American Way of Life, dos shopping centers, do mundo do dinheiro de Wall Street, ou um mundo diversificado, com todas as suas múltiplas caras – de etnias, de gêneros, de nacionalidades, como ele realmente existe na vida cotidiana de bilhões de pessoas[...] (SADER, 2005).

Sobre a nossa indagação anterior, a opção da UNESCO/ UNCTAD parece bem definida. A UNCTAD, órgão da Assembleia Geral da ONU ( que originalmente surgiu<sup>54</sup> em atendimento a reclamações dos países subdesenvolvidos às incongruências do GATT, que não abordavam os produtos primários por eles exportados) e que atua como grupo de pressão das nações subdesenvolvidas, passa a lançar relatórios – os Creative Economic Reports de 2008 e 2010 - que tratam diretamente do desenvolvimento da Economia Criativa, tendo em vista a promoção do conceito.

Cuellar (1997) aponta o estímulo à criatividade como capaz de desempenhar um nexó importante entre os avanços sociais e políticos e os tecnológicos e científicos, ou seja, no sentido de se engendrar tecnologias sociais capazes de romper com condições de desigualdade social:

Cultivar a criatividade significa encontrar meios de ajudar pessoas a criar novas e melhores condições de vida e de trabalho em comum. Nossa imaginação social e política tem mostrado uma inércia que contrasta com os saltos de nossa imaginação científica e tecnológica. Há uma distância cultural entre ciência e

---

<sup>54</sup> Em 1964, conforme Disponível em:  
[http://pt.wikipedia.org/wiki/Confer%C3%AAncia\\_das\\_Na%C3%A7%C3%B5es\\_Unidas\\_sobre\\_Com%C3%A9rcio\\_e\\_Developmento](http://pt.wikipedia.org/wiki/Confer%C3%AAncia_das_Na%C3%A7%C3%B5es_Unidas_sobre_Com%C3%A9rcio_e_Developmento)

tecnologia, de um lado, e nossas instituições políticas e sociais, de outro.  
(CUELLAR, 1997, p. 127)

De acordo com Reis (2011), as características das cidades criativas são:

- Inovação: de produtos e processos, vai além das descobertas científicas e dos parques tecnológicos; incorpora desde sistemas de criação colaborativa a esquemas de engajamento social.
- Áreas de integração, conexões, redes: integrando setores públicos e privados, cidade e região, classes sociais, áreas do conhecimento, congregando talentos criativos de diversas origens.
- Cultura: como expressão de singularidades, como uma demanda de dentro para fora.

O conceito de “cidades criativas” é um pano de fundo para entendermos as influências de trabalhos como “A ascensão da classe criativa”, de Richard Florida, professor da Universidade de Toronto e autor que se destaca na discussão sobre as indústrias criativas aliadas ao planejamento urbano, desenvolvimento econômico e tendências socioculturais. A classe criativa de Richard Florida (típica de ambiente urbano, formada por indivíduos das ciências, das engenharias, da arquitetura e do design, da educação, das artes plásticas, da música e do entretenimento, cuja função social seria criar novas ideias, novas tecnologias ou novos conteúdos criativos), seria o oposto da ideia da classe de “homens organizacionais” da década de 1950 (descrita por William Whyte):

Assim como a classe empresarial de Whyte, que “determinou o espírito americano” nos anos 1950, a classe criativa é a classe normativa desta era. Seus princípios, porém, são muito diferentes: individualidade, liberdade de expressão e abertura à diferença são privilegiadas em detrimento de homogeneidade, conformismo e adequação, que definiram a era organizacional. ( FLORIDA, 2011, p. 9)

No referido livro, percebe-se um tom de manifesto convocando as classes criativas a terem “consciência de classe”:

Enquanto narrava a ascensão, e o impacto da classe criativa, constatei que seus membros não se consideram uma classe – um grupo coeso de pessoas com características e interesses em comum. Os integrantes de outras classes que



surgiram em outros momentos de grande transição trabalharam juntos para elaborar novos mecanismos sociais e conduzir a sociedade. Isso não acontece com esse grupo. [...] É chegada a hora de a classe criativa amadurecer e assumir responsabilidades. Mas antes precisamos entender quem somos. (FLORIDA, 2011, p. XV e XVI)

Cabe analisarmos que malgrado a construção do discurso da importância do estímulo à cultura como vetor de desenvolvimento, críticas dessas políticas já vem sendo feitas. Para autores como George Yúdice (2006), conforme já analisamos, isso faria parte de um discurso manipulador dos organismos internacionais, em favor dos interesses hegemônicos do capital multinacional para a geração de conteúdos, acompanhado do recrudescimento das políticas de acesso à propriedade intelectual.

Yúdice (2006) afirma que o uso da cultura e das artes como “recurso para fins econômicos ou políticos” já seria negativo porquanto instrumentalização da esfera da cultura. Segundo ele, dentro dessa lógica, grupos subordinados ou minoritários situam-se como trabalhadores de serviços de nível inferior e como provedores de experiências étnicas para a indústria de conteúdos.

García Canclini (2012), em estudo recente, adverte que em vários países latino-americanos pode-se observar o sentido contraditório entre discurso e medidas regressivas relativas às políticas de Economia Criativa. Declarações de chefes de estado e autarquias internacionais exaltam o potencial da cultura como forma de atrair investimentos, gerar empregos, dinamizar o turismo e elevar a renda, porém essas ações vêm acompanhadas de programas orçamentários que cortam fundos que costumavam impulsionar o desenvolvimento cultural, no fim das contas atrofiando as potencialidades criativas da população. Mesmo um dos ideólogos da Economia Criativa, Richard Florida (2011), pondera que a expansão da Economia Criativa não deve ser vista como um remédio para todos os males:

O novo sistema econômico criativo ainda está longe de atingir maturidade e continua a evoluir. Sem falar que ele não é o remédio que vai curar todos os males sociais e econômicos da sociedade moderna. Ele não vai, como num passe de mágica, erradicar a pobreza, acabar com o desemprego, sobrepujar o ciclo econômico e trazer felicidade e harmonia para todos. Sem supervisão e

meios apropriados de intervenção, é bem possível que esse sistema baseado na criatividade agrave alguns problemas atuais. (FLORIDA, 2011, p. 23)

Garicia Canlini (2012) analisa o quadro como consequência da passagem da responsabilização das políticas públicas do Estado provedor e administrador para as novas iniciativas de empresas e fundações privadas. Apesar das dezenas de declarações da UNESCO, Banco Iberoamericano, CEPAL, OEI, entre outros organismos internacionais registrarem as implicações estratégicas da cultura para o desenvolvimento e a construção de sociedades menos injustas e mais democráticas, segundo o autor, estes mesmos estudos e documentos constatam que, na prática, notadamente em sociedades latino-americanas, há tendências regressivas no âmbito do desenvolvimento cultural, determinadas pelas pressões dos interesses financeiros.

Canlini (2012) narra o caso mexicano das expectativas sobre a criação de cidades criativas ou cidades do conhecimento. Segundo ele, a falta de suportes estruturais tendem a reduzi-las a cidades do espetáculo arquitetônico, e em situações de extrema decomposição e insegurança. Canlini (2012) critica as ações dos ministérios de cultura na atualidade, que dedicam-se à construção de grandes centros culturais de referência arquitetônica espetacular, assim como o incentivo e liberdade dados pelo estado às grandes empresas, desde a expansão de mídias à decisão sobre os conteúdos, mas que não dedicam fundos às pessoas ou promovem estudos de comunicação digital tendo em vista a reconfiguração da esfera pública.

No caso de Monterrey (México), por exemplo, que cedeu o Forum Universal das Culturas em 2007, propôs-se a vinculação entre o desenvolvimento sustentável com os avanços das ciências e tecnologias. Sob o slogan “Monterrey, cidade do conhecimento”, ocorre no fórum um festival de espetáculos artísticos, exposições e colóquios na cidade. A cidade havia passado por um processo de decadência industrial e transformado seus antigos edifícios de indústrias em pinacoteca e cineteca. Com o estímulo do fórum, houve expansão, agregando novos museus, planetários e passeios por um canal que ligava a ex zona industrial ao centro histórico e político. Tal investimento em museificação da cidade foi questionado, pois seu destino poderia servir para a resolução de problemas crônicos de infraestrutura. Passados quatro anos do Forum que reunia cultura e conhecimento, a decomposição social e o descontrole político territorial da realidade mexicana, intensificados pelo narcotráfico, tornaram Monterrey uma das cidades mais violentas do país.

Podemos concluir que García Canclini (2012) e George Yudice (2006) percebem os modelos que associam as políticas que se pautam na ideia de desenvolvimento cultural às políticas do novo gerencialismo público e ajuste fiscal (SOUZA, 2006), caracterizada por uma política restritiva de gastos e com ênfase na eficiência, frequentemente se chocando com políticas públicas distributivas e redistributivas. Neste quadro analisado por ambos autores, devia-se para a esfera da cultura a resolução de questões sociais, o que resulta em políticas ineficazes.

Segundo Souza (2006), nos países em desenvolvimento, concorrendo como alternativa a esse modelo, estariam ocorrendo as políticas públicas de caráter participativo, em que *“várias experiências foram implementadas visando à inserção de grupos sociais e/ou de interesses na formulação e acompanhamento de políticas públicas, principalmente nas políticas sociais”* (SOUZA, 2006, p.36). Estes são alguns elementos iniciais para buscarmos alguma compreensão acerca da entrada do conceito de Economia Criativa no Brasil.

## **2.4. Princípios que nortearão a Economia Criativa Brasileira**

Antes de analisar a entrada da Economia Criativa na pauta das políticas públicas nacionais, convém que se faça uma abordagem sobre alguns conceitos que integrarão e darão norte a estas políticas e que já tem configurado na agenda de políticas públicas internacionais como temas relevantes. De acordo com o Plano da SEC/MinC (2011), a Economia Criativa Brasileira pretende se constituir a partir dos seguintes princípios norteadores: Diversidade Cultural, Inovação, Sustentabilidade e Inclusão Social. Falarei brevemente sobre cada um deles:

### **2.4.1. O princípio da Diversidade Cultural**

O Brasil é signatário das diretrizes sobre a Diversidade Cultural da Unesco – Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura – desde 2003. A UNESCO é criada em 1945, período em que, nos circuitos acadêmicos, a cultura passa a ser compreendida como uma capacidade universal,

estendida aos homens de todas as épocas e regiões do mundo e não mais como um privilégio de uma parte da humanidade, ou de algumas nações que se consideravam mais capazes que as outras. Era necessário, então, engajar todas as nações na preservação dos patrimônios culturais que refletiam a diversidade cultural do mundo [...]. Foi ao longo deste percurso que a UNESCO, que integra a família de instituições das Nações Unidas, passou a se destacar na defesa da riqueza que resulta da diversidade cultural. (GALLOIS, 2006, p. 14, 15)

Desse modo, compreende-se que a UNESCO propõe que o conceito de cultura não deve ser restrito ao que se convencionou como “civilização”, ou “alta cultura”. Nesse mesmo sentido, em 1989, a UNESCO elabora a recomendação sobre a

salvaguarda da cultura popular e tradicional:

O conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural são fundadas na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e reconhecidas porque atendem às expectativas da comunidade enquanto expressão da identidade cultural e social, das normas e dos valores que se transmitem oralmente, por imitação ou outros modos. Suas formas de expressão compreendem, entre outros, a língua, a literatura, a música a dança, a mitologia, os ritos, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes. (GALLOIS, 2006, p. 14, 15)

Desde então, a Unesco vem lançando estudos, relatórios, declarações, recomendações e convenções para a proteção e promoção da Diversidade Cultural a nível global. De acordo com Alves (2010), é em face das profundas transformações ocorridas no final do século XX que a Unesco passa a capitanear os debates mundiais com um conjunto de ações e propostas de regulamentação, definição e normatização da categoria cultura. No decurso dos anos noventa, tal processo ganha maior densidade institucional, com a promulgação de inúmeros destes documentos de regulamentação. Segundo Alves (2010), estas ações de promoção da Diversidade Cultural devem ser entendidas como medidas de reação ao processo de homogeneização e padronização da cultura numa primeira fase da globalização:

O crescimento dos mercados culturais mundiais e a expansão dos fluxos simbólicos globais geraram a sensação generalizada de que o mundo estaria passando por um processo acelerado de homogeneização e padronização cultural (Mattelart, 2005: 89). Essa sensação decorreu, em certa medida, das profundas assimetrias existentes entre os principais pólos de produção simbólica (Estados Unidos e União Europeia), classificados como os centros exportadores de bens culturais, e os pólos de consumo (América Latina, África e Ásia), classificados como os centros de importação. A globalização cultural estaria, assim, potencializando as antigas e já profundas assimetrias da divisão internacional do trabalho cultural (Yudice, 2005). (ALVES, 2010, p. 541)

Nesta fase, estados nacionais e instituições transnacionais passam a defender novas políticas públicas na área da cultura, visando a preservar e promover as identidades regionais e a diversidade cultural, frente à massificação da globalização

cultural. A partir de 1999, a União Europeia adota o conceito de diversidade cultural, em substituição ao de exceção cultural e em 2005 lança um programa de política cultural continental, assinado por 24 ministros, que objetivava desenvolver um mapeamento minucioso da cultura no continente. Essa tendência de promoção de políticas públicas para a cultura em defesa da diversidade e identidade cultural se expande a nível transnacional e global de forma que tais conceitos passam a serem traduzidos como uma forma de almagama ético-moral nas últimas duas décadas e defendidas por ONGs, OSCIPs, associações de artistas, produtores culturais, etc. Assim, *“essa extensa rede de organizações levou, na passagem do século XX para o século XXI, à constituição de coalizões globais de luta em defesa e promoção da identidade e da diversidade cultural espalhadas por todo mundo”*(ALVES, 2010, p.542). O papel das coalisões seria de cobrar, pressionar e criar condições políticas para que as resoluções, convenções e outros documentos da ONU e da Unesco em favor da promoção e proteção da diversidade cultural sejam cumpridos. Sendo que a coalizão brasileira pela diversidade cultural foi criada em 2001.

De acordo com Alves (2010), é possível perceber guerras simbólicas guiadas por operações discursivas que simbolizam interesses dentro das preocupações em torno da normatização da cultura no âmbito da Unesco. Tal trânsito simbólico e discursivo coordenado pela Unesco no que diz respeito à definição de conceitos como diversidade cultural, patrimônio imaterial, cultura e desenvolvimento seriam ainda dinamizados pela atuação de países como o Brasil:

Em 2003, durante a Conferência Geral daquele ano, a convenção assumiu o título de Convenção Internacional para Preservação da Identidade Cultural. Durante a Conferência de 2004, a convenção passou a ser denominada de Convenção para a Proteção da Diversidade dos Conteúdos e das Expressões Artísticas. Por sugestão do Brasil, a convenção passou a se chamar, durante a Conferência Geral de 2005, Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais. Segundo Dupin, o governo brasileiro entendeu que o título anterior da convenção exprimia uma dicotomia discriminatória entre a cultura popular e a cultura erudita. (ALVES, 2010, p.546)

O Brasil é um país que desde sua constituição tem como característica a pluralidade cultural, pode-se afirmar que a diversidade cultural interna é marca

identitária da nação brasileira. Ao tentar engendrar uma “teoria do Brasil”, o antropólogo Darcy Ribeiro, por exemplo, se vê compelido a falar sobre “Brasis”:

É simplesmente espantoso que esses núcleos tão iguais e tão diferentes se tenham mantido aglutinados numa só nação. Durante o período colonial, cada um deles teve relação direta com a metrópole e o "natural" é que, como ocorreu na América hispânica, tivessem alcançado a independência como comunidades autônomas. Mas a história é caprichosa, o "natural" não ocorreu. Ocorreu o extraordinário, nos fizemos um povo-nação, englobando todas aquelas províncias ecológicas numa só entidade cívica e política. (RIBEIRO, 1995, p. 271)

Assim, para Darcy Ribeiro, associado ao desenvolvimento dos ciclos produtivos integrados às amalgamas étnicas e às características de cada região, teria-se formado a identidade do povo brasileiro, uma identidade que se afirma na diversidade, um Brasil que se constitui de “Brasis”, a saber: Brasil Crioulo, Brasil Caboclo, Brasil Sertanejo, Brasil Caipira e Brasis Sulinos.

O Brasil Crioulo é construído no nordeste brasileiro, na região do recôncavo baiano, a partir do impulsionamento dos grandes engenhos de cana-de-açúcar. Nesta produção, há uma primeira tentativa de se empregar mão de obra escrava indígena que não é bem sucedida. Deste modo, iniciam-se os ciclos de tráfico de mão-de-obra africana em massa para a região. No núcleo do engenho, entre a casa grande e a senzala, vemos portanto o desenvolvimento da cultura crioula.

A cultura caipira, seria aquela da população das áreas de ocupação dos mamelucos paulistas, constituída, primeiro, através das atividades de preia de índios para a venda, depois, da mineração de ouro e diamantes e, mais tarde, com as grandes fazendas de café e a industrialização.

Já a cultura sertaneja, segundo Darcy Ribeiro (1995), se funde e difunde através dos currais de gado, desde o Nordeste árido até os cerrados do Centro-Oeste. A cultura cabocla, por sua vez, diz respeito às populações da Amazônia, engajadas na coleta de drogas da mata, principalmente nos seringais.

Por fim, a cultura gaúcha do pastoreio se difunde nas campinas do Sul e suas duas variantes, a matuta-açoriana (muito parecida com a caipira) e a gringocaipira das áreas colonizadas por imigrantes, predominantemente alemães e italianos. (RIBEIRO, 1995, p.270)

Essa discussão de Darcy Ribeiro é interessante no sentido da compreensão da formação sócio-histórica do povo brasileiro. Ainda assim, sabemos que as composições indígenas, africanas e europeias contam com várias “nações”, fato que torna contestável tentativas adensar grupos culturais a partir dessas matrizes. Sabemos ainda que na atualidade, as categorias local, regional e global estão em constante fluxo, não podendo ser apreendidas em uma fotografia estática. Para José Marcio Barros (2008) é necessário:

[...]reconhecer que a diversidade cultural é diversa, ou seja, não se constitui como um mosaico harmônico, mas como um conjunto de opostos divergentes e contraditórios. A Diversidade Cultural é cultural e não natural, ou seja, resulta das trocas entre sujeitos, grupos sociais e instituições a partir das suas diferenças, mas também de suas desigualdades tensões e conflitos. A diversidade cultural se apresenta, portanto, como uma resposta, uma procura deliberada, e não apenas uma constatação antropológica. É o resultado de uma construção deliberada, e não apenas um pressuposto, um ponto de partida. Um projeto e não apenas um inventário (BARROS, 2008, p. 18)

No plano da SEC/MinC, o tratamento dado à diversidade cultural brasileira a situa como base fundamental, sendo a criatividade processo e produto da diversidade cultural. Lê-se ainda que:

A economia criativa brasileira deve então se constituir numa dinâmica de valorização, proteção e promoção da diversidade das expressões culturais nacionais como forma de garantir sua originalidade, sua força e seu potencial de crescimento. (BRASIL, Plano da SEC/MinC, 2011, p. 33)

Os modelos de desenvolvimento do progresso capitalista, pautados na industrialização e modernização das nações dependentes, até então tiveram um papel homogeneizador/massificador da diversidade cultural de várias nações, uma vez que os povos tradicionais eram considerados símbolo do atraso e impasse ao progresso. No



contexto analisado, constroi-se um discurso em que a manutenção das especificidades e dos sistemas simbólicos é encarada como fonte geradora de progresso material.

#### **2.4.2. O princípio da Sustentabilidade**

Com relação ao desenvolvimento material e ao consumo de energia, a história da humanidade se divide na fase de caçadores e coletores (entre 200.000 a. C a 10.000 a. C. aproximadamente) em que a forma de energia utilizada era o fogo; na fase da agricultura primitiva ( de 12.000 a. C. a 1765) em que se observava uma agricultura itinerante, com energia de tração animal ; na fase da urbanização inicial (entre 3000 e 3500.000 a. C. até a revolução industrial), em que se verifica a concentração de pessoas nas cidades, se intensificando a partir da próxima fase da revolução industrial de 1765 até a atualidade, na qual se situa a fase de alto consumo de energia.

Percebe-se na transição destas fases, desde a fase de caçadores e coletores até o período atual, um quadro em que a quantidade de tecnologia, energia e recursos utilizados pela população aumenta e, em contraposição, ocorre uma diminuição da integridade ambiental pelo resultado das atividades humanas.

Na fase de alto consumo de energia, apesar de haver um desenvolvimento maior da qualidade de vida, avanços nas tecnologias ligadas à saúde e maior quantidade de alimento disponível pela revolução na agricultura, com um conseqüente aumento da população humana, simultaneamente esta fase apresenta uma série de impactos ambientais, econômicos e sociais que se configuram como novos desafios a serem resolvidos.

Do ponto de vista ambiental, dentre esses impactos, podemos citar a poluição, o desmatamento, a fragmentação de habitats e os impactos relacionados não apenas à má qualidade da água, mas também à indisponibilidade dos corpos hídricos. Todos esses impactos levam à perda da biodiversidade, ou seja, à perda de número de espécies vivas (animais e vegetais) e à alteração do meio físico. É nesse contexto de busca de respostas para esses desafios, que surge o conceito de sustentabilidade.

O conceito de sustentabilidade surge em 1987, a partir de um documento “Our Common Future” (Nosso Futuro Comum), que ficou conhecido como “Relatório Brundtland”, ele diz respeito à continuidade de aspectos econômicos, sociais, ambientais e culturais no sentido de tornar possível a recomposição das agressões impostas ao meio ambiente e sociedade. Ou seja, envolve planejamento e reconhecimento de que dados recursos são finitos.

A proposta da sustentabilidade é um desafio à sociedade deixar de pensar apenas no desenvolvimento pautado nos lucros a curto prazo, como tem sido feito nas últimas décadas, pois, se não mudarmos a ótica, buscando a manutenção dos recursos utilizados a longo prazo, não haverá quantidade e qualidade suficiente de recursos disponíveis futuramente, de forma que a própria continuidade da espécie humana no planeta ficaria ameaçada.

A noção de desenvolvimento sustentável cunhado nesse âmbito também foi amplamente adotada pela Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente, a Eco 92. Por desenvolvimento sustentável designa-se o crescimento não predatório, ou seja, capaz de satisfazer as necessidades da geração atual sem comprometer a capacidade de atendimento das gerações futuras. O rótulo de sustentável é dado a todo o empreendimento humano do qual se pode afirmar que seja ecologicamente correto, economicamente viável, socialmente justo e culturalmente aceito. Jacobi (1999) ressalta que:

O desenvolvimento sustentável não se refere especificamente a um problema limitado de adequações ecológicas de um processo social, mas a uma estratégia ou modelo múltiplo para a sociedade, que deve levar em conta tanto uma viabilidade econômica quanto ecológica. Num sentido abrangente, a noção de desenvolvimento sustentável à necessária redefinição das relações sociedade humana - natureza e, portanto, a uma mudança substancial do próprio processo civilizatório (JACOBI, 1999, p. 42).

No que diz respeito aos desafios sociais presentes na atual fase de desenvolvimento, podemos citar a desigualdade da distribuição de renda, a desigualdade do acesso a alimentos e a conseqüente desnutrição de uma parcela da população mundial, desigualdade de acesso a direitos básicos como saúde, educação, lazer, moradia e etc.

Quanto às alternativas sustentáveis para equacionar esses problemas, menciona-se o apoio aos pequenos produtores agrícolas, não no sentido de se esperar um elevado aumento da produtividade desses produtores, mas no sentido de se estimular a agricultura local, para consumo interno, diminuindo as dificuldades do acesso aos alimentos, e propondo produção orgânica como alternativa ao uso extensivo de pesticidas e agrotóxicos.

Seja no ambiente rural ou urbano, as propostas sustentáveis no que diz respeito à questão social devem ser pautadas numa distribuição mais equitativa de renda e na educação, pois disso depende o acesso a alimentos, a recursos, à saúde, à moradia, ou seja, a distribuição equitativa de renda e a educação são as medidas que podem permitir o maior acesso aos direitos da cidade, à utilização dos benefícios do ambiente urbano.

A educação se apresenta como um componente basilar para a manutenção da sustentabilidade. Não basta haver melhor distribuição de renda e de acesso a recursos, se não houver investimento em melhorias na educação. A educação é fundamental para que a sociedade moderna entenda o seu papel no meio-ambiente, para a compreensão de como ela altera o ambiente e quais as formas de diminuição dos impactos no ambiente.

Quando se pensa na conciliação entre desenvolvimento e a diminuição de impactos e conservação do meio ambiente é importante ressaltar que as alterações nos padrões de consumo ao longo da história da humanidade resultaram em uma série de impactos ambientais, sociais, econômicos e culturais. E numa tentativa de reverter esses impactos uma das possibilidades apontadas do ponto de vista sustentável diz respeito à atitude de alterarmos esses padrões de consumo. Não se trata de propor um regresso aos padrões existentes na fase de caçadores e coletores, mas de evitarmos o desperdício e a cada vez que formos comprar um produto pensarmos se ele é realmente necessário e, além disso, também refletirmos se as condições nas quais ele foi produzido atendem a critérios de sustentabilidade.

Importa em conhecer o quanto as ações individuais impactam na vida da coletividade, e a partir daí, pensar em quantos de nós cabemos no planeta, utilizando recursos e deixando resíduos no planeta, tendo em mente que nossas atitudes devem ser tais que não prejudiquem as futuras gerações.

O Plano da Secretaria da Economia Criativa evoca o princípio da Sustentabilidade contra “[...] o uso indiscriminado de recursos naturais e tecnologias poluentes nas estruturas produtivas com o objetivo de obter lucros e garantir vantagens competitivas no curto prazo [...]” e também contra uma lógica mercadológica compulsiva e acrítica, onde se percebe a proliferação de uma cultura de consumo massificada, cujos produtos ofertados apresentam baixo valor agregado, sendo portanto destituídos de originalidade e identificação com a cultura local. (BRASIL, Plano da SEC/MinC, 2011, p. 33. )

Debater a sustentabilidade torna-se tarefa fundamental não para a manutenção de qualquer sistema econômico vigente, mas para a manutenção da própria vida na terra. Vale ressaltar que nos dias atuais o mercado tem se apropriado do discurso de responsabilidade ambiental e a sustentabilidade vai configurar como um valor econômico.

#### **2.4.3. O princípio da Inovação**

O princípio da inovação é concernente também à idéia de sociedade do conhecimento, ou capital imaterial, bem como às noções de pós-fordismo já discutidos em capítulo anterior, e no Plano da SEC/MinC diz respeito à identificação de soluções aplicáveis e viáveis, à capacidade de lidar com riscos e à própria postura criativa e de vanguarda (principalmente adotado por artistas) de romper com paradigmas e de criar o novo, da busca pela criação original.

Em economia, o conceito da inovação é consagrado por Joseph Schumpeter, que nasceu na Áustria em 1883 e dedicou boa parte da vida à pesquisa, seguindo os marginalistas Böehm-Bawerk e Wener e tendo como principais fontes o pensamento de Walras, Pareto e Marx. No ano de 1919 Schumpeter chegou a ser ministro das finanças de seu país.

Schumpeter denuncia o caráter estático dos economistas clássicos e neo-clássicos. Para ele, a “economia de circuito” tem caráter estático. É a economia sem inovação e sem crédito. O elemento motriz da evolução econômica seria a inovação e o

sujeito privilegiado o empreendedor. A inovação, segundo Schumpeter, pode ser entendida como

[...] novas combinações de fatores de produção existentes, incorporados em novas fábricas e, tipicamente, novas firmas e que ou produzem novas mercadorias, ou empregam novos métodos ainda não experimentados, ou produzindo para um novo mercado, ou comprando meios de produção num novo mercado. O que chamamos [...] de progresso econômico consiste, essencialmente na alocação de recursos produtivos em usos até agora não experimentados na prática. [...] É a isto que chamamos de “inovação”. (SCHUMPETER, 1997, p. 80)

Nas palavras de Hugon a respeito do conceito schumpeteriano, inovações são “fontes de combinações novas das forças produtivas realizadas pelo empresário e que, ao se propagarem, vão provocar desequilíbrio” (HUGON, 1995, p. 417). Tais desequilíbrios tendem a novos equilíbrios que geram lucro como recompensa. Dentro desta leitura da dinâmica econômica do capitalismo está a noção de “destruição criadora”, uma vez que o autor percebe o desenvolvimento econômico como um processo de mudanças impulsionado pelas inovações que ao longo da história vem modificando a estrutura econômica a partir de dentro, destruindo modelos antigos e criando novos.

A dialética do capitalismo, sua instabilidade, ou seja, as “contradições internas”, que para Marx eram o germe da destruição do sistema, para Schumpeter ressurgem como o segredo de seu sucesso, “sucesso que se afirma na renovação contínua do sistema pelo mecanismo das destruições criadoras provocadas pelas inovações”. (HUGON, 1995, p. 418)

O pensamento de Schumpeter é bastante ligado ao setor bancário, pois a evolução depende da inovação, e esta depende do empreendedor que, por sua vez, depende de créditos para reinvestimentos. Deduzimos que na fase do capitalismo financeiro a inovação deve ser um conceito privilegiado.

A explicação automática da expansão é substituída pela das ideias criadoras. Para Schumpeter, a economia dinâmica seria a economia de ciclos, sendo a inovação sua causa única e endógena, com isso, ele reduz o papel das estruturas e das instituições.

Pearson identifica o conceito de inovação às empresas, enquanto a criatividade é associada à esfera individual. O fato é que características que eram pressuposto do componente individual e personalizador da arte passariam a serem interpretados como imperativos para a empresa capitalista:

Poderíamos dizer que a criatividade está para o indivíduo, assim como a inovação está para a organização; no entanto, a relação entre inovação e organizações vai para além disso. Uma pessoa pouco criativa ou exageradamente avessa ao risco pode ter mais dificuldades de atingir suas metas ou demorar mais para solucionar seus problemas. Mas nada impede que ela leve uma vida normal e se sinta realizada. O mesmo não pode ser dito de uma organização. A empresa que não inova, mais cedo ou mais tarde sentirá as consequências disso, podendo até deixar de existir. Em outras palavras, inovação para a empresa não é questão de fazer as coisas de um jeito melhor. É uma questão de sobrevivência. (PEARSON, 2011, p.68)

Cocco (2003) aponta críticas ao pensamento neo-schumpeteriano. Schumpeter afirmaria que o empresário seria movido pelo espírito empreendedor, responsável pela inovação. Dentro dessa lógica competitiva, segundo Cocco, “a inovação tecnológica justificaria lucros diferenciados para o empreendedor – aqueles que inovam e estimulam o crescimento econômico recebem, como “prêmio” um lucro maior que o obtido pelos concorrentes.” (COCCO, 2003, p.12)

Também ligados à inovação estão as áreas de produção de conhecimento Ciência e Tecnologia (C&T) e de Pesquisa e Desenvolvimento (P&D), contudo, mesmo os neoschumpeterianos concordam que

a inovação não depende tão-somente dos aspectos tecnológicos, mas também de aspectos organizacionais e institucionais: segundo um processo interativo de redes de redes, organizações, empresas, instituições trocam conhecimentos e aprimoram aprendizados que são essenciais para que inovações possam se efetivar nas atividades produtivas.(COCCO, 2003, p. 12)

Em capítulos anteriores já discutimos sobre como os neo-schupeterianos tem se enquadrado dentro da noção de economias regionalizadas, justamente por essa possibilidade de estabelecimento de redes de trocas de conhecimento.

O Professor Calvin W. Taylor (1976), nos EUA, no campo da psicologia, desde a década de 1950 desenvolvia pesquisas sobre a criatividade humana com viés econômico, mais precisamente sobre o uso da criatividade na ciência com vistas ao progresso nacional. Verifica-se que em meados dos anos 1950, em resposta ao lançamento do Sputnik e outras pressões da Guerra Fria, os Estados Unidos começaram a dedicar maior financiamento para o desenvolvimento do talento criativo científico. Calvin Taylor nos dá algumas definições de criatividade usadas em seus estudos:

A definição operacional de criatividade [...] sustenta que um processo é criativo quando resulta de uma obra nova que é aceita como sustentável, útil ou satisfatória por um grupo em certo ponto no tempo. Outros tem dito que precisamos considerar não apenas a criatividade social, mas também a individual, a criatividade do individuo que faz, por exemplo, algo que outros, que lhe são desconhecidos, fizeram antes, assim como a dos indivíduos que produzem algo novo para a sociedade ou o mundo.(TAYLOR, 1976, p.27)

Perebe-se que a noção de criatividade em Taylor se aproxima em certa medida da Alfred Kroeber(1950), pois para este a criatividade depende do patrimônio cultural e conhecimento existente de seu tempo para criar um novo objeto ou técnica, por exemplo, neste sentido o caráter social em criar algo como útil, satisfatório ou aceito em dado período do tempo. Se bem que, por seu turno, naquele contexto o discurso do professor Taylor associava a idéia de criatividade à de estratégia de competição, tendo em vista o progresso da nação:

Existe atualmente competição em torno das próprias mentes humanas. Entre fatores que decidirão os resultados dessa competição, a criatividade é um dos mais importantes. [...]. Como os atos criativos afetam profundamente não só o progresso científico, mas a sociedade em geral, poderão encontrar-se em posições muito vantajosas os países que melhor aprenderam a identificar, desenvolver e estimular o potencial criador do seu povo. (TAYLOR, 1976, p. 22)

Contudo, atualmente admite-se a possibilidade do uso da criatividade para a promoção de desenvolvimento através da geração inovação social, com o emprego de tecnologias sociais:

[...] a inovação social é um processo de transformação e densificação da esfera pública e diz respeito à expansão da cidadania por meio do tripé integração, participação e distribuição, tendo – no limite – como consequência fundamental a possibilidade de construção de sujeitos autônomos e emancipados. (FLEURY, 2005)

A origem do conceito de Tecnologia Social (TS) faz com que remontemos experiências desde o início do século XX, na Índia e na China, em que procurou-se resgatar saberes populares como forma de resistência. Já na década de 1970, o economista alemão Schumacher cunha a expressão “tecnologia intermediária” para designar “*a tecnologia que, em função de seu baixo custo de capital, pequena escala, simplicidade e respeito à dimensão ambiental, seria mais adequada para os países pobres*”. (DAGNINO, BRANDÃO, et al., 2004, p. 20). Este autor é responsável pela criação do “Grupo de Desenvolvimento da Tecnologia Apropriada”, e pela publicação do livro “*Small is beautiful: economics as if people mattered*”, em 1973, que logo foi traduzido para diversos idiomas, tornando-o propagador do tema no ocidente.

Assim, entre as décadas de 1970 e 1980, algumas experiências se generalizaram e surgem expressões tais quais “tecnologia alternativa”, “tecnologia utópica”, “tecnologia intermediária”, “tecnologia adequada”, “tecnologia socialmente apropriada”, “tecnologia popular”, mas que em sua essência culminam no conceito de Tecnologia Apropriada (TA), que propunha uma mudança no estilo de desenvolvimento, em oposição à Tecnologia Convencional (TC). O objetivo central era, além da busca por diminuir a miséria e o desemprego nos países de terceiro mundo, propor tecnologias alternativas e menos agressivas ao meio ambiente:

[...] Essas concepções, de alguma forma, tentam, na sua origem, diferenciar-se daquelas tecnologias consideradas de uso intensivo de capital e poupadoras de mão-de-obra, objetando-se ao processo de transferência massiva de tecnologia de grande escala, característico dos países desenvolvidos, para os países em desenvolvimento, que podem criar mais problemas do que resolvê-los (BRANDÃO, 2001, p. 13, APUD DAGNINO, BRANDÃO, et al., 2004).



Já no início dos anos 1980, com a expansão do pensamento neoliberal, o movimento da TA perde força, isso se deve, segundo Dagnino, Brandão, et al (2004), à própria ausência de projetos, característica do neoliberalismo, bem como ao fato de que a contestação das Tecnologias Convenconais também não era interessante a essa corrente.

Paralelamente, com a expansão da globalização hegemônica, que favorecia de forma unipolar aos detentores do capital das sociedades de economia mais avançada, e com a penalização dos países periféricos, inicia-se, a nível nacional, a procura pelo desenvolvimento de bases tecnológicas que desencadeassem um processo de recuperação da cidadania e interrompesse a fragmentação social que estava em curso. É nesse contexto, somada à noção de inovação, que surge o conceito de tecnologia social (DAGNINO, BRANDÃO, et al., 2004, p. 30).

Em geral, as Tecnologias Sociais são inovadoras, simples, de baixo custo e facilmente reaplicáveis. Estão presentes em diversas áreas como a da saúde, ecológica, econômico-solidária, agrícola e representam um modelo de negócio com planejamento de expansão. De acordo com Lassance Jr & Pedreira (2004), o conceito de Tecnologia Social (TS) pode ser sintetizado com o *“conjunto de técnicas e procedimentos, associados a formas de organização coletiva, que representam soluções para a inclusão social e melhoria da qualidade de vida”* (LASSANCE JR & PEREIRA, 2004, p. 66).

#### **2.4.4 O princípio da Inclusão Social**

Por fim, vemos o princípio da inclusão social no Plano da Secretaria da Economia Criativa, segundo o qual, dadas as condições atuais de precariedade de considerável parte da população brasileira,

a efetividade dessas políticas passa pela implementação de projetos que criem ambientes favoráveis ao desenvolvimento desta economia e que promovam a inclusão produtiva da população, priorizando aqueles que se encontram em situação de vulnerabilidade social, por meio da formação e qualificação

profissional e da geração de oportunidades de trabalho e renda. (BRASIL, Plano da SEC/MinC, 2011, p. 34)

Atualmente, a lógica capitalista não consegue incluir todos os indivíduos no mercado de trabalho. Vemos o ressurgimento de uma vulnerabilidade de massas que havia se afastado na fase em que se promoveram políticas de integração. Diferente das políticas de inclusão, as políticas de integração se traduziam pela busca de grandes equilíbrios, homogeneização da sociedade, promoção do acesso a todos os serviços públicos e à instrução, redução das desigualdades, melhor divisão das oportunidades, proteção e consolidação salarial. (CASTEL, 1998)

Em países desenvolvidos, esta fase foi responsável pelo que Jessé Souza (2003) denominou de expansão do habitus primário, no sentido de extensão de um princípio operacional que garantiu a ampliação para a população geral de do acesso à dignidade e à cidadania, que podemos associar ao estado de bem-estar social. Esse habitus primário teve a ver com a universalização da educação e do modo de vida burguês, o que não ocorreu de modo amplo em países subdesenvolvidos, fato que Jessé Souza (2003) evoca para entender condições de não-reconhecimento e subcidadania. Estas duas características seriam reproduzidas por um habitus precário, quando indivíduos de origem pobre tentam se inserir em uma lógica competitiva de uma ordem capitalista que lhes é estranha.

De acordo ainda com Fiori (1997, p. 136-137) , o modelo do welfare state brasileiro situaria-se próximo ao modelo “meritocrático-particularista” de Titmus e “conservador e corporativista” de Sping-Andersen onde os direitos aparecem associados ao status, tendo impacto de redistribuição desprezível. Para o autor, o debate acerca dos países latino-americanos constroi-se pela combinação de matizes do assistencialismo e intervenções tópicas do tipo liberal “em que predominam assistência aos comprovadamente pobres, reduzidas transferências universais ou planos modestos de previdência social no qual as regras para a habilitação aos benefícios são estritas e muitas vezes associadas ao estigma” (p. 136) com alguns sistemas universais de prestação de serviços básicos ou de complementação da renda.

Mesmo após as reformas universalizantes da década de 60 que deram origem a sistemas nacionais públicos e de regulação estatal, seria sob o princípio do mérito que se ergueria a base do sistema de política social brasileiro em que a tríade renda-

contribuição-benefício regeria tais políticas, reproduzindo as desigualdades existentes na sociedade (AURELIANO & DRAIBE, 1989, p. 143, apud Fiori, 1997, p. 138). Assim, vemos ainda de acordo com George Kornis uma caracterização geral do que seria o welfare state brasileiro e latino-americano da década de 1990:

Um welfare state [...] meritocrático e particularista fundado na capacidade contributiva do trabalhador e num gasto público residual financiado por um sistema tributário regressivo. Um sistema não-redistributivo e montado sobre um quadro de grandes desigualdades e de misérias absolutas. (KORNIS, 1995, p. 58-59, apud FIORI, 1997, p.138).

Desse sistema, podemos deduzir alguns dos fatores ligados às tendências à reprodução do habitus precário às grandes massas populacionais de países não desenvolvidos. Na atualidade, também em países desenvolvidos, surge uma classe que alguns denominam “precariado”, formada pelo avanço das inovações.

A tecnologia e as inovações visam ao aumento da produtividade e com isso continuamente suprimem mão de obra. Desse modo, vemos a “desestabilização dos estáveis”, pois uma parte da classe assalariada integrada está sujeita a oscilações. Outro ponto é a “instalação na precariedade”: as condições de trabalho formalizado, com direitos trabalhistas adquiridos são continuamente substituídas pelo Contrato de Trabalho com Tempo Determinado, o que gera trajetórias erráticas, fundadas na alternância de emprego e não-emprego.

Em virtude da ocorrência destes déficits de lugares ocupáveis na estrutura social, vemos o que Castel (1998) caracteriza como um processo de desfiliação, compreendido como a ausência de vínculos e a não inscrição do sujeito numa estrutura de sentidos. Os chamados “inúteis para o mundo” escolhem entre a resignação e a raiva. (CASTEL, 1998, p. 495 – 591). O progresso técnico, em vez de criar, suprime empregos: as transformações tecnológicas promovem a invalidação dos trabalhadores mais velhos, não aptos à produtividade pela via informatizada e, ao mesmo tempo, jovens demais para se aposentarem. Por seu turno, a exigência demasiada de qualificação não absorve a mão de obra jovem, por falta de experiência: a dificuldade em se conseguir o primeiro emprego é notória. Essa precarização do emprego e aumento do desemprego gera déficits de lugares ocupáveis na sociedade. Ocorre, com isso, o crescimento de uma

vulnerabilidade de massas que havia sido lentamente afastada (CASTEL, 1998, p. 495 – 591).

Assim, no atual quadro, vemos as políticas de inserção (que tem por finalidade inserir os “não integrados”). A inclusão produtiva, um destes exemplos, se traduz em ações que possibilitem a inserção de indivíduos no mercado de trabalho. Tais atividades resultam na ampliação dos trabalhos realizados por cooperativas, associações comunitárias e outros sistemas associativos, como alternativa ao desemprego estrutural, além da abertura de frentes de trabalhos compatíveis com a vocação econômica do município. Através da geração de trabalho e renda, busca-se contribuir para o processo de inserção social e econômica dos indivíduos. Veremos mais adiante como o conceito de economia solidária vem sendo aplicado nesse sentido.

O plano da Secretaria da Economia Criativa traz também dados mais recentes que apontam a importância dos setores criativos na economia nacional no que diz respeito aos impactos no PIB e geração direta e indireta de emprego e renda, conforme podemos visualizar nas tabelas:

**Tabela 1: Setores Criativos No Brasil – análise econômica I**

SETORES CRIATIVOS NO BRASIL		
Descrição	Dado	Análise Econômica
Contribuição dos setores criativos ao PIB do Brasil (2010)	R\$ 104,37 bilhões*  (2,84% do PIB brasileiro) ***	Trata-se de setores de grande dinamismo econômico cuja participação no PIB supera alguns subsetores tradicionais de atividade econômica (IBGE) como a indústria extrativa (R\$78,77 bilhões) e a produção e distribuição de eletricidade, gás, água, esgoto e limpeza urbana (R\$ 103,24 bilhões).
Crescimento anual do setor criativo nos últimos 5 anos (relativo a o PIB)	6,13% a.a.	Há uma tendência do núcleo <sup>1</sup> dos setores criativos de ganhar maior robustez econômica no PIB com possibilidades reais de ampliar futuramente sua participação no Produto Interno Bruto do País. O crescimento médio anual dos últimos 5 anos do núcleo dos setores criativos (6,13%) foi superior ao crescimento médio anual do PIB brasileiro ( 4,3%).

\* IBGE, \*\* RAIS, \*\*\* FIRJAN, \*\*\*\* UNCTAD

(Fonte: Plano da SEC/MinC, 2011. Brasília. Ministério da Cultura, p. 30.)

**Tabela 2 : Empregos nos Setores Criativos – análise econômica II**

EMPREGOS NOS SETORES CRIATIVOS (2010)		
Descrição	Dado	Análise Econômica
Pessoas exercendo ocupações formais relacionadas aos setores criativos*	3.763.271 (8,54% do total de empregados formais no Brasil)	Nota-se que, para cada emprego gerado no núcleo dos setores criativos, há um efeito multiplicador para os outros segmentos econômicos da cadeia produtiva. Para cada emprego gerado no núcleo, há 4 empregos em atividades relacionadas <sup>2</sup> ao setor. No entanto este efeito pode ser ainda maior caso se considere o setor informal que não entra no cômputo destas estatísticas.
Pessoas exercendo ocupações formais no núcleo dos setores criativos **	865.881 (1,96% do total de empregados formais no Brasil)	
Renda Média dos trabalhadores formais no núcleo dos setores criativos (2010)**	R\$ 2.293,64	A renda média dos trabalhadores formais do núcleo dos setores criativos é 44% superior a média da renda dos trabalhadores formais do Brasil (R\$1.588,42)

\* IBGE, \*\* RAIS, \*\*\* FIRJAN, \*\*\*\* UNCTAD

(Fonte: Plano da SEC/MinC, 2011. Brasília. Ministério da Cultura, p. 31.)

Esses dados são referentes a trabalhadores formais, mas estima-se que o número da mão-de-obra informal seja ainda maior nesses setores, pois muitos deles acabam sendo alternativa justamente ao perfil que não se inseriu nos modelos “modernos” de desenvolvimento. Não se sabe contudo sobre suas condições de trabalho e demandas específicas.

Tendo em vista o processo de “desfiliação” (CASTELL, 1998) pelo qual passam os indivíduos no mundo do trabalho atual, questiona-se se na Economia Criativa haveriam modelos produtivos capazes de criar “refiliações” dos sujeitos envolvidos, ou seja, a reinscrição do indivíduo numa estrutura de sentidos. Por um lado, o trabalho criativo tem por premissa a auto-realização dos sujeitos. Além disso, conforme visto, propaga-se que essa Economia Criativa tem se revelado como importante via de geração de empregos e renda na atualidade, em virtude da criatividade se constituir como um valor diferencial.

## 2.5 A Economia Criativa no contexto Brasileiro: uma política pública multicêntrica

*“Chegou a hora dessa gente bronzada mostrar seu valor”<sup>55</sup>(?)*

Nesta parte do trabalho, verificaremos como se dá a chegada do conceito de Economia Criativa no território brasileiro. Trataremos da introdução do tema na agenda de políticas públicas até a criação da Secretaria da Economia Criativa e de seu lugar como estratégia de desenvolvimento. Cabe salientar que muito da crítica às políticas desenvolvimentistas diz respeito justamente à importação de modelos vindos do exterior sem a necessária adequação às condições locais. Grosso modo, temos a seguinte alegoria: Copia-se a receita do bolo, mas nossos ingredientes não são os mesmos. Neste sentido, frente às implicações inerentes às políticas públicas de desenvolvimento, Costa (2010) observa:

[...] o grande desafio é ao tentar sair da armadilha do determinismo econômico – pautado por falsos ideais de universalidade, entendendo a dinâmica econômica como sendo a-histórica, a-espacial e a-temporal – não cair na armadilha do relativismo cultural, que advoga que cada caso é único e impossível de ser replicado em função de específicas características culturais e institucionais. Há um desafio, portanto, que é tentar encontrar dinâmicas gerais que se manifestam nos distintos processos de desenvolvimento, sem incorrer na tentativa indiscriminada de cópias geradoras de simulacros.(COSTA, 2010, p. 110)

De acordo com o ex-ministro da Cultura Juca Ferreira, não é por acaso o fato de nos últimos anos o tratamento da cultura como propulsora no desenvolvimento das nações ter figurado nas recomendação dos relatórios da ONU , uma vez que , segundo

---

<sup>55</sup> Estrofe de “Brasil Pandeiro”. “ ‘Brasil Pandeiro’ é um samba-exaltação composto por Assis Valente, onde o autor baiano exalta o samba e o povo brasileiro. [...] havia sido composta especialmente para Carmem Miranda, então recém-chegada dos Estados Unidos em 1940, que [...] sobre “Brasil Pandeiro”, soltou: “Assis, isso não presta. Você ficou borocoxô.” Valente ficou magoado[...]. Anos mais tarde, foi popularizada e regravada pelos Novos Baianos em 1972 no álbum Acabou Chorare, sob a sugestão do mentor do grupo João Gilberto [...]” Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Brasil\\_Pandeiro](http://pt.wikipedia.org/wiki/Brasil_Pandeiro)

ele “*não se pode conceber desenvolvimento ou tecnologia sem cultura, porque tudo está impregnado de cultura*” (FERREIRA, 2010). Trata-se de pensar cultura não como “a cereja do bolo” – ou seja, como um componente superestrutural – mas como “o fermento do bolo”. Consoante aos argumentos de Furtado (1978, 1991, 2012) Cuéllar (1997) e Barros (2008), para Juca Ferreira (2010), a cultura deveria ser encarada de uma forma holística, dado que :

A cultura produz muitas “externalidades”; os impactos dos processos simbólicos, das ações e dos conteúdos culturais e artísticos iluminam de diversas formas os diferentes segmentos da sociedade e a vida das pessoas nas mais diversas dimensões: impactos da cultura são visíveis na economia, na saúde, na educação, na ciência e tecnologia, na pesquisa, na qualidade das relações sociais, nas questões de segurança pública, na vida política do país, na possibilidade de desenvolvimento de subjetividades complexas, fundamentais na formação de uma cultura democrática, solidária e participativa. (FERREIRA, 2010)

André Gorz (2003) também situa a cultura e o saber vivo universal como externalidades positivas. Estas seriam compreendidas como resultados coletivos, oriundos de ações individuais que resultam em uma ação positiva para a esfera social, de acordo com o autor:

Externalidades positivas são sempre coletivamente úteis, beneficiam todos os indivíduos, não podem ser estabelecidas conforme o plano de uma empresa qualquer que ela seja, nem compradas por dinheiro algum, e nunca são convertidas em propriedade privada. O saber vivo universal e a cultura do cotidiano pertencem às externalidades positivas. (GORZ, 2003, p. 21)

Aqui é importante observarmos a distinção que Isaura Botelho (2001) faz entre a dimensão antropológica da cultura, que diz respeito à “*cultura que se produz através da interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores*”, a forma como “*cada individuo ergue a sua volta, e em função de determinações de tipo diverso, pequenos mundos de sentido que lhe permitem uma relativa estabilidade [...] equilíbrios simbólicos, contratos de compatibilidade [...]*” e a dimensão sociológica da cultura, que “[...] *não se constitui no plano cotidiano do individuo, mas sim em âmbito especializado.*” Que “*refere-se a um conjunto de demandas profissionais, institucionais, políticas e econômicas*”, trata-se da expressão

artística no sentido exato. são as diversas linguagens, mesmo como prática descompromissada, mas que colaboram na formação de um público consumidor de bens culturais. Neste caso, por ser socialmente organizada, visível e palpável, é mais facilmente enquadrada como foco das políticas culturais. É interessante observar que quando se refere às externalidades positivas da cultura, Juca Ferreira se refere à sua dimensão antropológica. Mas no mesmo artigo ele segue fazendo apreciações de dados sobre os avanços das contribuições para a renda provenientes dos setores organizados da cultura, ou seja, tendo em foco a dimensão sociológica. Também os documentos que tratam da Economia Criativa, como veremos, a situam nos setores da dimensão sociológica, porém enaltecem suas contribuições à dimensão simbólica.

O ex-ministro Juca Ferreira subscreve a tese de que dado o contexto internacional, a expansão da economia da cultura apontaria possibilidades reais de desenvolvimento ao Brasil:

O contexto internacional, neste início de século, está marcado por significativas reconfigurações no plano geopolítico e econômico, repleto de novas oportunidades para países em desenvolvimento como o Brasil; apontando para possibilidades reais de desenvolvimento, protagonismo e inserção soberana em um contexto internacional marcado pela crise da atual ordem mundial (FERREIRA, 2010).

Conforme já comentamos, o também ex-ministro da Cultura Celso Furtado afirmava no livro “Criatividade e Dependência”, que *"implícito na criatividade existe, [...] um elemento de poder"*. (FURTADO, 1978, p. 17) e aventava no fim da década de 70 a possibilidade de superação da dependência econômica por meio da criatividade. O pensamento de Celso Furtado será evocado pelos policy makers da SEC/MinC com o intuito de respaldar a tese de um caráter contra-hegemônico da união entre cultura, criatividade e desenvolvimento, revestindo-a de legitimidade ao apresentá-la como algo que já vinha sendo pensado por um intelectual brasileiro e não como mera aplicação de um pacote de políticas supra-nacionais. Dentro de uma mesma leitura contra-hegemônica Juca Ferreira prossegue:

A dimensão simbólica não faz parte do horizonte dos que, tradicionalmente, pensam o país apenas através do ponto de vista da sua economia. Além do mais, é por meio do desenvolvimento cultural que a sociedade capacita-se a produzir idéias e processos contra-hegemônicos. Por isso, a dimensão simbólica foi



sistematicamente esvaziada enquanto dimensão relevante para a agenda do crescimento e do desenvolvimento humano [...] ( FERREIRA, 2010).

De acordo com o ex-ministro, tal abordagem, no que diz respeito às mudanças e aprimoramentos de estratégias de desenvolvimento teriam por finalidade “*a continuidade e consolidação do atual ciclo de crescimento do país, para que o nosso desenvolvimento se torne duradouro e sustentável*” (FERREIRA, 2010).

Em trabalho recente, De Marchi (2012) argumenta que a intensificação dos debates sobre cultura e desenvolvimento no Ministério da Cultura brasileiro, que culminou na criação da Secretaria da Economia Criativa (SEC/MinC) deve ser compreendido a partir de “[...] seu alinhamento ao conjunto de políticas econômicas e sociais implementadas pelos recentes governos petistas e que pode ser rotulada como ‘neodesenvolvimentismo’” (DE MARCHI, 2012, p.1).

O autor ressalta que este termo “neodesenvolvimentismo” deve ser traduzido a partir de considerações tanto acerca da falência do projeto neoliberal implementado na América Latina da década de 1990, o qual mostrou-se incapaz de gerar um desenvolvimento sustentado de longo prazo, quanto do mesmo malogro do desenvolvimentismo clássico, entre as décadas de 1930 e 1970, dos projetos modernizadores de industrialização por políticas de substituição de importações. É importante observar o contexto de mudança de foco das políticas públicas na América Latina:

[...] as crises financeiras internacionais do final da década [de 1990] e a insistência nas medidas monetaristas que visavam à estabilidade acabaram por minar o crescimento econômico desses países, gerando insatisfação em diversos setores dessas sociedades. Assim, a partir dos anos 2000, inicia-se uma onda de eleições de partidos ou coligações de orientação de centro-esquerda ou esquerda, cujas propostas de campanha traziam como marca distintiva um patente antineoliberalismo. (ibid., p. 3. os colchetes são meus)

Assim como o pacote das políticas neoliberais prescritas a partir do Consenso de Washington não foram adotadas de forma homogênea nos diversos países do globo, mas tiveram algumas medidas comuns, como política econômica monetarista visando ao controle da inflação, privatização de empresas públicas e defesa da eficiência dos mecanismos de mercado para a condução da política, na atualidade há graus distintos

quanto à incorporação da nova agenda econômica denominada de “neodesenvolvimentista”. De acordo com De Marchi (2012), em todo caso,

[...] analistas concordam que todos esses governos defendem certo grau de intervenção estatal na economia, a fim de estabelecer uma correlação entre crescimento econômico e igualdade social. Neste sentido, pode-se definir essa nova tendência política como “neodesenvolvimentismo”, entendendo-o como: “Um modelo ainda em formação que postula a construção de um espaço de coordenação entre as esferas públicas e privadas, com o objetivo de aumentar a renda nacional e os parâmetros de bem-estar social.” (BOSCHI; GAITÁN, 2008, p. 306, apud. DE MARCHI, 2012, p. 306)

Em comparação ao desenvolvimentismo clássico, as distinções identificadas no neodesenvolvimentismo são que, diferente daquele período em que o Estado tomava a frente do processo de industrialização, atuando como produtor direto a partir das estatais e obtendo capital para investir em setores-chave em que a burguesia nacional não possuía capacidade para assumir, fala-se de um momento em que a industrialização interna desses países já é um fato concreto. Segundo De Marchi, nesse momento “[...] o Estado tende a assumir um papel normativo, de facilitação e regulação das atividades privadas.” (DE MARCHI, 2012, p. 4)

No que podemos ver como um afastamento das políticas precedentes, uma distinção possível destacada por De Marchi (2012) seria o fato de que a razão de ser do intervencionismo estatal se traduziria em “[...] subsumir a lógica de mercado à da política” (ibid, p. 5). Ou seja, a economia deveria estar a serviço de um projeto político, não o contrário. Neste sentido, De Marchi não situa o neodesenvolvimentismo como mais uma abordagem economicista, mas pautando-se em “valores éticos”: “[...] equalizando demandas de equidade social, com as de sustentabilidade ambiental-econômica visando ao bem-estar coletivo” (DINIZ, 2010, apud DE MARCHI, p. 5).

Outra caracterização seria o compromisso dos estados com a democracia, absorvendo, organizando e orientando as novas demandas sociais das recentes sociedades pluralistas. Sobre este ponto, há uma relação direta com a tendência de descentralização política para as esferas locais, com a intensificação da construção dos conselhos gestores nos municípios em diversas áreas (tais como saúde, educação etc e, mais recentemente, também na cultura, quando o MinC se empenha na construção do

Plano Nacional de Cultura e do Sistema Nacional de Cultura por meio de canais específicos como conselhos e conferências, nos níveis estaduais e municipais)<sup>56</sup>.

Do ponto de vista econômico, um fato que caracteriza o neodesenvolvimentismo para De Marchi (2012), é que a industrialização deixa de ser o principal objetivo, e vive-se o momento de ampliação das economias de exportação, em que, junto ao agronegócio, a cultura passa a configurar, visando à competitividade internacional.

No Brasil, De Marchi (2012) identifica que o surgimento do neodesenvolvimentismo se dá a partir da primeira eleição do Presidente Luís Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores “PT”, cujos mandatos foram marcados por uma série de acomodações e concessões, seguido por tensões entre mudanças e continuidades em comparação aos governos anteriores do PSDB. O autor sugere que é dentro da lógica neodesenvolvimentista que a introdução da Economia Criativa no cenário brasileiro deve ser interpretada.

No que tange às Políticas Culturais brasileiras, a entrada do presidente Lula, com as gestões dos Ministros Juca Ferreira e Gilberto Gil, constituiu um marco em termos de avanços. Para Rubim (2010), as políticas culturais no Brasil possuiriam três tradições: “ausências, autoritarismos e instabilidades”. Porém, a entrada do PT, enquanto “esquerda no poder” deu lugar ao tema da inclusão de minorias por via da construção de políticas públicas participativas, estas teriam ressonância também na esfera da cultura. Até o ano de 2003 não existiam políticas culturais no governo federal voltadas para povos indígenas, culturas populares, quilombolas, ciganos, entre outros segmentos dos quais se constitui a diversidade cultural brasileira. Antes de iniciativas como o Programa Cultura Viva de 2004<sup>57</sup>, com a identificação dos Pontos de Cultura, por exemplo, os investimentos em Cultura, subsidiados em peso via lei Rouanet<sup>58</sup> eram

---

<sup>56</sup> Veremos mais detidamente a discussão sobre a descentralização das políticas culturais no país, por meio da observação da 2ª Conferência Municipal de Campos dos Goytacazes no capítulo final desta dissertação.

<sup>57</sup> Criado em 2004, por Célio Turino, na Secretaria da Cidadania Cultural/MinC, “o Programa Cultura Viva incentiva, preserva e promove a diversidade cultural brasileira, contemplando iniciativas culturais que envolvem a comunidade em atividades de arte, cultura, cidadania e economia solidária. Além dos pontos de cultura, o programa abrange quatro ações: agente cultura viva, cultura digital, escola viva e Griô.”

<sup>58</sup> A Lei Rouanet consiste numa política de incentivos fiscais que possibilita às empresas (Pessoas Jurídicas) e aos cidadãos (Pessoas Físicas) aplicarem uma parte do Imposto de Renda devido à União (sendo 4% para o IRPJ e 6% para o IRPF) em ações culturais. Tal legislação resultou numa espécie de estímulo à propaganda gratuita por parte das empresas e corroborou para a perpetuação de desigualdades, uma vez que estando boa parte da classe empresarial do país situada no sudeste, seus investimentos, conseqüentemente, concentraram-se nessa região.

aplicados majoritariamente ao eixo Rio – São Paulo e os recursos públicos beneficiavam preferencialmente setores da produção artística ali circunscritos.

Veremos que quando da eleição da Presidenta Dilma Rousseff e indicação de Anna de Holanda à pasta da cultura, ocorrerão tensões. Tensões estas em termos de descontinuidades com relação à abertura democrática das gestões de Juca Ferreira e Gilberto Gil. Tal fato coincidiria com o anúncio da criação da pasta “Economia Criativa”.

Todavia, o conceito de “Economia Criativa” já começava a ser introduzido no país, desde a primeira gestão de Lula, seja por meio de ações, projetos ou debates que o colocariam na pauta das políticas públicas. É importante destacar que as políticas públicas podem ter uma abordagem estatista (quando os policymakers são apenas atores governamentais) ou multicêntrica (quando os policymakers são tanto atores governamentais, quanto privados. A categoria “atores de políticas públicas” designa tanto indivíduos (pessoas), quanto grupos (atores coletivos), que agem intencionalmente em uma arena política. Os atores também podem ser governamentais ou não governamentais. Dentre os governamentais estão os políticos eleitos, ou os designados (indicados) politicamente para determinado cargo e o corpo de funcionários públicos (burocratas). Já dentre os atores não governamentais, podemos encontrar grupos de interesse, partidos políticos, meios de comunicação, Think tanks (que são organizações de pesquisa e aconselhamento em políticas públicas), policytakers (os destinatários das políticas públicas) as organizações do terceiro setor (ONGs, OSCIPs, Associações da Sociedade Civil Organizada), e outros stakeholders (interessados nas atividades ou impactos de uma política pública), tais como organismos internacionais, comunidades epistêmicas, financiadores, especialistas, etc., que podem inclusive formar redes de políticas públicas (SECCHI, 2013).

Neste sentido, buscaremos entender as políticas relativas à Economia Criativa como políticas públicas multicêntricas (SECCHI, 2013), isto é, políticas que podem ser formuladas tanto por organizações privadas, organizações não governamentais, organismos multilaterais, redes de políticas públicas (policy networks), que, paralelamente aos atores governamentais/estatais, apresentam-se na função de formular ações e gerar agenda, tendo em vista questões de interesse público (neste caso, o argumento do desenvolvimento através da cultura).

De acordo com publicação do SEBRAE/ES e SECULT Vitória (2008), no Brasil, antes da criação da Secretaria da Economia Criativa, o conceito chega pelos debates do reposicionamento do papel da cultura na estratégia socioeconômica a partir de 2004, com a XI Reunião Ministerial da Conferência das Nações Unidas para o Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD), isto é, o tema é introduzido por um organismo supranacional .

Em 2005 ocorre, em Salvador, o I Fórum Internacional de Indústrias Criativas, organizado por iniciativa do embaixador Rubens Ricupero (então secretário-geral da UNCTAD) e do ex-Ministro Gilberto Gil. Em 2006, uma pesquisa da FIRJAN<sup>59</sup>, com base em dados da Relação Anual de Informações Sociais (RAIS) indica a participação de 16,4% de toda a cadeia produtiva do setor considerado Economia Criativa no PIB brasileiro e a movimentação de R\$381,3 bilhões de toda a riqueza produzida nesse mesmo ano em que, além disso, o módulo “Economia Criativa” é inserido no Fórum Cultural Mundial do Rio de Janeiro (REIS & DEHEINZELIN, 2008). A FIRJAN neste caso atuou como grupo de interesse (por representar uma organização do setor da indústria e comércio) e como Think tank (por atuar na produção e disseminação de conhecimento para a formulação de políticas públicas).

Outro ator relevante é o SEBRAE (Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas). De acordo com Heliana Marinho, em 2006 o SEBRAE Nacional cria uma gerência específica para trabalhar a Economia Criativa:

[...] o SEBRAE nacional, pensando nessa direção, criou uma coordenação própria pra trabalhar a Economia Criativa, é uma coordenação que começa a fazer as conexões necessárias dentro do sistema SEBRAE, desse sistema fazem parte 27 estados e essa coordenação passa a entender o que os diversos estados fazem nesse ambiente da Economia Criativa, e também passa a prospectar, a sistematizar e a definir novos métodos de trabalho. (Heliana Marinho da Silva<sup>60</sup> - Gerente da Área de Economia Criativa do SEBRAE-RJ.)

Ocorre também a experiência do projeto “Santo de casa FAZ milagres”, desenvolvido com o apoio do SEBRAE e governo do Estado do Espírito Santo. De

---

<sup>59</sup> Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro no Rio de Janeiro

<sup>60</sup> Transcrição da fala durante a cerimônia de abertura do Cultura Brasil II, em 10 de dezembro de 2012.

acordo com o que é apresentado no projeto, a metodologia criada por Lala Deheinzelin, no Espírito Santo, consistia em identificar: a) os potenciais locais (os “santos”), b) os parceiros (“quem faz”), c) e as necessidades (os “milagres”). (DEHEINZELIN, 2008)

Podemos mencionar que antes da institucionalização da Economia Criativa no Ministério da Cultura, através da criação da secretaria, o tema da articulação entre cultura e desenvolvimento, já vinha sendo desenvolvido institucionalmente no MinC, chancelado pelo termo “Economia da Cultura”. Em 2006, o MinC cria o Programa de Desenvolvimento da Economia da Cultura (Prodec). A Economia da Cultura, no âmbito do Prodec, abrangeria todos os setores que envolvem criação artística ou intelectual, individual ou coletiva, assim como os produtos e serviços ligados à fruição e à difusão de cultura (como museus, patrimônio histórico, salas de espetáculo, turismo cultural, entre outros.<sup>61</sup>). Havia, neste período, contudo, uma resistência no âmbito do MinC à abordagem da Economia Criativa, ou Indústrias Criativas, pois, desde a experiência britânica, as políticas da Economia Criativa têm sido associadas a governos de tendência neoliberal e particularmente ao recrudescimento de políticas de proteção à propriedade intelectual:

Trabalhamos com o termo **Economia da Cultura**<sup>62</sup> ao invés de **Economia Criativa** ou Indústria Criativa por entendermos que o primeiro, ao invés de delimitar o campo, o alarga, pois abrange outros setores como ciência e tecnologia. Já o conceito de indústrias criativas circunscreve o campo aos setores regidos por patente e propriedade intelectual [...]<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> O escopo dos setores do PRODEC já era bastante amplo, envolvendo: Todos os segmentos artísticos (música, audiovisual, artes cênicas, artes visuais); Telecomunicações e radiodifusão (conteúdo); Editorial (livros e revistas); Arte popular e artesanato; Festas populares; Patrimônio Histórico Material e Imaterial (suas formas de utilização e difusão); Software de lazer; Design; Moda; Arquitetura; Propaganda (criação). Neste artigo, aponta-se como os pólos mais dinâmicos da Economia da Cultura no Brasil: Música (produtos e espetáculos); Audiovisual (em especial conteúdo de tv, animação, conteúdo de Internet e jogos eletrônicos); Festas e expressões populares (onde se destacam o Carnaval, o São João, a capoeira e o artesanato).

<sup>62</sup> Percebe-se que os setores eram próximos aos atualmente adotados pela Secretaria da Economia Criativa, sendo que nesta abordagem é explicitado o não-uso da expressão “Economia Criativa” ou “Indústrias Criativas” para se evitar a alusão ao modelo inglês, que é relacionado às políticas de propriedade Intelectual. (PORTA, 2008) Disponível em: <http://www2.cultura.gov.br/site/2008/04/01/economia-da-cultura-um-setor-estrategico-para-o-pais/>

<sup>63</sup> Disponível em: <http://www2.cultura.gov.br/site/2008/04/01/economia-da-cultura-um-setor-estrategico-para-o-pais/>

É importante percebermos como o modelo de arenas sociais de políticas públicas se enquadra para uma identificação da advocacy, ou processo de defesa de pautas para a formação de agenda das políticas da Economia Criativa no Brasil, com a atuação paralela de diversos atores e, sobretudo, partindo da iniciativa de especialistas, de acordo com Celina Souza, denominados “empreendedores políticos” ou “empreendedores de políticas públicas”. Vale lembrar que, para a autora tais empreendedores constituem a *policy community*, a rede de atores organizados organizados em torno de uma área de política pública, que se reconhecem reciprocamente (SECCHI, 2013), a comunidade de especialistas dispostos a investir recursos em dada política pública. Souza (2006) ainda afirma que “*Eles são cruciais para a sobrevivência e o sucesso de uma idéia e para colocar o problema na agenda pública. Esses empreendedores podem constituir, e em geral constituem, redes sociais*”(SOUZA, 2006, p. 32).

Em 2007, ocorrem dois Seminários Internacionais no Ceará e São Paulo. (REIS, 2008, p.21). Isso demarcará focos de grupos de onde surgem alguns dos *policymakers* ou “empreendedores políticos” das políticas da Economia Criativa no país: no Ceará, ligados à atual secretária da pasta no MinC, Claudia Leitão e em São Paulo, ligados à Ana Carla Fonseca Reis. Além da já citada experiência do Espírito Santo liderada por Lala Deheinzelin.

No ano de 2008 são editados os trabalhos “*Cadernos de Economia Criativa: Economia Criativa e Desenvolvimento Local*” pelo SEBRAE & SECULT de Vitória e “*Economia Criativa como estratégia de desenvolvimento: uma visão dos países em desenvolvimento*”, pela Fundação Itaú Cultural, de São Paulo, que sistematizam experiências e possibilidades acerca do tema, não se tratando, contudo, de obras acadêmicas, muito embora boa parte de seus autores provenham da academia, como sinaliza Reis (2008, p. 13).

Nas figuras que seguem, podemos visualizar alguns exemplos atuais de atores que compõem a arena de políticas públicas e a *policy community*, que pode registrar durante o trabalho de campo em eventos sobre Economia Criativa.

---

**Figura 2: Encontro Nacional de Empreendedorismo Cultural – 2012: Claudia Leitão (secretaria da Economia Criativa - MinC), Solange Bighetti (Instituto Dominus), Heliana Marinho (SEBRAE-RJ), Fabiana Scherer (Firjan)**



(Fonte: foto do acervo pessoal da pesquisadora)

**Figura 3: Seminário Internacional SESI-SP – Economia Criativa, cultura e negócios, 2012 - Ana Carla Fonseca Reis**



(Fonte: foto do acervo pessoal da pesquisadora)



Em 2009, a Secretaria Estadual de Cultura do Rio de Janeiro criou a autarquia “Coordenadoria de Economia Criativa” no âmbito da Superintendência de Cultura e Sociedade, liderada por Marcos André Carvalho. Nela, duas ações são destacadas: a Incubadora de Empreendimentos Criativos e o Escritório de Apoio à Produção Cultural, entidade que promove assessoria a projetos e incentivo à capacitação de gestores culturais (Ver figura 4).

**Figura 4: Marcos André Rodrigues de Carvalho (Coordenador de Economia Criativa – Secretaria de Estado de Cultura – RJ) “I Seminário Internacional Economia Criativa FGV e Iniciativa Cultural - 2011**



(Fonte: foto do acervo pessoal da pesquisadora)

Relembrando o evento de 2007 (Forum Internacional de Economia Criativa), no SESI, Ana Carla Fonseca Reis (ver figura 3), na palestra de abertura “Seminario Internacional SESI-SP – Economia Criativa, cultura e negócios” faz uma observação sobre o aumento do público interessado pelo tema:

É inevitável que eu comente o papel pioneiro que foi desenvolvido nesta casa na discussão desse debate, trazendo a Economia Criativa dos bastidores pra ribalta, porque em dezembro de 2007, portanto há pouco mais de quatro anos, essa casa acolheu um Fórum Internacional de Economia Criativa, no qual participaram inclusive vários dos presentes [...]e na ocasião nós não tivemos um quinto dos presentes hoje nesse auditório. Eram pessoas que com seu pioneirismo vieram

somar ao pioneirismo da FIESP e a secretaria de estado da cultura e desenvolvimento que na ocasião haviam me contratado como organizadora desse encontro.

Evidencia-se a ação tanto de organismos supranacionais (UNCTAD, PNUD e UNESCO), bem como Firjan e do Sistema “S” (SESI, SENAI, SEBRAE, SENAC), Forum Cultural Mundial, Institutos Culturais, Fundação Itaú Cultural e de organismos estaduais (Secretaria de Estado e Cultura do Rio de Janeiro, do Ceará, do Espírito Santo) são alguns dos atores institucionais – ou “empreendedores políticos” (SOUZA, 2006) – envolvidos na introdução do tema na agenda de políticas públicas nacionais, antes mesmo da criação da SEC/MinC, propriamente dita.

Em 2010 é aprovado o Plano Nacional de Cultura, cujo 11º princípio tem por objetivo “Desenvolver a Economia da Cultura”. Todavia, há uma mudança de tratamento institucional no MinC, que passa oficialmente a adotar expressão “Economia Criativa” a partir da gestão de Ana de Hollanda, que assume o Ministério da Cultura de Janeiro de 2011 a setembro de 2012.

É importante destacar tensões nesse sentido. Gestões anteriores do MinC durante o Governo Lula, sob a direção de Juca Ferreira e Gilberto Gil marcaram uma fase progressista para as políticas culturais e neste momento teme-se um regresso. Podemos afirmar como as características do período Ferreira/Gil: 1) Uma retomada do papel ativo do Estado no fomento à produção e à diversidade cultural através de programas de apoio como o Cultura Viva com a implementação dos Pontos de Cultura; 2) A abertura do diálogo com a sociedade civil visando à construção de pautas para as políticas culturais por um processo democrático-participativo, por meio de instrumentos variados de governança, tais como seminários, conferências, conselhos, etc; 3) a ampliação do conceito de cultura, que não mais se restringiria às belas artes, ao patrimônio ou às indústrias culturais, mas se expressaria em modos de vida. Nas palavras do próprio ex-ministro Gilberto Gil:

Cultura como aquilo que, em cada objeto que produzimos, transcende o meramente técnico. Cultura como usina de símbolos de um povo. Cultura como conjunto de signos de cada comunidade e de toda a nação. Cultura como o sentido de nossos atos, a soma de nossos gestos, o senso de nossos jeitos. (GIL, 2003)

A sucessão no MinC, pela ministra Ana de Hollanda, então indicada pela presidenta Dilma Rousseff frustra algumas expectativas de continuidade ao tratamento dado à Cultura, principalmente para os entusiastas da fase anterior. As críticas à gestão da ministra já no início de seu mandato foram constantes, chegando a ser esboçado um movimento “fora Ana de Hollanda” em listas de discussões sobre culturas populares.

No momento em que se estruturava a criação desta nova pasta denominada Secretaria da Economia Criativa (SEC) no MinC, a Secretaria de Cidadania Cultural (SCC) e a Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural (SID) haviam se fundido em uma única nova pasta, a saber, a Secretaria da Cidadania e Diversidade Cultural (SCDC). O MinC, desde a gestão do ministro Gilberto Gil, adotara um conceito de Cultura subdividido em 3 dimensões: simbólica, política e econômica. Dentre os posicionamentos contrários à entrada do conceito de Economia Criativa no Ministério da Cultura brasileiro, apresenta-se um quadro em que o tratamento das dimensões simbólica (diversidade cultural) e política (cidadania cultural) passa a ser articulado a uma pasta, ao passo que a dimensão econômica receberia uma autarquia própria, o que pode sugerir uma posição privilegiada a esta última.

O discurso construído sobre o conceito de Economia Criativa e seu papel estratégico de promoção do desenvolvimento, alinhado às novas metas do Governo Federal, pode ser percebido desde a fala de posse da Ministra Ana de Hollanda:

Quero adiantar, também, que o Ministério da Cultura vai estar organicamente conectado – em todas as suas instâncias e em todos os seus instantes – ao programa geral do governo da presidente Dilma. Às grandes metas nacionais de erradicar a miséria, garantir e expandir a ascensão social, melhorar a qualidade de vida nas cidades brasileiras, promover a imagem, a presença e a atuação do Brasil no mundo. A chama da cultura e da criatividade cultural brasileira deverá estar acesa no coração mesmo de cada uma dessas grandes metas. (HOLLANDA, 2011).

No dia 21 de janeiro de 2011, é anunciada uma “nova equipe” no ministério da Cultura, onde já figurava a indicação da criação de uma Secretaria da Economia Criativa. *“Não é possível ignorar, neste início do século XXI, a importância da economia da cultura para a construção de uma nação desenvolvida. Por isso, decidimos criar uma estrutura que possa pensar todas as potencialidades desta área no*

*Brasil*<sup>64</sup>, diz Ana de Hollanda, ao comentar sobre a intenção em se implantar a pasta da Economia Criativa. Ainda em 25 de fevereiro de 2011, é inaugurada a Federação Nacional de Economia Criativa (FNEC) no Centro Cultural dos Correios de Recife-PE, mais um sinal de fortalecimento para a rede de políticas públicas da Economia Criativa na região Nordeste.

Para a elaboração do Plano da SEC/MinC, houve uma primeira etapa de “Encontros com experts”, buscando a construção de marcos conceituais e princípios norteadores, que ocorreu entre abril e junho de 2011. Participaram destas reuniões, os pesquisadores e especialistas em políticas públicas da área da cultura Tania Bacelar, Isaura Botelho, Paulo Miguez, Cezar Bolaño, Henrique Saravia, Ana Carla Fonseca, Frederico Barbosa, Cristtina Lins, Jurema Machado, Adolfo Melito, Lala Deheinzelin e Lia Calabre. Os princípios norteadores da Economia Criativa Brasileira seriam: Diversidade Cultural, Sustentabilidade, Inovação e Inclusão Social. Para uma compreensão do contexto em que se constroem políticas públicas para a Economia Criativa no país cabe que se faça uma leitura mais atenta sobre estes termos, por isso antecipei a discussão destes conceitos no subcapítulo anterior.

**Figura 5: A economia criativa brasileira e seus princípios norteadores**



(Fonte: Plano da SEC/MinC, 2011, p. 32)

<sup>64</sup>Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2011/01/21/nova-equipe/>, Consulta em 22 de janeiro de 2011.

A segunda fase de elaboração do Plano seria a de coleta de dados. Em 20 de maio de 2011, através de um e-mail em uma lista virtual de discussão sobre culturas populares, recebi de Edgar Borges, morador de Boa Vista-RR – que no “about me” do Twitter se descreve como “Índio, jornalista, sociólogo, blogueiro, cronista, microcontista pai e poeta” – o primeiro documento coletado para minha pesquisa: o “Questionário de Levantamento de Demanda para os Setores Criativos”, (que segue em cópia no Anexo 1), o qual, de acordo com suas informações, fora apresentado pela Sra. Claudia Leitão (indicada a Secretária de Economia Criativa) no Plenário do Conselho Nacional de Política Cultural, nos dias 4, 5 e 6 de maio de 2011 e cujas cópias deveriam, após preenchidas, serem re-encaminhadas por e-mail. Neste questionário eram apresentados os desafios para a Economia Criativa Brasileira:

“1º DESAFIO: Levantamento de informações e dados da Economia Criativa - ausência de pesquisas que contemplem de modo amplo os diversos setores desta economia, permitindo conhecer e reconhecer dados relativos às vocações e oportunidades de empreendimentos criativos para a definição de políticas públicas.

2º DESAFIO: Articulação e estímulo ao fomento de empreendimentos criativos - baixa disponibilidade de recursos financeiros para o financiamento de empreendimentos desta natureza; desenvolvimento de tecnologias sociais para a organização em redes e coletivos.

3º DESAFIO: Educação para competências criativas - baixo investimento em capacitação dos agentes atuantes nas cadeias produtivas destes setores, agentes cuja atuação exige visão de mercado, capacidade de gestão e conhecimentos técnicos e artísticos.

4º DESAFIO: Produção, circulação/distribuição e consumo/fruição de bens e serviços criativos - pouca infra-estrutura no que se refere à produção, circulação/distribuição e consumo/fruição de bens e serviços.”

Tratava-se de uma primeira coleta de dados voltada para os trabalhadores criativos, relacionados ao atual quadro dos diversos setores, para as fases de identificação de problemas e formulação de alternativas (SECCHI, 2013) que serviriam de subsídios à elaboração do plano da SEC/MinC e das políticas públicas que

envolveriam a mesma. As perguntas eram abertas, buscando dados qualitativos, sobre cada um dos desafios listados. É um momento de busca de articulações de interesses e de coleta de informações sobre as demandas dos setores. Nesta fase, a consulta popular através da web aparentemente favoreceu o acesso de produtores culturais a este questionário, pelo menos foi a impressão que tive ao vê-lo circulando da Região Norte ao Sudeste do país via e-mail.

Além disso, para esta etapa de elaboração do Plano da SEC/MinC, foram utilizados relatórios das câmaras e colegiados setoriais do MinC (de 2005 a 2010) e os planos e estratégias setoriais da II Conferencia Nacional de Cultura (2010), de onde se extrairiam os “Desafios da Secretaria da economia Criativa”, que nortearam as perguntas do questionário. Sobre as fases de identificação de problemas, formação de agenda e formulação de alternativas que culminariam na construção do plano e da estruturação da SEC/MinC, em matéria disponível no site do MinC em julho de 2011, Claudia Leitão comenta:

*“Passamos um longo tempo de maturação de um planejamento estratégico dessa nova secretaria do MinC e esse dia para nós é especialmente importante”, afirmou a secretária Cláudia Leitão. Ela explica que a SEC tem papel fundamental na inclusão produtiva, na formação de novos profissionais empreendedores e no desafio de tornar o Brasil um país inovador, porém garante: “Não faremos nada sozinhos, sempre haverá parcerias e vocês fazem parte dessa estruturação”<sup>65</sup>.*

Aqui, vemos a tônica que, conforme De Marchi (2012) assinala, situa as políticas da Secretaria da Economia Criativa em consonância com o conjunto de políticas econômicas e sociais neodesenvolvimentistas do PT: o caráter participativo e o compromisso de um projeto político, evocando-se nomes como o de Celso Furtado:

Para Cláudia Leitão, a nova secretaria está retomando dentro do MinC o sonho do ex-ministro da Cultura, Celso Furtado, que defendia a dimensão cultural do desenvolvimento. *“Nós acreditamos que temos um papel importantíssimo nesse resgate. A Cultura é estratégica na agenda do governo federal na discussão de*

---

<sup>65</sup> “Planejamento da Economia Criativa”. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2011/07/21/planejamento-da-economia-criativa/> Acesso em 22 de Julho de 2011.

*políticas públicas para o enfrentamento e combate à miséria*”<sup>66</sup>, afirma a secretária.

Nesse sentido, explica-se a necessidade de articulações de apoio. A terceira etapa do planejamento da SEC/MinC voltou-se para a identificação de parcerias e de fontes de recursos para suas ações, participaram desta fase representantes institucionais (stakeholders) do BNDES, Banco do Brasil, Caixa Econômica Federal, Banco do Nordeste, Banco da Amazônia, Petrobrás, Eletrobrás, Correios, Furnas, CHESF, SEBRAE/NA, SEBRAE/RJ, SENAC/NA, CNI/SESI/NA, SESC/SP, UNESCO, UNITAR, OEI, FINEP, CNPq e APEX. (Plano da SEC/MinC, 2011, p. 43)

Em 23 de setembro de 2011, durante o II Seminário Internacional de Políticas Culturais, na Fundação Casa de Rui Barbosa é lançado o Plano da Secretaria da Economia Criativa, no qual lê-se que tem por 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. (Plano da SEC/MinC, 2011, p.38)

No Plano, afirma-se que *“as dimensões simbólica e cidadã avançaram bastante no governo Lula, mas a dimensão econômica, relacionada à estratégia 4 do PNC ‘Ampliar a participação da cultura no desenvolvimento socioeconômico sustentável’, careceu de políticas públicas para a sua efetivação.”* (Plano da SEC/MinC, 2011, p.38) Desta estratégia, surge o estabelecimento da SEC/MinC. O planejamento visa à consolidação de um modelo próprio de Economia Criativa, alinhado à nossa realidade, com diretrizes e ações a se efeturem até 2014. No texto de abertura da secretária, lê-se que:

Trata-se de [...] levar em conta o que historicamente descartamos e excluímos [...]. O plano da Economia Criativa (2011 – 2014) representa o desejo e o compromisso do Ministério da Cultura, no Governo Dilma Rousseff, de resgatar o que a economia tradicional e os arautos do desenvolvimento moderno

---

<sup>66</sup> “Planejamento da Economia Criativa”. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2011/07/21/planejamento-da-economia-criativa/> Acesso em 22 de Julho de 2011.

descartaram: a criatividade do povo brasileiro. (Claudia Leitão, Plano da SEC/MinC, 2011)

Os objetivos listados no Plano são: 1) *Capacitação e assistência ao trabalhador da cultura (trabalhador criativo)*, que, basicamente, envolve a qualificação profissional, educação para competências e disseminação de informações sobre a Economia Criativa; 2) *Estímulo ao desenvolvimento da Economia da Cultura (Economia Criativa)* – a condução e suporte a elaboração de políticas públicas para a área, mapeamento dos setores e identificação de vocações e potencialidades para o desenvolvimento local e regional, identificar, criar e desenvolver polos criativos, apoiar a exportação, desconcentrar a distribuição regional de recursos, através de maior acesso ao financiamento (incluindo microcrédito); 3) *Turismo Cultural*, de onde surge a necessidade de promover o desenvolvimento intersetorial para a Economia Criativa; 5) *Regulação Econômica (Marcos Legais)*, que diz respeito a políticas públicas regulatórias (direitos intelectuais, direitos autorais, direitos trabalhistas, direitos previdenciários, tributários, administrativos e constitucionais). (Plano da SEC/MinC, 2011, p.38-39).

A Secretaria de Economia Criativa - SEC/MinC (composta pela Diretoria de Desenvolvimento e Monitoramento e pela Diretoria de Empreendedorismo, Gestão e Inovação) é criada pelo Decreto 7743, em 1º de junho de 2012. No Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), a SEC/MinC coordena quatro setoriais: Artesanato, Arquitetura, Design e Moda.

Questões sobre o planejamento e a criação da secretaria passariam a configurar cada vez com mais intensidade em eventos específicos sobre Economia Criativa, assim como diversas áreas, tais como administração, urbanismo, artes e produção cultural. Em um destes eventos (o Cultura Brasil II - Encontro Nacional de Empreendedorismo Cultural), pude fazer registro de alguns comentários da secretária Claudia Leitão, sobre a criação da SEC/MinC:

[...] nós criamos uma secretaria e isso é muito pouco, a institucionalidade dela é um passo, mas nós precisamos de muito mais! Eu acredito que nós temos um



grande caminho pela frente, a secretaria já existe ela inexorável!!<sup>67</sup> (Claudia Leitão – Secretária da Economia Criativa)

Em alguns dos debates a que pude presenciar, percebi que a mudança do termo “Economia da Cultura”, que vinha sendo trabalhada desde a gestão do Ministro Gilberto Gil, para a “Economia Criativa”, é criticada em virtude da associação controversa desta última com Políticas de Propriedade Intelectual, em remissão ao modelo inglês das “Indústrias Criativas”. O conceito de Economia Criativa do modelo brasileiro, contudo, não traz exatamente a mesma definição, mas tem como foco os processos:

[...] definimos Economia Criativa 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. (Plano da SEC/MinC, 2011, p. 23)

Diferente do modelo inglês, excluiu-se a denominação “indústrias criativas” traduzindo para “setores criativos” e excluiu-se o pressuposto da geração de propriedade intelectual como definição dos setores criativos que compõem a Economia Criativa:

Considerar que os setores criativos são aqueles cuja geração de valor econômico se dá basicamente em função da exploração da propriedade intelectual expressa uma percepção bastante restritiva, posto que a propriedade intelectual não corresponde a um elemento obrigatório nem definidor único de valor dos bens e serviços criativos. Desta forma, conclui-se que a *distinção mais significativa para a economia criativa deveria se dar a partir da análise dos processos de criação e de produção ao invés dos insumos e/ou da propriedade intelectual do bem ou serviço criativo*. (Plano da SEC/MinC, 2011, p. 22)

Também a organização dos campos dos setores criativos brasileiros é de modo um pouco diverso do modelo da UNCTAD (comparar com figura). Destaca-se a mesma diversidade na composição dos setores, das culturas populares às artes digitais:

---

<sup>67</sup> Transcrito de gravação durante a palestra de abertura do Cultura Brasil II, que ocorreu nos dias 10 e 11 de dezembro de 2012.

**Figura 6: Escopo dos setores criativos do MinC**

( Fonte: BRASIL, Plano SEC/MinC, 2011, p.29. Figura 5)

A denominação “setores criativos” vem substituir a nomenclatura “indústrias criativas” do modelo inglês, pois

na língua inglesa o termo indústria significa “setor”, ou conjunto de empresas que realizam atividade produtiva comum. Isso tende a gerar uma série de ruídos de cognição em função da estreita associação que se faz comumente no Brasil entre o termo “indústria” e as atividades fabris de larga escala, massificadas e seriadas. (Plano da SEC/MinC, 2011, p. 22)

Para os formuladores do Plano da SEC/MinC, a Economia Criativa se construiria na dinâmica estabelecida entre os setores criativos, dentro do ciclo da produção cultural<sup>68</sup>; seria dessa possibilidade de trocas e sinergias que se estabeleceria sua especificidade. Nela, haveria “*a mescla de várias linguagens e áreas*”, prática facilitada tanto “*pelas novas tecnologias, quanto pela capacidade criativa de se construir e interagir de modo multidisciplinar*”. Exemplificando:

É praticamente impossível se pensar atualmente em produtos criativos que se restrinjam a uma única área ou segmento criativo. Desfiles de moda, por

<sup>68</sup> criação, produção, distribuição/difusão e consumo/fruição de bens e serviços de setores culturais.

exemplo, são realizados junto a espetáculos de música; espetáculos de dança se integram a projetos audiovisuais; a editoração de livros se faz por meio da indústria de conteúdos das novas mídias. (Plano da SEC/MinC, 2011, p. 25)

De acordo com o que se declara no plano, *“falar de economia criativa é falar de transversalidade, de intersetorialidade, de complexidade, ou seja, do que é tecido conjuntamente”*. Porém, apesar de tal tratamento transversal, a categorização e identificação dos setores é necessária para fins de formulação de políticas públicas. Aqui vemos que o desenvolvimento proposto pela Economia Criativa floresceria no que Isaura Botelho (2001) chama de dimensão antropológica da cultura, que diz respeito à *“cultura que se produz através da interação social dos indivíduos”*, isto é, a cultura do cotidiano; entretanto, para delimitar as ações dessas políticas culturais, estabelece-se como foco o campo institucionalizado da cultura (chamados de setores criativos), que Isaura Botelho (2001) denominou de *“dimensão sociológica da cultura”*.

Penso que para dar conta destas duas dimensões da cultura e assim promover desenvolvimento, a SEC/MinC tem um esforço extra de estabelecer pactuações. No evento Cultura Brasil II, a Secretária Claudia Leitão, ao falar do plano da Secretaria da Economia Criativa, enfatiza a transversalidade das políticas que o envolvem:

[...] esse é um plano transversal, [...] é um plano que envolve 14 ministérios! Que vai do ministério das relações exteriores – pra nós pensarmos numa política externa da cultura, de promoção dos bens e serviços criativos – , ao ministério do desenvolvimento agrário – onde está a bio-moda, a bio-joia, o artesanato brasileiro<sup>69</sup>. (Claudia Leitão, secretária da SEC/MinC)

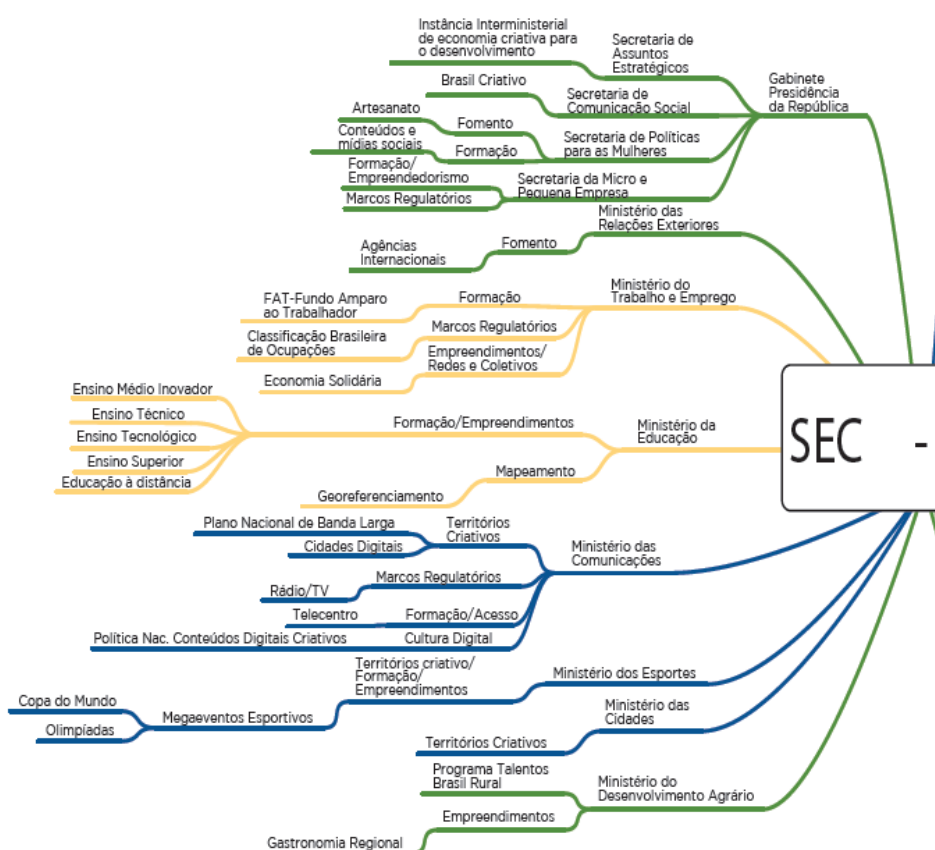
As políticas da Secretaria da Economia Criativa, de acordo a então ministra da Cultura Ana de Hollanda no texto de abertura do Plano da SEC/MinC, seriam estratégicas para o Governo Federal, pois significariam ainda um compromisso do Ministério da Cultura com o *“Plano Brasil sem Miséria”* , coordenado pelo Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome (MDS), por meio das ações de inclusão produtiva, e com o *“Plano Brasil Maior”*, Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior (MDIC) através da *“competitividade e inovação dos empreendedores criativos brasileiros”*.

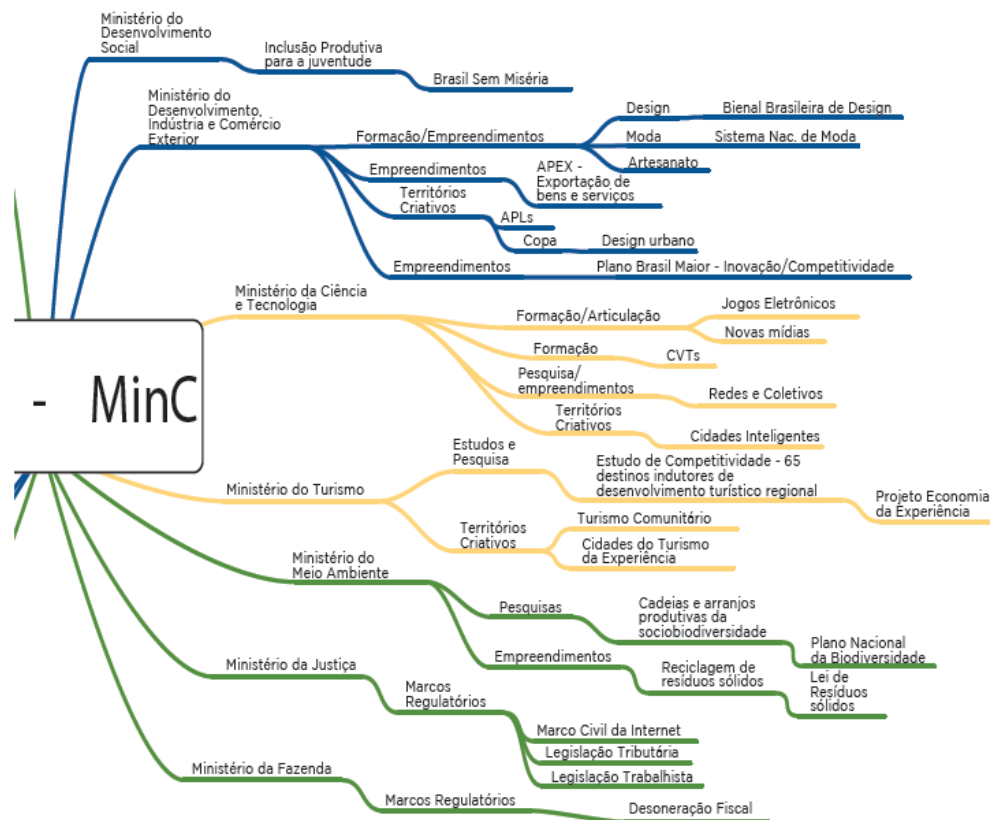
---

<sup>69</sup> Transcrito de gravação da palestra de abertura do Cultura Brasil II em 10 de dezembro de 2012.

O projeto de articulação interministerial é deveras ambicioso, como se pode perceber na figura a seguir, ele abrange mais pastas além das duas mencionadas. Levando-se em conta que a definição de Economia Criativa evoca desafios financeiros, políticos e estruturais que estão acima da capacidade do MinC de lidar atualmente, percebe-se o quanto tal projeto de implementação das políticas da Economia Criativa necessariamente amplia o escopo de um Ministério destinado à área da cultura. Na articulação com os demais ministérios e secretarias, deverá ser levado em conta o grau de prioridade da política em pauta nas agendas, os recursos que cada um deles controla e onde os dispôr nessa articulação.

**Figura 7 “Articulações intersetoriais com ministérios parceiros”**



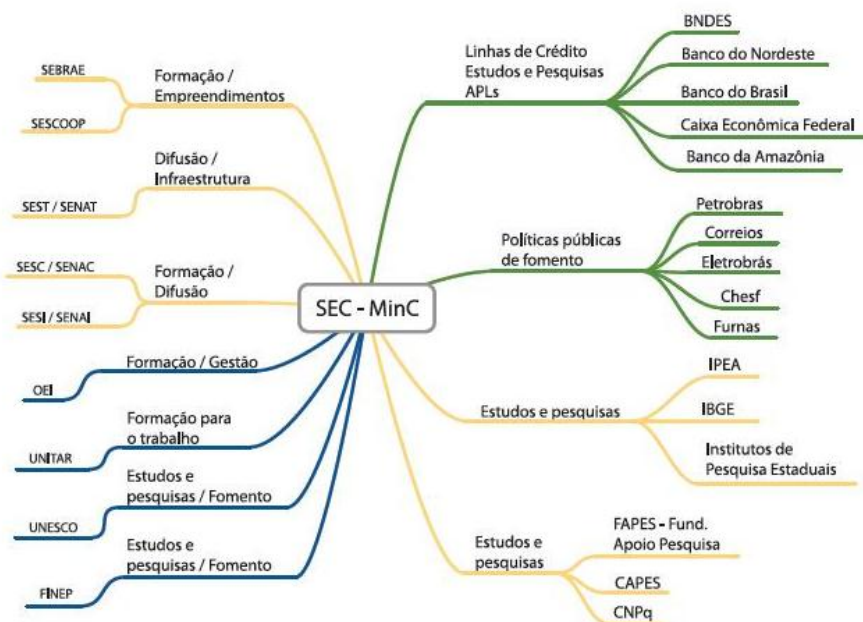


(Fonte: BRASIL. Plano SEC/MinC, 2011. Figura 10, p. 54-55)

O planejamento mostra-se bastante articulado, mas conforme analisado, exigirá uma pactuação intensiva. A implementação tratará, dentre outras coisas, do funcionamento de tais políticas em si, e isso implicará em uma série de outras questões (e interesses) que envolvem o custeio dessa política. Cabe ressaltar que em políticas novas essas questões ganham peso maior, em virtude da pouca institucionalização.

As relações intersetoriais da SEC/MinC também são bastante amplas, envolvendo articulações com parceiros institucionais, agências de fomento e desenvolvimento e órgãos bilaterais e multi-laterais, conforme pode-se ver na figura do Plano da SEC/MinC:

**Figura 8 : Articulações intersetoriais com parceiros institucionais, agências de fomento e desenvolvimento e órgãos bilaterais e multi-laterais**



(Fonte: BRASIL, Plano SEC/Minc, 2011, Figura 9, p. 51)

Fica perceptível na fala da Secretária, a presença de um intenso embate político ao trabalhar as questões da Economia Criativa no Brasil. Na pesquisa de campo, em observação a eventos relativos ao tema<sup>70</sup>, pude notar que a forma com que grupos de pesquisa e estudiosos de políticas culturais, representantes institucionais, classes empresariais, classes artísticas e os mais diversos atores dos (igualmente diversos) setores criativos – percebem, interpretam, rejeitam e/ou se apropriam do termo “Economia Criativa” é extremamente diversa. Tal arena de políticas públicas por vezes lembra a “guerra” a que a secretária se refere:

Nós estamos falando portanto de um plano que é uma guerra! (ênfase) Nós precisamos ganhar essa guerra! Essa guerra é fundamental pra nós. Nós sabemos que os velhos modelos de desenvolvimento estão dando com os burros n’água! [...] Nós sabemos que a velha visão ‘desenvolvimentista’ não tem muito mais saída pro século XXI...o século da cultura digital, o século da ciência e da

<sup>70</sup> Eventos tais como: “I Seminário Internacional Economia Criativa: novas perspectivas”, realizado pela FGV e Iniciativa Cultural – Instituto das Indústrias Criativas em 20 e 21 do mês de setembro de 2011; “I Encontro Funarte de Políticas para as Artes” nos dias 8 à 10 de novembro de 2011; “Seminário Internacional de Economia Criativa do SESI-SP” de 17 a 18 de abril de 2012; “Encontro Nacional de Empreendedorismo Cultural - Cultura Brasil II”, dias 10 e 11 de dezembro de 2012.

tecnologia, do conteúdo cultural, dos pequenos negócios cooperativos, colaborativos... essa é a cara da Economia Criativa!<sup>71</sup> (Claudia Leitão, secretária da SEC/MinC)

A centralidade da cultura no século XXI e o tipo de abordagem da Economia Criativa no que concerne à lógica neodesenvolvimentista visando à projeção nacional no cenário mundial também pode ser conferido no pensamento do ex-ministro, Juca Ferreira:

Somos internacionalmente reconhecidos e admirados por nossa criatividade e pela riqueza de nossa diversidade cultural. [...] Nossa verdadeira vocação está delimitada pela cultura brasileira. É ela que nos tem feito singulares e festejados mundo a fora. Existe hoje, em praticamente todo o mundo, um grande interesse pela nossa cultura, que vem acompanhando o crescimento da presença econômica e política do Brasil. Isso acontece com nossa música, nossas manifestações tradicionais, nosso futebol arte, telenovelas, nosso cinema, arquitetura, nossa dança e nossa inteligência corporal. Temos nos destacado pelo nosso amor à vida e por nossa alegria e disposição para celebrações e festas, e pela nossa capacidade de assimilação e convívio entre diferentes [...] (FERREIRA, 2010).

Percebi que, além do neodesenvolvimentismo que De Marchi (2012) como característico do governo PT, o conceito de Economia Criativa deve ser associado à noção de *Soft Power*. De acordo com Suplicy (2013), o conceito de *Soft Power* foi criado por Joseph Nye, professor da Universidade Harvard, contrapondo-se ao poder bélico ou meramente econômico, chamado "*hard power*", sua definição seria: "*a capacidade de um país influenciar relações internacionais, exercer um papel de encantamento e sedução através de qualidades "softs", em especial manifestações culturais fortes e diversas.*":

Isso se chama "soft power". Se for suficientemente atraente, funcionará como uma luz que conquistará visitantes, investidores e sonhadores. Quando o conjunto é de tal monta consistente, pode exercer extraordinário poder (*soft power*) como Hollywood em relação aos EUA, a moda e a gastronomia na

---

<sup>71</sup> Transcrito de gravação durante a palestra de abertura do Cultura Brasil II, evento que ocorreu nos dias 10 e 11 de dezembro de 2012.

França, os monumentos históricos da humanidade na Itália e na Grécia... Trata-se, porém, muito mais que cinema, comida ou monumentos. São valores, posições históricas, políticas externas e autoridade moral que, no conjunto, geram admirações e sonhos. (SUPLICY, 2013)

Gastronomia, moda, cinema, monumentos... o escopo das atividades que estimulam o *soft power* de uma nação coincide com o das indústrias criativas. Percebe-se uma relação direta entre as políticas da economia criativa, os megaeventos esportivos (que foram temas exaustivamente debatidos em mesas de encontros, seminários e congressos sobre economia criativa recentemente no Brasil<sup>72</sup>) e esse conceito de *soft power*, estabelecendo-se como políticas de promoção de um poder simbólico a partir da construção da imagem dos países no contexto global. Marta Suplicy ainda comenta:

Londres conseguiu, no período da Olimpíada, construir uma imagem bastante positiva da Inglaterra. Trabalha agora para manter e ampliar esta conquista. Foca nas parcerias e presença cultural que possam gerar este tipo de dividendo no mundo. (SUPLICY, 2013)

Podemos por comparação entender que o *soft power* seria uma espécie de poder simbólico (BOURDIEU, 2011, 2001): tão eficaz quanto sutil. É nesse contexto que deve ser compreendido o planejamento estratégico da SEC/MinC, que teve sua primeira etapa delimitada entre os anos de 2011 e 2014, isto é, visando a projetar o Brasil no mercado global de bens simbólicos. Vale analisar as palavras da secretária Claudia Leitão:

[...] a gente produz mas não distribui!! Não é?! E como a gente não distribui, a gente não consegue fazer com que esse produto seja consumido, então temos aí dificuldade no próprio ciclo econômico, que envolve produção, distribuição, consumo [...] nós precisamos de exportar, de sermos exportadores dessa economia! Por que que a China tem que ser o grande exportador dos bens e dos serviços criativos do mundo? Onde está o Brasil? Qual é a marca do Brasil no mundo? Nós agregamos valor aos nossos produtos e serviços?? Aliás, acho que é muito pouco ... o John Howkins, pai do conceito de Economia Criativa, diz

---

<sup>72</sup> Citando alguns eventos em que o tema da Economia Criativa se cruzou com o do “legado dos megaeventos”: “I Seminário Internacional Economia Criativa: novas perspectivas”, realizado pela FGV e Iniciativa Cultural – Instituto das Indústrias Criativas em 20 e 21 do mês de setembro de 2011; “I Encontro Funarte de Políticas para as Artes” nos dias 8 à 10 de novembro de 2011; “Seminário Internacional de Economia Criativa do SESI-SP” de 17 a 18 de abril de 2012; “Encontro Nacional de Empreendedorismo Cultural - Cultura Brasil II”, dias 10 e 11 de dezembro de 2012.



que o Brasil faz sonhar enquanto país, mas não tem produtos onde esse valor agregado se coloque, se anexe, então nós temos que trabalhar para que esses produtos tenham a nossa cara, “as caras brasileiras” como dizem no SEBRAE (Claudia Leitão<sup>73</sup>, secretária da SEC/MinC).

A atenção no que diz respeito a “aproveitar as oportunidades” considerando a visibilidade que o país teria com a aproximação dos megaeventos esportivos (Copa do Mundo e Olimpíadas) são uma pauta constantemente assumida nos eventos sobre Economia Criativa. No editorial do Seminário Internacional de Economia Criativa do SESI-SP, que ocorreu entre 17 e 18 de abril de 2012, lê-se:

O que ficará nas cidades e no país, após os eventos, depende de como o processo de planejamento e implementação dos projetos foi organizado [...]. Como podemos melhor utilizar os grandes projetos esportivos para impulsionar a economia criativa no Brasil? Como podemos colocar os projetos esportivos a favor das cidades e não o contrário? Que tipo de legado podemos almejar construir, além das infraestruturas em discussão?

De acordo com a secretária, em sua fala durante o Cultura Brasil II, a criação da secretaria visando ao desenvolvimento dos setores criativos colaboraria com apoio no que diz respeito a superação de seus entraves estruturantes:

Outro dia eu estive numa discussão com estilistas e estava explicando pra eles que os problemas que a moda tem, o circo tem; que os problemas que os designers tem, os artesãos tem; que os problemas de quem trabalha com a cultura digital ou de quem trabalha com os games são os mesmos. Porque são problemas estruturantes! Estruturantes de um campo criativo e cultural brasileiro, que evidentemente tem um grande potencial para o desenvolvimento do Brasil. Indiscutível! Eu me pergunto como é possível ainda se discutir isso?! (Claudia Leitão, secretária da SEC/MinC<sup>74</sup>)

---

<sup>73</sup> Durante a palestra de abertura do Cultura Brasil II, que ocorreu no 10 de dezembro de 2012

<sup>74</sup> Transcrito da gravação da palestra de abertura do Cultura Brasil II, que ocorreu no 10 de dezembro de 2012

**Figura 9: Secretária da Economia Criativa visitando os estandes do “Encontro Nacional de Empreendedorismo Cultural - Cultura Brasil II” - 2012**



(Fonte: Fotos do acervo pessoal da pesquisadora)

Vimos que o papel da cultura como propulsora de um tipo de desenvolvimento contra-hegemônico tem sido observado desde a “Década Mundial do Desenvolvimento Cultural” (DMCD) da UNESCO, que ocorreu entre 1988 e 1997 (CUELAR, 1997), sendo que entre os anos de 1992 e 1995, Celso Furtado integrou a Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento da UNESCO e aparentemente esse histórico vem sendo evocado pela SEC/MinC, isto é, pelos atores governamentais que neste momento passam a formular as políticas públicas da Economia Criativa. No texto de abertura do Plano da SEC/MinC, a secretária ressalta:

Celso Furtado lutou durante toda a sua vida por um desenvolvimento desconcentrador, fundamentado na diversidade cultural regional brasileira. E por isso, foi um crítico inclemente das sociedades capitalistas e “de sua forma sofisticada de controle da criatividade e de manipulação da informação”. O que afligia Furtado era a consciência de que a estabilidade das estruturas sociais não igualitárias estaria diretamente relacionada ao controle por grupos privados dos bens de produção da criatividade artística, científica e tecnológica [...]. Grande defensor da inovação, o economista acentuava [...] a necessidade de que o progresso tecnológico caminhasse pari passu com o acesso desses produtos às camadas mais amplas da sociedade brasileira. (Claudia Leitão, Plano da SEC/MinC, 2011)

Durante a pesquisa, busquei estabelecer contato com membros da secretaria. No dia 10 de maio de 2013, consegui marcar uma entrevista – cuja cópia transcrita na íntegra está disponível no “Apêndice 2” deste trabalho – com Luciana Guilherme (Diretora de Empreendedorismo, Gestão e Inovação da SEC/MinC), na Incubadora Rio Criativo/Criativa Birô, no intervalo anterior a uma reunião que ela teria com a equipe da Caixa Econômica Federal e Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro. Luciana conta que veio de uma família de artistas, e enquanto estava fazendo o mestrado em administração, optou pela linha de pesquisa “Cultura e Imaginário”, foi então que, a partir de um estudo sobre uma organização do terceiro setor, ela teve mais aproximação com a discussão sobre economia, cultura e desenvolvimento:

Então, eu estudava cultura e imaginário, escolhi como estudo de caso uma organização do terceiro setor chamada EDISCA, que é Escola de Dança e Integração Social para Crianças e Adolescentes, – inclusive funciona ainda – é um case de sucesso, na época tinha uns 10 anos de funcionamento e hoje já fazem mais dez anos. Então são 20 anos que essa organização existe e é gerida por bailarinos e faz um trabalho genial de inclusão social e de educação junto a crianças em situação de risco. Tem muitos trabalhos que a gente tem visto pelo Brasil, inclusive de arte-educação, que envolvem isso, mas este tinha um “quê” de produção cultural, também. Não era só uma escola pra atender a crianças, mas gerava renda, com um corpo de baile formado por crianças e adolescentes, submetendo projetos à Lei Rouanet, captando recursos, enchendo o teatro, a bilheteria ajudando, sendo fonte de recursos para a operação da própria ONG, gerando autonomia... Então, tinha um monte de elementos que me interessavam e que eram muito criativos, e tinha muita qualidade no que eles faziam. E aí, me interessava assim, de que forma a cultura, o imaginário cultural daqueles bailarinos, de que forma aquilo impactava na gestão [...]. (Luciana Guilherme. Diretora na SEC/MinC)

Perguntei a Luciana Guilherme, que me contou ter iniciado suas pesquisas no campo da Economia Cultural integrando um grupo de pesquisa<sup>75</sup>, o que muda na passagem do tratamento da Economia da Cultura para a Economia Criativa:

Muda bastante coisa. Primeiro tem uma base que nasce: nasce da Economia da Cultura; mas se amplia, porque a Economia Criativa não trata da economia

---

<sup>75</sup> Na época, coordenado pela atual secretária da SEC/MinC.

apenas gerada a partir dos setores da cultura, mas ela se amplia para outros setores de base cultural, de base simbólica, mas que se encontram em outras esferas, em outras dinâmicas... Então a gente começa a falar do design... a gente começa a falar da moda... o próprio artesanato passa a ser incluído no Ministério. Mas mesmo assim hoje, o Ministério tem um recorte... a Economia Criativa se você for pensar hoje toda a Economia Criativa digital, existe aquela que usa de suporte digital fortemente, seja no próprio processo de criação, seja no suporte de outras áreas, que não são digitais. O artesanato, por exemplo: as plataformas de comércio eletrônico hoje são serviços de apoio ao processo de comercialização e distribuição, que é o elo mais frágil da cadeia do artesanato... Então, na verdade, o que a gente começa a discutir com a Economia Criativa são processos de inovação, tecnologias sociais, novos modelos de negócios... (Luciana Guilherme. Diretora na SEC/MinC)

No livro “Economia da Cultura”, Benhamou (2007) cita como componentes da economia da cultura os mercados de arte e do patrimônio, museus e monumentos, e as indústrias culturais (livro, disco e cinema) e comenta que inicialmente neste campo conceitual havia certa resistência em incluir as indústrias culturais.

Lala Deheinzelin <sup>76</sup>, em entrevista, comenta o avanço no Ministério da Cultura Brasileiro, a partir da gestão de Gilberto Gil em incluir as culturas populares, pois em diversos países políticas culturais continuam sendo “políticas para as artes” e também afirma este fato como benéfico para a Economia Criativa. Pelo que Luciana transmite na fala, a intenção em conjugar novos setores que não somente os da Economia da Cultura no conceito clássico, diz respeito ao papel facilitador no sentido do desenvolvimento econômico gerado pelas possibilidades múltiplas de interconexão entre os diversos segmentos.

Conforme já analisado, no Plano da SEC/MinC a questão da geração de propriedade intelectual não aparece como fator determinante do valor, mas vemos que paralelamente à estruturação da secretaria, no país, o debate sobre propriedade intelectual torna-se mais acirrado. Esse foi um tema que vi emergir nos eventos que presenciei sobre Economia Criativa.

O Plano Nacional de Cultura, aprovado pelo Congresso Nacional em dezembro de 2010, inclui a criação de um Centro de Estudos e Fomento à Pesquisa sobre Direitos

---

<sup>76</sup> Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ZUNR2Xpsfg>, acesso em 23 de março de 2012.

Autorais, que tem por pauta funcionar aos moldes da Escola Nacional de Defesa do Consumidor, – pertencente ao Ministério da Justiça (MJ) – e da Escola da Advocacia-Geral da União, para divulgação e capacitação no setor. A diretora de Direitos Intelectuais do MinC, Márcia Barbosa, afirma que a supervisão proposta pelo Ministério da Cultura deverá estabelecer a observância de parâmetros suficientes, que assegurem a arrecadação e a distribuição transparentes e justas dos direitos autorais, conforme estabelece a Constituição Federal, sem negligenciar os interesses dos usuários.<sup>77</sup>

Ao mesmo tempo, setores da indústria cultural internacional também passam a se movimentar nesse período. Em abril de 2011, Greg Frazier, vice-presidente executivo da Associação Cinematográfica dos EUA (MPAA, no original), visitou São Paulo e Brasília com o objetivo de pressionar autoridades locais por maior atenção no combate à pirataria. Na ocasião, Frazier chegou a se encontrar com equipes ministeriais da Cultura e Justiça. Em entrevista à Folha de São Paulo, ele fez comentários sobre a reforma dos Direitos Autorais no Brasil e afirmou que *a democratização do acesso à cultura não está na agenda de interesses da associação*<sup>78</sup>.

Oona Castro<sup>79</sup> chamou atenção para a tendência de recrudescimento das punições no que diz respeito à violação de Leis Autorais e mostrou uma tabela em que fica evidenciada a desproporcionalidade da pena no que diz respeito a essa infração, quando comparada a outros crimes mais graves, de mesmo regime de prisão. Ela ainda comenta sobre a frequência com que se divulgam números sobre os prejuízos gerados pela pirataria, no sentido de perda de empregos que poderiam ser gerados, ou de bilhões perdidos pela indústria cultural sem, contudo, que as fontes desses dados de pesquisas sejam divulgados, e dá como exemplo alguns trechos de notícias:

A delegada Valéria Aragão, titular da Delegacia de Repressão aos Crimes contra a Propriedade Imaterial (DRCPIM), afirmou que, todos os anos, cerca de

---

<sup>77</sup>Disponível em :<http://www.cultura.gov.br/site/2011/06/03/direitos-autorais-11/>, acesso em 15 de Julho de 2011.

<sup>78</sup>Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/mercado/903278-democratizar-a-cultura-nao-e-nosso-interesse-diz-vice-presidente-da-mpaa.shtml> Acesso em 30 de julho de 2011.

<sup>79</sup> Durante sua fala no I Seminário Internacional Economia Criativa: novas perspectivas, na FGV, em 21 de setembro de 2011.

2 milhões de empregos formais deixam de ser criados por causa da pirataria. “Cerca de R\$ 30 milhões são sonegados somente com a falsificação de tênis e roupas”, enfatizou a delegada. “A pirataria é o crime do século 21. Não pode mais ser encarada como um crime menor”, complementou.<sup>80</sup>

Consoante a isso, Vianna (2005) afirma que *“Na tentativa de sustentar a ideologia da “propriedade intelectual” a indústria cultural cria estatísticas mirabolantes para afirmar a tese de que a pirataria acarreta prejuízo de bilhões de reais por ano.”* (VIANNA, 2005, p. 12)

Percebe-se que havia todo um aparato de conformidade aos ditames da OMC e da OMPI tomando forma a nível nacional, coincidindo com o período de gestão da então Ministra da Cultura Ana de Hollanda. As críticas a sua atuação já no início de seu mandato eram constantes, conforme já comentado, fazendo se esboçar um movimento “Fora Ana de Hollanda”.

Desde o primeiro mês de gestão, a ministra demonstrou que estaria em direção oposta aos seus antecessores, Gilberto Gil e Juca Ferreira, defensores da flexibilização da lei de direitos autorais e da manutenção de políticas de cultura digital no MinC: em janeiro de 2011, uma de suas primeiras ações ao assumir a pasta foi remover as licenças Creative Commons do site do Ministério da Cultura<sup>81</sup>. Em função desta conduta, percebi um mal estar por parte de representantes de setores da cultura e das políticas culturais, que associavam a criação da SEC/MinC a esta tendência da ministra Ana. Com a baixa popularidade, a Ana de Hollanda é destituída do cargo de ministra da

---

<sup>80</sup>N.B.: Informação obtida por registro de foto da exposição de slide durante a palestra de Oona Castro (Diretora Executiva da Overmundo), na mesa “Os Direitos Autorais e o acesso aos Bens Culturais” do I Seminário Internacional Economia Criativa: novas perspectivas, na FGV, em 21 de setembro de 2011. manchete posteriormente encontrada na internet em <http://g1.globo.com/crime-e-justica/noticia/2011/01/pirataria-e-o-crime-do-seculo-21-afirma-delegada.html>

<sup>81</sup> “Na prática, aquilo significou apenas que o conteúdo do site (os textos e vídeos) não estaria mais disponível para ser usado e reproduzido pelos usuários nos termos da licença. Mas, em um contexto mais amplo, sinalizou que a ministra não compartilhava da visão de seus antecessores em promover a cultura livre e a circulação de ideias, sobretudo no ambiente online. Sua atitude foi aplaudida por membros das entidades que representam a indústria cultural.” Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/link/ana-de-hollanda-sai-do-ministerio-da-cultura/>, Acesso em 11 de setembro de 2012.

Cultura em 11 de setembro de 2012, entrando em seu lugar a então senadora Marta Suplicy.

Feita a leitura do Plano da SEC/MinC, eu já havia percebido o desejo dos policymakers da Secretaria em afastar a definição da Economia Criativa proposta pelas políticas governamentais do Estado brasileiro da ideia de propriedade intelectual, isto é, gerar propriedade intelectual não é o que define os setores criativos, como ocorre com as indústrias criativas britânicas. Porém, a preocupação com questões de direitos autorais aparece num dos objetivos do plano, que diz respeito aos “marcos legais” (Plano da SEC/MinC, 2011, p. 39). Perguntei diretamente à Luciana Guilherme, diretora neste órgão, como a SEC/MinC tem se posicionado com relação às políticas de propriedade intelectual:

Olha, a gente acredita que deve haver um equilíbrio entre o direito do autor e o acesso. Eu acho que não dá pra gente ter uma posição fechada, hermética e inflexível no que se refere aos direitos autorais. Essa discussão está posta e no Brasil o debate tem sido bem forte, bem amplo, e a gente sabe que a acessibilidade precisa ser pensada. No que se refere à propriedade intelectual, a gente tem uma visão onde é preciso tratar o direito de propriedade intelectual, o direito autoral, de uma forma que promova o acesso, mas que garanta o direito, sem polarizar. O acesso total sem o direito do criador, isso é ruim. O criador também tem que ter o retorno daquilo que ele desenvolveu, é uma criação dele. Mas ao mesmo tempo, bloquear toda e qualquer possibilidade de acesso é muito ruim. Há uma discussão no que se refere à flexibilização dos direitos, seja por parte do próprio autor, ou seja ele ter o direito de dizer o que ele cede e o que ele não cede, até às questões ligadas à educação... hoje há um grande debate, quer dizer, em termos de educação sobre qual o nível de acesso que se dá. Então, a resposta não é fechada, mas o que a gente acredita é que deve haver um equilíbrio entre o apoio ao autor mas também o acesso, que promova desenvolvimento. Porque o acesso à informação, o acesso à criação gera possibilidade de novos processos criativos, de novos processos de desenvolvimento e de formação dos profissionais desses setores, então isso pra gente é fundamental. [...] Fala-se inclusive de “direitos coletivos”, não é? Então, é um universo bastante amplo, mas que sempre o que a gente coloca é o “caminho do meio”, ou seja, nossa preocupação é como é que a gente garante o acesso, no sentido de promover crescimento, promover desenvolvimento desses profissionais desses setores e ao mesmo tempo resguarda o profissional, no

sentido de ele ser recompensado também por aquilo que ele criou, que é único, que é original e que outra pessoa não fez, mas ele tendo também essa autonomia de definir o nível de flexibilidade do acesso. (Luciana Guilherme - Diretora de Empreendedorismo, Gestão e Inovação da Secretaria da Economia Criativa, MinC.)

Percebe-se que a postura dos atuais membros da pasta não é exatamente aquela que fora preconizada pela Ministra Ana de Hollanda. Também encontro uma fala pertinente da Secretária da Economia Criativa, Claudia Leitão, em uma entrevista ao Centro de Pesquisa e Formação SESC-SP<sup>82</sup>:

[...] o conceito de Economia Criativa que precisamos construir no Brasil não é o conceito de Indústrias Criativas na forma como está definido pelos anglosaxões, pelos australianos, pelos asiáticos ou pelos estadunidenses. Precisamos pensar numa dinâmica econômica envolvendo bens e serviços culturais a partir da compreensão da nossa própria diversidade, que poderia ser um ativo para a produção de riqueza para o país. Quando analisamos as definições de indústrias criativas no resto do mundo, o primeiro ponto que aparece é o *copyright*. E nós, propositalmente, retiramos a palavra *copyright* do Plano da Secretaria da Economia Criativa. A visão de propriedade é ainda muito marcada por um direito civil do século XX, onde a função social não está presente. Consideramos que o Brasil, em função das suas tecnologias sociais, precisaria avançar em marcos regulatórios novos, numa visão jurídica mais condizente com o século XXI. (Claudia Leitão, Secretária da Economia Criativa)

É ainda pertinente observar na rejeição pelo termo “indústrias criativas” por parte dos gestores da SEC/MinC que o termo “indústria” evoca a uma associação direta com o conceito de “Indústrias Culturais”, elaborado pelos frankfurtianos como uma crítica à massificação e standardização da cultura no século XX (ADORNO, 2002; FREITAG, 1990) e, neste sentido, o descarte do termo “indústrias” revelaria um intuito de se afastar dessa associação. Não é pouco frequente a consideração da Economia Criativa e das indústrias culturais como sinônimos, na medida em que promovem a interface entre cultura e economia, como citado por Carlos Henrique Machado Freitas, “na realidade, no plano teórico, o que a indústria criativa propõe, não é nada diferente

---

<sup>82</sup> Disponível em <http://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/noticias/entrevista-com-claudia-leitao>



*da velha indústria cultural*<sup>83</sup>”. Também fiz esse questionamento à Luciana Guilherme, isto é, se os termos no fundo não são sinônimos:

Não são. Primeiro pelo seguinte: quando a gente está falando de uma Secretaria de Economia Criativa a gente não está focando prioritariamente em um setor “x” ou setor “y”. Economia tem a ver com uma dinâmica. Até, durante o processo de estruturação da Secretaria, uma coisa que Cláudia sempre falou e validada por todos, apoiada pela equipe, era que a gente não quer uma secretaria das indústrias, a gente quer uma secretaria que pense a economia a partir dos ciclos econômicos, então se você pensar o processo a criação/produção, difusão, distribuição, consumo/fruição. E essas dinâmicas relacionadas com setores que são diversos, como a gente estava falando, que vão do artesanato aos games – quer dizer há uma diversidade muito grande – isso pra gente é o elemento principal. As indústrias culturais até fazem parte da Economia Criativa, só que elas correspondem a determinados setores que tem uma capacidade de produção e de reprodução massiva, que, por exemplo, o digital permite. O cinema hoje é uma indústria cultural, os games são uma indústria cultural, a música, com todas essas possibilidades de uploads e downloads que existem por aí, ela é uma indústria cultural. A gente não nega as Indústrias culturais, mas as indústrias culturais não são necessariamente a prioridade. Existem políticas, existem setores, fragilidades, e a gente tem que fazer escolhas. A gente não nega, mas a gente não restringe, porque a gente acredita que existem outros elementos e existem outros setores que são frágeis e merecem ser trabalhados. (Luciana Guilherme - Diretora de Empreendedorismo, Gestão e Inovação da Secretaria da Economia Criativa, MinC.)

As informações convergem. No mesmo sentido se dá a fala da Secretária Cláudia Leitão, na supracitada entrevista:

Economia Criativa no sentido do que temos tentado construir não tem uma definição fechada, mas já sabemos o que ela não é. Uma boa forma de começar a discussão é estabelecendo que o Brasil não precisa de uma Secretaria para as indústrias culturais, pois essas indústrias já têm muita força e uma vida própria. Não é para elas que estamos trabalhando ou que imaginamos que iremos trabalhar. É justamente o contrário: estamos construindo uma reflexão sobre o que seria uma economia da cultura para os pequenos, incluindo, aí, os

---

<sup>83</sup> Disponível em <http://www.trezentos.blog.br/?p=7797> acesso em: 15 de junho de 2013.

informais. São os milhões de produtores culturais brasileiros, os pequenos empreendedores de vários setores: da cultura digital aos games, do artesanato ao design, da arquitetura às artes.(Claudia Leitão – Secretária da Economia Criativa)

A fala da Secretária se pauta muito na necessidade de se dar espaço aos pequenos empreendedores criativos brasileiros, desconcentrando o apoio à produção cultural no país e tendo por premissa o uso da criatividade como superação do subdesenvolvimento, o que novamente faz referência ao pensamento do economista e ex-ministro da Cultura Celso Furtado (1978, 2012).

No caso brasileiro, sobre os argumentos para se desenvolver a dimensão econômica da cultura e se pensar em marcos regulatórios, durante o evento “Cultura Brasil”, presenciei na palestra de abertura a explanação da Secretária Claudia, em que ela citava um exemplo curioso. Ela relata que levou até um evento do BNDES uma estatueta do “Padre Cícero” e que também já presenteou à ministra Marta Suplicy com um desses. O detalhe é que o Padre Cícero era ‘chinês’ (sic). Segundo a secretária, ele ainda possui um chip eletrônico que reproduz a gravação do “bendito da mãe das Candeias”, muito cantado nas romarias:

Então eu mostrei o Padre Cícero, tirei da caixa – do “made in China” – e apertei então o botãozinho do chip e o padre Cícero canta benditos!!!! [...] ele simplesmente levou gravado os benditos que as crianças cantam no horto onde fica a estatua do Padre na cidade de Juazeiro do Norte, então você aperta o botão e o padre Cícero canta os benditos que são cantados no horto... e isso então, quer dizer que agora nós estamos ‘importando’ Padre Cícero! [...] eu fiz essa provocação em Recife, e eu fico aqui pensando com vocês... vocês todos já estão muito convencidos da importância desses setores, vocês não precisam de convencimento, mas o nosso trabalho é imenso ... Eu fiz questão de comprar o Padre Cícero e já entreguei pra ministra Marta Suplicy, porque penso que nós temos que exatamente nos dar conta do que significa isso [...] .<sup>84</sup>(Claudia Leitão – Secretária da Economia Criativa<sup>85</sup>)

Ou seja, a intensificação da comercialização de bens culturais trata-se de um fenômeno que já está em curso. Dentro dessa perspectiva acerca da globalização

<sup>84</sup> Este caso também foi noticiado em páginas como: <http://www.tribunadoceara.com.br/blogs/nonato-albuquerque/religiao/a-fama-de-padre-cicero-foi-parar-na-china/>

<sup>85</sup> Durante a palestra de abertura do Cultura Brasil II, que ocorreu no 10 de dezembro de 2012

cultural, enquanto estaríamos a manter pudores com respeito à ideia de desenvolver a dimensão econômica da cultura brasileira, nações estrangeiras lucram com ela. Todavia, pergunto à Luciana Guilherme se de fato é possível promover a dimensão econômica da cultura sem prejudicar suas dimensões política e simbólica:

Olha, eu acho que é possível, sim. Só que não é uma solução única. Quando a gente fala aqui de economia, a gente não está falando de uma economia “predatória” e capitalista, a gente está falando de uma economia onde a diversidade cultural é um valor principal, e para isso, ela precisa ser resguardada. Se você trata isso de qualquer forma, de uma forma massificada e destrutiva, a gente não concorda com isso. Mas por exemplo, hoje a gente percebe como o design vai beber da fonte da cultura popular, das matrizes culturais brasileiras... o Brasil tem uma riqueza, uma pluralidade, que se [o avanço econômico] for agressivo no sentido de destrutivo, ele vai perder sua maior fonte! Quer dizer, acaba sendo muito burro (risos) atuar dessa forma! Não temos respostas para todos os setores, a gente está construindo isso. A gente quer trabalhar sempre o valor da diversidade cultural como um princípio norteador, e ao mesmo tempo casando isso com o processo de inovação. (Luciana Guilherme – Diretora da SEC/MinC.)

Relembrando, a missão expressa pelo plano da Secretaria da Economia Criativa é *“conduzir a formulação, implementação e 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”*. (BRASIL, SEC, 2011, p. 38). Peço a Luciana Guilherme para explicar um pouco sobre a opção da Secretaria pelo desenvolvimento local e regional, ela associa novamente ao pensamento de Celso Furtado

[...] a gente tem debatido sobre economia criativa e tem discutido teóricos que pensaram a cultura e o desenvolvimento no Brasil de muito tempo atrás, Celso Furtado é para nós um nome fundamental. Ele não usava esse termo “Economia Criativa”, mas na hora que ele pensava no desenvolvimento local, no artesanato como grande vetor de desenvolvimento, por exemplo, da região do nordeste, ele estava falando de Economia Criativa, só não era esse o termo, né... A gente acredita que a vocação do lugar é definidora, ela é muito importante. A gente não pode fazer uma ação de cima pra baixo sem compreender as pessoas que

estão no lugar, o território é importante. Então, por isso pensamos no desenvolvimento regional. (Luciana Guilherme - Diretora da SEC/MinC.)

Quando falamos em desenvolvimento regional, levamos em conta tanto o aumento de riqueza em uma dada região quanto as atividades responsáveis por esse aumento. Essa designação é econômica, mas também envolve fatores sociais e culturais. Essa noção de desenvolvimento regional está relacionada à ideia de desenvolvimento endógeno, que designa um tipo de desenvolvimento econômico que depende, em primeiro lugar, da confluência de recursos internos de cada território. Entendem-se por recursos endógenos desde os recursos naturais, e matérias primas até as competências, a especificidade das produções locais, os fatores de atração para a região (que envolve a economia turística, capital natural, etc). Este conceito de desenvolvimento endógeno segue por oposição à noção de desenvolvimento exógeno, que diz respeito ao desenvolvimento promovido por grandes empresas, em geral, multinacionais de origem externa, que promovem a fuga de capitais e geralmente empregam nos melhores cargos trabalhadores da mesma nacionalidade da empresa.

É alinhado a essas noções e discursos que permeiam essas novas modalidades de desenvolvimento, que devemos perceber a Economia Criativa dentro do quadro *neodesenvolvimentista* (DE MARCHI, 2012) brasileiro. Para refletir sobre a proposta de desenvolvimento da Secretaria da Economia Criativa, é conveniente fazermos algumas reflexões sobre seus princípios norteadores. O princípio da sustentabilidade, por exemplo, além de traduzir questões éticas da contemporaneidade tem uma função transversal para as políticas da Economia Criativa. Luciana Guilherme destaca a necessidade de se afirmar a cultura como o quarto pilar da sustentabilidade e fala sobre a interdependência entre as dimensões econômica, social, cultural e ambiental para a eficácia de ações sustentáveis:

[...] Hoje se fala muito na palavra “sustentabilidade”, não é? Na Rio +20, houve uma discussão que o MinC levou que foi sobre a sustentabilidade hoje ser divulgada muito como econômica, ambiental e social. E a cultura sempre ficou dentro do social, quase como um processo de inclusão social. A gente acredita que a cultura é o quarto pilar da sustentabilidade, e que é transversal. Então, isso tem que caminhar junto: não é só uma ou só outra. São “sustentabilidades”, está no plural! São varias dimensões. Não adianta ser só econômico, se isso é predatório, é destrutivo para as culturas e povos, não adianta trabalhar o cultural

sem pensar na dimensão econômica, na vida das pessoas, não adianta também desenvolver uma atividade que acaba destruindo a natureza – tem muitas atividades artesanais que se não tiverem a compreensão da relação da extração da matéria prima da natureza, inclusive, a médio prazo, podem acabar com a própria fonte de material para aquela atividade! – Então, não há uma única solução, a solução é sempre pensar nessas várias dimensões que estão relacionadas. (Luciana Guilherme - Diretora da Secretaria da Economia Criativa, MinC.)

No que diz respeito á instalação das políticas da Economia Criativa, principalmente na América Latina, de acordo com a discussão em capítulo anterior os apontamentos de Canclini (2012) e Yúdice (2006), observa-se contradições entre os discursos e as medidas regressivas.

Quanto a caso brasileiro, conforme já vimos, De Marchi (2012) associa políticas de caráter participativo à tendência do neodesenvolvimentismo do PT, tendência que, por sua vez, também é associada pelo autor à Criação da SEC/MinC e percebemos ainda que esse neodesenvolvimentismo opta pelas modalidades de desenvolvimento local e regional. Mas cabe ressaltar que, de acordo com Benko(1999, Apud COSTA, 2010) , o paradigma do desenvolvimento local, evocado como modelo alternativo, seria uma panaceia, aplicável a todos os espaços, do Terceiro Mundo aos países mais desenvolvidos, adaptando-se a todos os discursos, tanto de esquerda como de direita. Então, por si evocar ao desenvolvimento local não constitui uma alternativa de desenvolvimento contra-hegemônica, mas isso dependerá de vontade política.

Relembramos essa informação para percebermos como ambos conceitos, de Economia Criativa e de Desenvolvimento Regional podem ser apresentados em abordagens distintas. Conforme comentamos, o conceito de Economia Criativa no Brasil já vinha sendo desenvolvido antes da criação da secretaria, sendo identificado como um tipo de política pública multicêntrica, envolvendo setores estatais e não estatais. No momento em que a SEC/MinC se estrutura, sua equipe elabora um discurso oficial sobre a Economia Criativa, que, contudo, não é o único existente.

Assim, podemos observar distinções na forma como os diversos atores institucionais abordam o tema “Economia Criativa” no país, bem como implementam-se

suas políticas. No plano estratégico da prefeitura do Rio de Janeiro (2009 -2012) utiliza-se o termo “indústrias criativas”, dando ênfase a determinados setores que abarcam a indústria cultural. O programa Rio Capital da Indústria Criativa compreende ações para os setores de Moda, Design e Audiovisual, descritos como vocações locais, em articulação com o Programa Rio Capital do Turismo.

Sobre a criação de “cidades criativas”, no município do Rio de Janeiro, Washington Fajardo (Subsecretário de Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro) comenta<sup>86</sup> sobre o programa “Rio Distrito de Criatividade”, que, motivado pelo advento dos mega-eventos esportivos, tem promovido intervenções urbanas e revitalizações no centro da cidade, em dois focos: a Praça Tiradentes e a Lapa, que seriam transformados em “clusters criativos”. Em tese, este termo está relacionado à perspectiva de Desenvolvimento Regional e Arranjos Produtivos Locais, ou Polos Criativos<sup>87</sup>. Fajardo afirmara que o intuito seria “tornar a cidade mais humana, mais justa, mas também mais eficiente e competitiva”.

Ainda na capital carioca, o que tem sido observado sobre as recentes mobilizações (não necessariamente da Lapa e Praça Tiradentes, mas precisamente no entorno do Maracanã e obras do Porto) tendo em vista os megaeventos esportivos, é que na ânsia pelas possibilidades de investimentos em função da Copa do Mundo e Olimpíadas, o discurso de euforia para se aproveitar as oportunidades de mercado é traduzido mais em interesse por desenvolvimento exógeno (em 2011, falava-se sobre a possibilidade da construção de uma “Rio-Disney”, por exemplo), que endógeno, necessariamente, resultando na exclusão de beneficiamento de boa parcela da população menos favorecida, que, na realidade tem recebido o ônus do “legado dos grandes eventos”. Portanto, podemos compreender que o modo com o tema “Economia Criativa” é trabalhado e o sistema de valores que o circunscreve varia entre as equipes de fazedores de políticas públicas.

Durante a entrevista que fiz com a diretora da SEC/MinC, Luciana Guilherme, perguntei como as políticas da Secretaria da Economia Criativa, que são de âmbito

---

<sup>86</sup> Informação obtida durante sua palestra “Onde tudo começa: a criatividade na base da revitalização urbana”, durante o “I Seminário Internacional Economia Criativa – Economia Criativa: novas perspectivas”. FGV/IBRE.

<sup>87</sup> que consistem num adensamento geográfico produtivo a partir da identificação de potencialidades e vocações locais e que resultam numa troca de sinergias e qualificação dos setores envolvidos.

federal, chegariam na esfera local, ou seja, no âmbito dos municípios, sua resposta foi a seguinte:

Isso é uma construção longa. O MinC tem várias ações para chegar nos municípios e lógico que dessas ações, algumas são de natureza tipicamente institucional e já tem outras que tem uma dimensão de um fomento direto ao indivíduo lá na ponta. Vou dar aqui um exemplo: o Sistema Nacional de Cultura. A gente vai ter a conferência nacional de cultura agora em novembro. E nesse processo há toda uma discussão sobre o “CPF da Cultura”, não sei se você conhece esse termo, que o antigo secretário usava muito. O “CPF da Cultura” é você estruturar um Conselho Municipal e Estadual de Cultura, é você ter um Plano Municipal e Estadual de Cultura e você criar um Fundo de Cultura (também nas duas esferas) e com isso você passa a compor um sistema nacional de cultura, onde há uma integração de políticas. Onde há processos de repasse simplificado, de fundo a fundo... onde essas políticas no sentido macro, envolvem as de Economia Criativa. Nesses processos de institucionalização de políticas para a Economia Criativa, a gente – a gente, SEC – vai participar desse esforço da conferência para estimular para conduzir, para nortear, para gerar encaminhamentos junto a esses outros órgãos, que são importantes. Então, essa é uma ação. Outra ação é que a gente está trabalhando em cima da chancela de ‘territórios criativos’, então questionamos “O que é um território criativo?” é um território que tem vocações? É um território que tem uma densidade institucional, de empreendedores, de profissionais que estão trabalhando para o desenvolvimento daquela localidade, a partir de uma governança, e isso envolve município, isso é municipal. A chancela não é só o reconhecimento, não é só dizer “Você é criativo! Você é incrível, você faz coisas maravilhosas!” não... para ter uma chancela você vai ter que apresentar uma proposta de governança, você vai ter que demonstrar a disposição, inclusive tributária do município, de dizer que determinada região vai ter algum benefício e nós MinC vamos levar também benefícios para você. Vamos fazer uma troca, a partir de projetos com os municípios. Então essa é uma ação totalmente articulada.

A resposta é extensa, mas, neste trecho, importante sublinhar por um lado, que os territórios criativos se relacionam ao conceito de desenvolvimento regional, e por, outro, que tanto os territórios criativos quanto a consolidação do Sistema Nacional de Cultura (SNC), passam pela necessidade de governança. De acordo com Sonia Fleury (2005), a governança envolve maturidade política e institucionais nos municípios, pela existência

de esferas públicas que permitam este diálogo deliberativo e a construção de processos de planejamento estratégico participativo que tenha em conta uma relação de co-gestão e controle social das políticas públicas. Isto é, a forma de acesso em tese seria pelas descentralização, via uma consolidação de políticas públicas participativas dentro do MinC e novamente se evidencia a necessidade de planejamento articulado. A referida capacidade de governança ainda é um desafio para boa parte dos municípios brasileiros, pois os modelos de gestão participativa se iniciaram apenas com o governo Lula e necessitam de amadurecimento. Luciana ainda prossegue dando um outro exemplo de possibilidade de contato dos municípios com ações da SEC/MinC:

Um outro elemento é quando a gente fala em trabalhar nos territórios com um projeto que se chama Criativa Birô. Estamos já em processo de implantação de 13 Criativas Birô, em 13 estados, para trabalhar fomento e formação nos territórios. Então, porque nos territórios? Porque é lá onde está a vocação, onde estão as pessoas ... onde elas precisam ser atendidas.

A função das “Criativas Birôs” seria reunir numa mesma estrutura o atendimento para a obtenção informações sobre oportunidades de trabalho, editais de fomento, consultoria para formalização, gestão de empreendimentos e de carreira, além da oferta de microcréditos orientados e capacitação para a elaboração de projetos e planos de negócio para artistas, produtores, gestores e demais profissionais atuantes nos setores criativos. Luciana resume:

Então, te dei aí três exemplos: um macro, que tem a ver com uma política mais institucional, um outro que tem uma dimensão de município, e outro direto ao indivíduo. E isso se integra e se casa no âmbito do território. (Luciana Guilherme - Diretora de Empreendedorismo, Gestão e Inovação da Secretaria da Economia Criativa, MinC.)

Luciana conta que a equipe da secretaria costuma dizer que o maior capital que eles possuem é o de articulação, e de fato, tendo em vista a extensão do planejamento, as próprias controvérsias inerentes ao termo “economia criativa” e os interesses que em torno dele gravitam, para manter um compromisso político tal qual se expressa no Plano da SEC/MinC, muita articulação será necessária



É muita coisa [...] e a gente ainda está começando... a gente está numa área nova, a gente está na “fase heroica”, como diz a secretária Claudia Leitão, eu gosto dessa expressão. Porque tem uma coisa meio heroica, mesmo, meio louca, meio animada... e de fé na ideia! A gente acredita nessa ideia. É quase missionário mesmo, esse negócio! (risos) Mas a gente está animado!

Ao que se refere a nosso recorte local (região Norte Fluminense), a discussão e divulgação do tema da Economia Criativa na região tem chegado por intermédio das ações do SEBRAE – Campos, além dos debates promovidos pela Incubadora de Empreendimentos Tecnológicos (ITEP/UENF), e das ações oficiais do MinC – como a II Conferência Municipal de Cultura –, conforme verificaremos mais a diante.

### **3. POLÍTICAS PÚBLICAS E O SETOR LOCAL DO ARTESANATO: entre reprodução do habitus e possibilidades de reconhecimento**

#### **3.1.Cultura popular, Culturas híbridas, memória, tradição e criatividade: abrindo a reflexão sobre o setor do Artesanato**

Para este trabalho, importa situarmos o artesanato como um tipo de atividade econômica de origem pré-moderna e relacionada à Cultura Popular. De acordo com Marilena Chauí, *“românticos e ilustrados pensam a Cultura Popular como totalidade orgânica, fechada sobre si mesma e perdem o essencial: as diferenças culturais postas pelo movimento histórico-social de uma sociedade de classes”* (CHAUÍ, 1986, p. 24) , os primeiros acreditando que ela estaria ileso e autônoma, representando o povo no que ele possui de mais autêntico e puro, frente à cultura dominante, ilustrada, civilizada; os segundos apostando que ela seria superada inevitavelmente frente ao imperativo do progresso e da modernização. Ambas noções acabam limitando a noção de cultura popular. Segundo Heliana Marinho da Silva,

O conceito de cultura, aplicado ao artesanato está referenciado na arte, preferencialmente de natureza popular, criada por um povo de baixo poder aquisitivo, pertencente, em grande parte, aos estratos econômicos menos favorecidos. A arte popular artesanal, aqui defendida, não é aquela direcionada para o entendimento das massas, mas a arte criada por estas, como necessidade estética, funcional, ou de sobrevivência. (MARINHO da SILVA, 2006, p. 13)

O artesanato é uma das formas de expressão da identidade cultural e social, listadas pela “Recomendação da UNESCO sobre a Salvaguarda da Cultura Popular e Tradicional”, em 1989 . Podemos afirmar que a biografia do artesanato confunde-se com a própria história da humanidade. Seu surgimento data do período neolítico, quando o homem transforma a natureza, ao criar com suas próprias mãos artefatos para a garantia de sua sobrevivência, bem-estar individual e coletivo e materialização de seu sistema de símbolos (CHITI, 2003, Apud MARINHO SILVA, 2006, p. 12). Também segundo Maia (1965):

Desde o início de sua existência, o homem teve que entrar em ação para subsistir, usando a mão para transformar a natureza em bens necessários à sua vida. Isto é o que deu origem à cultura material. [...] o artesanato aparece, então,

integrado a estes aspectos. Todo esse processo de origem é aliado à criatividade. Sem esta não há cultura. Ao criar, ao produzir, ao comunicar, o homem está fazendo surgir algo permanente, que se traduz em objetos, ideais, movimentos e ações. É a imagem plástica ou forma que o homem dá as suas criações. Através da produção, dos frutos da capacidade intelectual ele procura atender suas necessidades e anseios. (MAIA, 1965, p. 31)

Desse modo, pode-se dizer que o artesanato se configura como a primeira forma de trabalho humano, um trabalho que remete à acepção inicial de cultura, enquanto “recriação”, “transformação” da natureza. O artesanato é uma “arte” no seu sentido etimológico (do latim *ars* e do grego *tecne*), uma vez que pode ser compreendido como um fazer, uma prática, uma habilidade, uma atividade de criação, sendo que, ao seu universo, integram-se artigos domésticos, utilitários e ornamentais, feitos para o uso cotidiano e artefatos destinados ao âmbito do extraordinário – fora da ordem cotidiana – como rituais e festas.

Para esta pesquisa, ao discorrermos sobre a análise local, nosso intuito ao compreender o artesanato no âmbito da Cultura Popular é o de, conforme assinalado por Marilena Chauí – diversamente da *“perspectiva romântica, da ilustrada e da marxista ortodoxa”*, mas, percebendo sua complexidade – não buscar meramente *“abordar a cultura popular como outra cultura ao lado (ou no fundo) da cultura dominante, mas como algo que se efetua por dentro dessa mesma cultura ainda que para resistir a ela.”* (CHAUÍ, 1986, p. 24)

Comprendemos que o artesanato pode se apresentar como uma forma resistência à cultura dominante, na medida em que ele se oferece como um suporte de memória e de *saberes vividos*, marcando presença no campo simbólico e, desse modo, ao mesmo tempo em que possa se estabelecer como fonte de reconhecimento, ele desperte vínculos associativos. Para Myriam Sepúlveda dos Santos (2003) *“a memória, a percepção do ‘agora’ que se situa entre o passado e o presente, seria a forma de experiência que tornaria possível a ação individual responsável, aquela que tem por finalidade a defesa do bem comum”* (SANTOS, 2003, p.20).

A ideia da tradição no fazer artesanal vincula-se à transmissão de técnicas ao longo dos anos, e se relaciona com a memória dos povos, fazendo-se presente em

várias sociedades que possuem vínculos pré-modernos e que fazem perdurar tais modos de fazer ao longo do tempo.

A memória não é apenas a faculdade de manter informações a salvo do esquecimento, ela é “[...] associada à percepção de pertencimento a um mundo que engloba e constitui os indivíduos”. (SANTOS, 2003, p.17). Tendo por influência o pensamento do filósofo Henri Bergson, que buscou “des-subjetivar” a memória, bem como o do sociólogo Emile Durkheim, Halbwachs (1990, passim) não considerou a memória como uma associação rígida a vínculos de repetição do passado, mas antes como resultado de representações coletivas construídas no presente que atendiam à função de manter um grupo coeso e unido. Para o autor, a memória viria acompanhada de um adjetivo, a memória seria “coletiva”.

A definição de Halbwachs para memória coletiva seria o processo de escolha de certos elementos do passado para construir uma narrativa a partir do presente. Ela está sempre encarnada num grupo que pode ser efêmero ou estruturado, sendo sua existência e manutenção garantida pelo vínculo entre os integrantes (HALBWACHS, 1990). Sua materialização, ou seja, a matéria associada à memória constitui-se de “fatos sociais” (SANTOS, 2003).

A memória participa da natureza do imaginário como um conjunto das imagens gratuitas e de correlações de imagens que constituem o capital inconsciente e pensado “*A memória não é assim uma faculdade passiva, mas um princípio de organização - e de organização do todo, freqüentemente a partir de um pequeno fragmento do vivido[...]*” (COELHO NETTO, 1997, p. 249).

A modernidade viveria o risco da amnésia coletiva, ou seja, da perda da memória enquanto constituidora de vínculos e de sentido, dos elos comunitários e do aprendizado contínuo, adquirido ao longo do tempo por meio de vínculos pessoais:

Temos, portanto, dentre os valores mais caros associados ao ser humano, a memória. A sua preservação tem sido vinculada à condição humana no que ela tem de mais forte e consistente e que pode ser usado na defesa da justiça e da liberdade. (SANTOS, 2003, p. 17-18)

Também poderemos relacionar mais a diante a ideia de memória à noção de “saberes vividos” (GORZ, 2005) , por seu sentido holístico:

[...] a falta de precisão teórica se deve ao fato de a memória estar em cada passo que damos, ideias pensadas, ações realizadas. [...] A memória [...] excede o escopo da mente humana, do corpo, do aparelho sensitivo e motor e do tempo físico, pois ela também é o resultado de si mesma, ela é objetivada em representações, rituais, textos e comemorações. (SANTOS, 2003, p. 25 e 26)

Desse modo, o artesanato está intrinsecamente ligado à memória, do ponto de vista cultural e simbólico. No âmbito econômico, o artesanato, enquanto modo de produção predominante, é consolidado na Europa da idade média. Na chamada fase artesanal, temos a economia baseada no ofício, em pequenas “oficinas”.

Quanto à produção industrial da época feudal, sabemos que era obtida quase que exclusivamente sob a forma artesanal e corporativa. O mestre artesão compromete, por sua vez, seu capital e seu trabalho e alimenta em sua casa seus companheiros e aprendizes. Não há separação entre os meios de produção e o produtor, não há uma redução das relações sociais a simples laços de dinheiro [...] (VILAR, 1974, p.40).

O conhecimento sobre o saber-fazer artesanal era transferido sem o auxílio de um aparato teórico, mas oralmente e pelo exemplo, seja de geração a geração, seja no contato entre mestre e aprendizes que eram aceitos nas corporações ou guildas. De acordo com Henri Guiton (1961), a economia artesanal urbana é uma forma que se instala na baixa idade média, florescendo do século X ao século XII, que coincide com o nascimento das cidades. Neste período havia toda uma população operária nômade (de alfaiates, tecelões, sapateiros, marceneiros) inicialmente oferecendo o serviço como encomenda.

O artesão não aluga seu trabalho, mas vende o produto fabricado a partir de seus aparatos e matéria-prima. Guiton (1961) o denomina como um “pequeno empresário”, que não corre muitos riscos, pois lida diretamente com a clientela de consumidores, ou mediante encomenda, ou fabricando os produtos antecipadamente, que levará para o mercado ou feira.

Neste período, tinha-se o predomínio da chamada economia natural, em que se produzia para o auto-sustento, até o século XVII havia o mínimo de trocas e contratos em moeda. Artesão era o nome do trabalhador envolvido com atividades produtivas. Neste tipo de trabalho, observa-se a ausência de oposição entre trabalho manual e

trabalho intelectual na construção do objeto. O artesão se responsabilizava por todo o processo de transformação: geralmente ele se ocupava desde a seleção da matéria prima, até a concepção ou projeto do produto a ser elaborado, bem como do trabalho de realização.

Qual o plasma do artesanato? Entendemos que repousa no seu conteúdo humanístico. Tanto nas atividades artesanais-domésticas [...] como nas atividades artesanais-oficinais, o fulcro reside no homem, este conceituado pelo ângulo integral. [...] A atividade industrial é maquinocêntrica. Em seus domínios, o elemento humano, ameaçado até de desemprego tecnológico, gravita em torno da máquina, que bem podia parodiar : - La production c'est moi! Na atividade artesanal, ao invés, o homem comanda a produção e mantém a máquina subjugada. (LEITE, Apud. PEREIRA, 1957, p. 14, 15)

Em virtude dessa centralidade do homem, vemos no artesanato um trabalho vinculado à cultura, à memória e aos saberes vividos. De acordo com Myrian dos Santos (2003), na passagem das sociedades tradicionais para as modernas, o tempo se desvincula das experiências de vida:

[...] a memória enquanto aprendizado se perde no mundo da informação. A partir da substituição do artesão pelo operário de fábrica, o trabalho se reduz a atos mecânicos, repetitivos sem que seja necessário para o desenvolvimento das atividades previstas o aprendizado acumulado durante a vida. (SANTOS, 2003, p. 19)

Para Raymond Williams (1992, p. 44.), o artesão é o produtor independente, no sentido de que controla todas as etapas do processo produtivo e de que é ele quem coloca a própria obra a venda, mas ele não deixa, por esse mesmo motivo, de ser dependente do mercado imediato. Esta dependência fica evidente também na observação do trabalho artesanal exercido atualmente, conforme veremos.

Entre os séculos XIII e XVIII, já findada a Idade Média, entra em vigor o regime corporativo. Neste período ocorre uma intensificação da regulamentação. É necessário ser membro da corporação para exercer comércio ou indústria. Também só entra na corporação quem é aceito. Para passar de aprendiz a companheiro, era necessário ao jovem artesão fazer uma obra-prima, que seria apreciada no exame profissional perante os jurados. Além disso, deviam ser pagas tributações ao rei e às corporações. Há uma

certa perda de autonomia, os mestres não vendem seus produtos como entendem, mas observam uma série de regulamentos minuciosos, próprios de cada corporação que vão desde o tipo de matéria-prima, medidas de comprimento e largura, etc. (GUITON, 1961, p. 28) Quando os mercados se expandem, entra em cena, entre o produtor e o consumidor, a figura do intermediário:

[...] assistiremos a gradativa decadência do mestre, quando por força da revolução econômica, para a qual ele de certo modo contribuiu, os mercados se alargam de urbanos para nacionais, em face da criação dos estados modernos. A concorrência nas feiras torna-se nacional e ele, para levar seus produtos além da área limitada que os vendia, é forçado a se sujeitar ao intermediário que, por sua vez irá roubar-lhe a projeção no cenário econômico, embora inicialmente não produza e apenas negocie. Firma-se uma tendência para o artífice perder o contato com o público, assumindo o intermediário o papel de vendedor exclusivo e aos poucos anulando a independência do artesão que vem a trabalhar com matéria-prima por ele fornecida e, muitas vezes chega ao ponto de alugar os utensílios de trabalho. Nada mais tendo que seja propriamente seu, o artífice, até então autônomo, adquire a condição de empregado e o comerciante passa a ser o empresário de seus serviços, praticamente assalariando-o. (PEREIRA, 1957, p. 23)

No período denominado Modernidade, há autores que defendem a tese de que tenha ocorrido uma reorganização no campo da cultura. Max Weber (1982, p. 371 – 410) compreende a modernidade como fruto de um processo de racionalização ocorrido no ocidente, resultando na autonomização da economia capitalista e do Estado Moderno (esfera econômica e esfera política) e das demais esferas axiológicas, ou esferas da cultura (esfera da moral, esfera do saber – ou da ciência – e esfera da arte) que até então eram incluídas no domínio da religião, passando, na modernidade, cada uma delas a se desenvolverem em complexos institucionais particulares.

De um modo geral, perceberemos que tal processo de modernização resultaria numa perda de liberdade e da espontaneidade no trato cotidiano, pois paralelo a ele se dá o chamado “processo civilizador”. Vemos um contexto em que a tradição é vista como um obstáculo ao desenvolvimento dos povos. Na esfera econômica, toda uma sorte de modificações se apresentariam como intensificadoras do cerceamento dos indivíduos, que, se antes se viam atrelados à subordinação senhorial, passarão, na

modernidade, a ter a sua liberdade restrita às escolhas que poderiam fazer no mercado, além de perderem a relação que antes mantinham com o produto de seu trabalho, que a eles se tornará estranho.

No contexto de fábrica, com a divisão social do trabalho, observa-se o fenômeno denominado “fetichismo da mercadoria”, uma vez que, diferente dos modos de trabalho tradicionais e artesanais, em que o trabalhador dominava todas as etapas do processo produtivo, na linha de produção, o trabalhador já não se reconhece no produto final de seu trabalho. Cabe a ele uma sequência de procedimentos repetitivos que desprendem trabalho manual do trabalho intelectual. Ao operário é negada a possibilidade do exercício da criatividade no trabalho. Da forma mercadoria, provém um caráter misterioso, conferido aos objetos “vida própria”, um mascaramento do trabalho humano contido nos produtos:

[...] a mercadoria é misteriosa simplesmente por encobrir as características sociais do próprio trabalho dos homens, apresentando-as como característica material e propriedades sociais inerentes aos produtos do trabalho; por ocultar [...] a relação social entre os trabalhos individuais dos produtores e o trabalho total, ao refleti-la como relação social existente, à margem deles (produtores), entre os produtos de seu próprio trabalho. Através dessa dissimulação os produtos do trabalho tornam-se mercadorias, coisas sociais, com propriedades perceptíveis e imperceptíveis aos sentidos. (MARX, 1980, p. 160)

Nas palavras de Domenico De Masi “*Foi a sociedade industrial que isolou o belo, expulsando-o do mundo do trabalho*” (DE MASI, 2000, p. 27). As máquinas, além disso, em dado momento expulsaram também mão-de-obra, fato que não ocorreu sem reação. No período da revolução industrial, no início do século XIX, surgem movimentos que se opõem à mecanização do trabalho e à tirania da máquina, tais como o ludismo, e ficaram lembrados por ações diretas como a quebra de máquinas. “*A tirania da máquina responde pela produção em massa, estandardizada, que, operada a jatos fortes, em avalanche, costuma inundar certos segmentos do mercado com produtos medíocres e violentadores das opções da clientela*”. (LEITE, Apud. PEREIRA, 1957, p. 15)

John Ruskin (1819-1900) vive o período de transição da economia artesanal/manufatureira para a economia industrial e é situado como um dos



representantes do romantismo inglês. Ele criticou intensamente o trabalho e a estética capitalista industrial, no sentido da crescente separação entre ação e pensamento, entre o trabalho manual e intelectual. Além disso, dizia-se contra a falsidade em que operava, posto que no primeiro momento a indústria procurava criar modelos para replicar a estética artesanal na linha de produção.

Um dos seus alvos foram as *School of Design*, criadas a partir de 1837, que empreendiam a aplicação das artes à manufatura, e cujos princípios consistiam na produção de padrões e desenhos e triagem de materiais, sem o envolvimento dos alunos no processo. Ruskin defende o restabelecimento e a valorização das corporações de ofício. Para ele, o artista deveria ser descoberto e não “fabricado”. Essa descoberta se daria pela experiência: o aprendizado por meio da prática se encarregaria de revelar o dom. Desse modo, os jovens deveriam frequentar instituições cuja metodologia empregada era a do aprendizado dos artesãos, próprio das oficinas e ateliês (RUSKIN, 2004, p.41). A preocupação de refundir teoria à prática, para uma formação humana integral, pode ser verificada na seguinte passagem:

Toda arte digna de nome é a energia, nem do corpo humano sozinho nem da alma humana sozinha, mas de ambos unidos, um a guiar o outro - a boa técnica e o trabalho dos dedos aliado à boa emoção e ao trabalho do coração. (RUSKIN, 2004, p. 125)

Compreendo que Ruskin (2004) defende um labor não dissociado da cultura, isso iria influenciar o movimento estético Arts & Crafts, liderado por William Morris, surgido na segunda metade do século XIX, na Inglaterra. Tal movimento tinha por premissa a defesa do artesanato criativo frente à mecanização e à produção em massa e também advogava o fim da distinção entre o artesão e o artista. Esses movimentos eram expressão de reação aos novos valores sociais e estéticos impulsionados industrialização, subproduto da modernidade, que paralelamente se erigiam. Conforme ressaltamos em Weber (1982), na modernidade, a arte também se torna independente, com um sistema lógico particular. Vale atentar que coincide com o nascimento da ordem industrial a mudança semântica de palavras como arte e cultura:

“Arte” que até então significava habilidade no sentido genérico da atividade do artesão, se restringe agora à qualificação de um grupo especial de inclinação, a artística, ligada à noção de imaginação e *criatividade*. Na Inglaterra, por

exemplo, um novo vocabulário é encontrado para exprimir o julgamento sobre arte: estética. A palavra cultura, que se encontrava associada ao crescimento natural das coisas [...] passa a encerrar uma conotação que se esgota nela mesma e se aplica a uma dimensão particular da vida social, seja enquanto modo de vida cultivado, seja como estado mental do desenvolvimento de uma sociedade. (ORTIZ, 2006, p. 19)

Ou seja, vemos que no mesmo momento em que a cultura passa a ser enxergada por um ponto de vista superestrutural, desvinculada da realidade material, a criatividade passa a se desprender da esfera do trabalho e se vincula à da arte no contexto moderno.

Ao mesmo tempo, o artesanato nunca deixou de existir, como um modo de produção paralelo, onde atuariam os sujeitos que não foram incluídos pelo processo de modernização ou simplesmente que não desejaram se adequar a ele. Por esse motivo, ele será frequentemente associado às populações tradicionais e à cultura popular. Neste sentido, opto também por compreender o artesanato como um “bem simbólico” (BOURDIEU, 2013, p. 102, 103), isto é possuindo uma realidade de dupla-face no campo da mercadoria e das significações.

Vale lembrar que até a atualidade perdura a ideia de que produtores de artes seriam singulares e solitários, enquanto os de arte popular seriam coletivos, anônimos e repetitivos, mas Canclini, em seu trabalho “Culturas Híbridas” refuta essas noções. O autor cita e critica a fala de um colóquio, em que se profere a ideia de que:

[...] a Arte produz ‘obras únicas’, irrepetíveis, enquanto o artesanato é feito em série, do mesmo modo que a música popular reitera estruturas idênticas em suas canções, como se lhes faltasse ‘um projeto’ e se limitassem a ‘consumir um protótipo até o cansaço’, sem nunca chegar a discutí-lo como cosmovisão e, em consequência, a defendê-lo esteticamente, mediante todas as suas variáveis. Já nos referimos às maneiras e às razões pelas quais os diábolos populares [artesanato de Ocumicho] variam tanto ou mais que aqueles da arte moderna (para não dizer da arte anterior, obrigada pela igreja a reproduzir modelos teologicamente aprovados). Vimos que os artesãos jogam com as matizes icônicas de sua comunidade em função dos projetos estéticos e inter-relações criativas com receptores urbanos. Os mitos que sustentam as obras mais tradicionais e as inovações modernas indicam em que medida os artistas

populares superam os estereótipos, propõem cosmovisões e são capazes de defendê-las esteticamente e culturalmente. (CANCLINI, 2011, p. 243)

Conforme ressaltado por Marilena Chauí (1986), não se trata de compreender a cultura popular como outra cultura, totalmente alheia da alta cultura, ou da cultura dominante, mas percebê-la como algo que pode se efetuar por dentro dessa cultura, ou tomando-lhe empréstimos, mesmo que para resistir a ela.

Canclini (2011), como exemplo, refere-se aos diabos de Ocumicho, populares nesta cidade mexicana. Os indígenas começaram a produzir essas peças nos anos de 1960, quando houve período de estiagem e posseiros tomaram suas terras mais férteis. O povo ampliou a produção de cerâmica que era feita para o uso cotidiano, a fim de vender o excedente e compensar as perdas do campo. A isso soma-se a lenda de que o demônio no período vagava pela cidade e perturbava a todos: alguém pensou que era preciso dar-lhes lugar onde pudesse viver sem incomodar ninguém. Por isso teria sido iniciada a elaboração das peças. Como as vendas tiveram boa procura, o ofício se ampliou e se especializou na cidade. A criatividade e a inovação na tematização em que os diabos aparecem é patente:

Os diabos são vistos tanto em cenas sacras – nos presépios, na última ceia em lugar dos apóstolos – como na reprodução das cenas mais cotidianas [...] venda de alimentos, um parto, bate-papo na porta de casa. Chegam a pilotar aviões ou helicópteros, falam ao telefone, dedicam-se à venda ambulante nas cidades, brigam com a polícia e fazem amor com sereias, ou uma mulher purépecha montada num animal de sete cabeças [...] [há também] diabos montados no teto de ônibus que viajam para os Estados Unidos. (CANCLINI, 2011, p.223-233)

Quando o pesquisador busca indagar sobre as inspirações para a confecção dos diabos, aguardando que os artesãos fizessem referência a sonhos ou a algum personagem de crença local, a resposta dada o surpreende, pois o artesão mostra imagens de pinturas em um livro de arte, isto é, em uma produção da alta cultura. Creio que cabe ressaltar que essa referência não seria meramente copiada ou replicada, mas apropriada, reinterpretada e somada à demais referências contidas no estoque de memórias do artista popular: ícones, cores, imagens, texturas, cenas cotidianas, lendas. Para Canclini (2011), os processos inerentes da constituição da modernidade redundam em confrontos maniqueístas simplistas: moderno x tradicional , culto X popular,

hegemônico X subalterno. Ele ressalta que é importante perguntar-se “*em que sentido e com quais fins os setores populares aderem à modernidade, buscaram-na e misturaram-na a suas tradições.*” (p. 206)

Conforme observado, os diabos de Ocumicho acabaram ficando conhecidos e popularizaram-se como tradicionais na localidade, quando na realidade, apesar de serem feitos por um povo tradicional, que conhecia a arte cerâmica, sua fabricação teve início na década de 1960. Atualmente, a legitimidade do artesanato, no campo da cultura popular, tende a associa-lo à “tradição”, numa perspectiva essencialista que o vincula ao “povo” pré-moderno: comunidades tradicionais, rurais ou indígenas que teriam ficado ilesas à massificação capitalista, transmitindo suas técnicas de geração a geração. Canclini ainda assevera que:

No final das contas, os românticos se tornam cúmplices dos ilustrados. Ao decidir que a especificidade da cultura popular reside em sua fidelidade ao passado rural, tornam-se cegos às mudanças que as redefiniam nas sociedades industriais e urbanas. Ao atribuir-lhe uma autonomia imaginada, suprimem a possibilidade de explicar o popular pelas interações que tem com a nova cultura hegemônica. O povo é ‘resgatado’, mas não conhecido. (CANCLINI, 2011, p. 210)

Ainda problematizando o tema das tradições, Hobsbawn (1984) evoca o conceito de “tradições inventadas” em que o passado real ou forjado impõe práticas fixas de repetição. Estas geralmente utilizam a história como legitimadora das ações e como cimento da coesão grupal. Para o autor:

Provavelmente, não há lugar nem tempo investigados pelos historiadores onde não haja ocorrido a “invenção” de tradições [...]. Contudo, espera-se que ela ocorra com mais frequência quando uma transformação rápida da sociedade debilita ou destrói padrões sociais para os quais as tradições foram feitas, produzindo novos padrões, com os quais essas tradições são incompatíveis (HOBSBAWN, 1984, p. 12).

A questão da inovação e da criatividade não se exclui nesse contexto, assim como observado por Canclini (2011) acerca do trabalho de artesãos, Hobsbawn (1984)

afirma que também há possibilidade da utilização de elementos antigos na “*elaboração de novas tradições inventadas para fins bastante originais*”(HOBSBAWN, 1984, p.17).

Pensar no artesanato como suporte de memórias, expressão de criatividade, hibridismos culturais e (re)invenção de tradições no âmbito de uma cultura popular que não se pretende estática: Essas questões saltarão aos olhos na abordagem do estudo local.

### 3.2. A Economia Criativa do Artesanato Brasileiro

A segunda pesquisa lançada pelo convênio MinC-IBGE – o anexo Cultura à *Pesquisa de Informações Básicas Municipais* (a Munic 2006) – levantou dados relativos à presença da cultura nas 5.564 cidades brasileiras<sup>88</sup>. De acordo com essa pesquisa, “*A atividade cultural mais presente nos municípios é o artesanato (64,3%)*”<sup>89</sup>. Para Maurício Tedeschi - coordenador nacional da carteira de projetos de artesanato/ SEBRAE Nacional:

[...] o artesanato brasileiro é a maior materialização da expressão cultural do Brasil. É uma das muitas formas, lógico, mas é uma das formas mais materiais mesmo de expressão do intangível que você pode propiciar ao turista – turismo é experiência, basicamente – então é um modo de você propiciar ao turista a materialização dessa experiência que ele vive aqui no Brasil, quando ele vem pra cá.<sup>90</sup>

As áreas turísticas realmente conseguem impulsionar economicamente diversos setores da cultura e o setor do artesanato geralmente recebe impacto direto nesse sentido. A partir do cruzamento de dados do “Levantamento de Arranjos Produtivos Locais no Brasil” do Ministério do Desenvolvimento<sup>91</sup>, bem como do “Mapa de APLs: Estudos RedeSist – Arranjos e Sistemas Produtivos e Inovativos Locais”<sup>92</sup>, foi possível identificar os seguintes Arranjos Produtivos Locais de Artesanato: APL de Bordados de Ibitinga (SP) ; APL de Turismo e Artesanato de Bonito - Serra da Bodoquena (MS); APL de Artesanato de Tabatinga (AM); APL de Artefatos de Madeira (AM); APL de Turismo e artesanato da Região do Marajó (AM); APL Turismo Religioso de Juazeiro do Norte (CE); APL de Artesanato Região Norte do Piauí (PI); APL de Bordados de

<sup>88</sup> Ao discorrermos sobre o artesanato no Norte Fluminense talvez o mais importante não seja a narrativa de casos de sucesso, mas a compreensão de um quadro cujas demandas e discontinuidades podem retratar parte de uma realidade nacional.

<sup>89</sup> Fonte: <http://www.cultura.gov.br/site/2008/04/01/economia-da-cultura-um-setor-estrategico-para-o-pais/>

<sup>90</sup> Maurício Tedeschi - coordenador nacional da carteira de projetos de artesanato/ SEBRAE Nacional, palestra “Projeto Brasil Original”, Cultura Brasil II, 10 de dezembro de 2012.

<sup>91</sup> Disponível em:

<http://www.desenvolvimento.gov.br/sitio/interna/interna.php?area=2&menu=3101#LevantamentoAPLs>, acesso em: 05/04/2013

<sup>92</sup> Disponível em: <http://www.redesist.ie.ufrj.br/> Acesso em 05/04/2013

Caicó (RN); APL de Confecções e Artesanato de Bordado do Sul e Centro-Sul sergipano (SE). E muitos dos locais listados apenas como APLs de turismo possuem forte produção de artesanato. Os Arranjos Produtivos Locais, conforme já mencionados, são um termo que passou a ser utilizado pelo Ministério da Ciência e da Tecnologia nas referências sobre desenvolvimento endógeno ou desenvolvimento regional para designar um espaço social e historicamente construído tendo em comum uma economia de aglomerado formada por produtores ou empresas de pequeno ou médio porte (COSTA, 2010).

Cabe também compreender quais definições oficiais são dadas ao artesanato nacional. O Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior institui em Diário Oficial de 5 de outubro de 2010, pela Secretaria de Comércio e Serviços a “Base conceitual do Artesanato Brasileiro”, em que lemos a seguinte definição:

“Art. 4º ARTESANATO - Artesanato compreende toda a produção resultante da transformação de matérias-primas, com predominância manual, por indivíduo que detenha o domínio integral de uma ou mais técnicas, aliando *criatividade*, habilidade e valor cultural (possui valor simbólico e identidade cultural), podendo no processo de sua atividade ocorrer o auxílio limitado de máquinas, ferramentas, artefatos e utensílios”

Dentre as políticas públicas para o setor, temos o Programa do Artesanato Brasileiro (PAB) o qual, através da referida base conceitual, define que não é artesão aquele que:

- I – Trabalha de forma industrial, com o predomínio da máquina e da divisão do trabalho, do trabalho assalariado e da produção em série industrial;
- II – Somente realiza um trabalho manual, sem transformação da matéria-prima e fundamentalmente sem desenho próprio, sem qualidade na produção e no acabamento;
- III – Realiza somente uma parte do processo da produção, desconhecendo o restante.

São características já observadas a contraposição à divisão social do trabalho e à produção seriada e massificada, sem originalidade ou destituída do ato de projeção da

obra. Essa leitura não entra em choque com as observações que fizemos anteriormente sobre o ofício do artesão.

Porém, a base conceitual do PAB ainda fará distinções sobre o artesão e o artista popular. Segundo ela, a preocupação do artesão é criar um modelo e replicá-lo, ou reproduzir uma técnica que aprendeu, já *“o artista necessita dominar a matéria-prima como o faz o artesão, mas está livre da ação repetitiva frente a um modelo ou protótipo escolhido, partindo sempre para fazer algo que seja de sua própria criação”*. O artista popular teria como característica o fato de pertencer ao povo, revelar a identidade cultural regional, assinar suas obras, realizá-las solitariamente, “traduzir o belo”, “requerer um olhar diferente para sua obra ser entendida”. Enfim, vemos uma cisão nítida entre a ideia de artista e de artesão, atribuindo ao artesão aspectos tradicionais e repetitivos, enquanto ao artista caberia o moderno, o criativo e o inovador; conforme vimos no tópico anterior, acerca destas questões Canclini (2011) teceu críticas em “Culturas Híbridas”. Por sua vez, na base conceitual do PAB, o artesanato também se distingue dos “trabalhos manuais<sup>93</sup>” em que não há uma transformação da matéria prima natural e cujas “técnicas são aprendidas em cursos rápidos oferecidos por entidades assistenciais[...]”, além disso, o trabalho manual

Normalmente é uma ocupação secundária, realizada no intervalo das tarefas domésticas ou como passatempo. Em alguns casos, configura-se como produção terceirizada de grandes comerciantes de peças acabadas que utilizam aplicações de rendas e bordados como elemento de diferenciação comercial. São produtos sem identidade cultural e de baixo valor agregado.<sup>94</sup>

De acordo com Heliana Marinho da Silva, atualmente, o que diferencia o artesanato produzido em dado território, conferindo-lhe valor e exclusividade é sua forma de concepção, a partir da *“interpretação da cultura e da trama da história local, favorecida pela utilização de matéria-prima disponível no território”*. (CHITI, 2003, Apud MARINHO DA SILVA, 2006, p.14)

A esse respeito, chama-se a atenção para o que Lia Krucken (2009) denomina “produtos terroir”, ou seja, produtos que só podem ser desenvolvidos em determinados locais que oferecem as condições necessárias para tanto. Condições essas ligadas ao

---

<sup>93</sup> Veremos que os “trabalhos manuais” são mais comuns entre as mulheres.

<sup>94</sup> Disponível em: [http://www.desenvolvimento.gov.br/arquivos/dwnl\\_1347644592.pdf](http://www.desenvolvimento.gov.br/arquivos/dwnl_1347644592.pdf)



clima, à natureza, à própria cultura desses grupos específicos. Concernente a isso, vemos a ideia “Indicadores Geográficos”, na discussão sobre propriedade intelectual.

Em linhas gerais, os elementos que caracterizam um objeto como artesanato na atualidade, independente do lugar geográfico ou do território da produção, seriam: “manualidade; funcionalidade; seriação; intenção estética e decorativa; perdurabilidade; tipicidade e tridimensionalidade.” (CHITI, 2003, Apud MARINHO DA SILVA, p.17)

García Canclini, que lança o olhar sobre a América Latina, diz que existe um processo de “encenação do popular” e do “tradicional”, para ele, o crescimento de ramos do folclore latino-americano nas últimas décadas se deve a políticas de estímulo do Estado e apoio para a produção, créditos, cursos, conservação e comércio.

Há diversos objetivos: criar empregos que diminuam o desemprego e o êxodo do campo à cidade, fomentar a exportação de bens tradicionais, atrair o turismo, aproveitar o prestígio histórico e popular do folclore para solidificar a hegemonia e a unidade nacional sob a forma de um patrimônio que parece transcender as divisões entre classes e etnias. [...] Indubitavelmente este apoio seria impossível se não houvesse artesãos, músicos, poetas populares, interessados em dar continuidade ao trabalho, manter sua herança e renová-la. A preservação dessas formas de vida de organização e pensamento se explica por razões culturais, mas também [...] pelos interesses econômicos dos produtores, que tentam sobreviver ou aumentar sua renda. (GARCÍA CANCLINI, 2011, p.217)

Canclini (2011) afirma que *“as culturas camponesas e tradicionais já não representam a parte majoritária da cultura popular”*, na realidade *“na América Latina as tradições ainda não se foram e a modernidade não acabou de chegar”*. Assim sendo, o artesanato agrega não somente povos tradicionais, camponeses ou indígenas, mas todos aqueles que não foram inseridos no processo de modernização. Essa parte do “povo” geralmente é relegada das leituras essencialistas sobre cultura popular, conforme já salientou Chauí (1986) e Furtado (2012).

Conforme discorremos, a Economia Criativa é composta de diversos setores, dentre os quais, o setor do artesanato, foco de nossa investigação. De acordo com Duisenberg, a inserção de setores tradicionais à Economia Criativa favorece a possibilidade de inclusão social e equilíbrio nas relações de gêneros:

[...] como muitas mulheres trabalham na produção de arte e artesanato, nas áreas relacionadas à moda e à organização de atividades culturais, a economia criativa também desempenha um papel catalítico na promoção do equilíbrio de gêneros na força de trabalho criativo. (DUISENBERG, 2008, p. 61)

No Brasil, o artesanato entra na atual gestão do MinC como um dos Colegiados Setoriais, isto é, um dos órgãos integrantes da estrutura do Conselho Nacional de Política Cultural – CNPC . Os Colegiados são instâncias de formulação das políticas setoriais e têm como competência debater, analisar, acompanhar, solicitar informações e fornecer subsídios ao CNPC para a definição de políticas, diretrizes e estratégias dos respectivos setores culturais. Com a criação do Plano da Secretaria de Economia Criativa, o Artesanato configura também como um dos setores criativos do Ministério da Cultura, no campo das Expressões Culturais. A base das reivindicações está na inserção do setor nas modalidades de fomento do Ministério da Cultura e de outras instituições. Em entrevista já mencionada, perguntei à Luciana Guilherme (Diretora de Empreendedorismo, Gestão e Inovação da Secretaria da Economia Criativa) quais as ações previstas para o setor:

O setor do artesanato é um dos setores que a Secretaria da Economia Criativa coordena, institucionalmente. Foi, agora em dezembro do ano passado, instituído um colegiado do artesanato, que não existia no MinC. Antes ele não era contemplado oficialmente e institucionalmente. E agora ele passa a ser. Lógico, havia um representante do setor do artesanato no Conselho Nacional de Políticas Culturais, mas era necessário se constituir o colegiado, que é um grande passo consultivo do Ministério, para ter uma escuta, porque são representantes desses setores que vem conversar se reunir com a gente com uma periodicidade estabelecida. Agora em junho, a gente vai ter uma primeira reunião com o colegiado do artesanato e a partir daí a gente começa a discutir uma série de políticas. Nesse primeiro momento, por exemplo, o próprio Criativa Birô, é um projeto que se propõe a se relacionar, na hora que a gente estava aqui reunidos com a Caixa Econômica o setor também era pauta. A Caixa Econômica é uma parceira fundamental para trabalhar microcrédito orientado, para ter uma ação de fomento consentânea. Dentro do Sistema MinC , a gente também se relaciona com o centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, tem o Promoart, que é um projeto de artesanato, o SEBRAE também é nosso parceiro, que desenvolve essas ações. Então, a nossa função principal é integrar essas ações, ter uma escuta qualificada também com o colegiado, que

eu acho que o colegiado é que vai nos ajudar muito nesse processo elaboração dessas ações. E então, nós não temos hoje um programa fechado, não temos. Mas é um caminho que está sendo construído. (Luciana Guilherme - Diretora de Empreendedorismo, Gestão e Inovação da Secretaria da Economia Criativa, MinC.)

Expressa-se que a construção das ações para o setor serão perpassadas pela constituição de políticas culturais democráticas, através de fóruns consultivos. Veremos mais a diante o andamento desse processo na região. A criação da secretaria é ainda muito recente, não havendo implementação e execução de políticas para que pudesse ser mensurados seus impactos. Mas a julgar por ações como o “I Prêmio Brasil Criativo”, voltado para todos os setores criativos, que contemplou em 1º Lugar uma revista, a “Rede Asta”, a qual, no estilo “catálogo de cosméticos”, tem por objetivo a comercialização de diversos tipos de artesanatos, percebemos que a Secretaria dispensa alguma atenção para o setor. Luciana Guilherme comenta:

Então, pra gente, o Brasil é artesão. Se pensar, o Brasil de Norte a Sul, mais de 95% dos municípios brasileiros bordam! Parece que 98% dos municípios brasileiros bordam. É uma coisa absurda! É um fato. Então não tem como a gente não considerar esse setor como importante, prioritário, e credor das nossas ações, daquilo que a gente pretende contribuir com a sociedade. (Luciana Guilherme - Diretora de Empreendedorismo, Gestão e Inovação da Secretaria da Economia Criativa, MinC.)

### 3.3. A Região Norte Fluminense: Desenvolvimento, Cultura e o Setor do Artesanato

A Região Norte do estado do Rio de Janeiro é composta pelos municípios de: Macaé, Carapebus, Quissamã, Campos dos Goytacazes, Cardoso Moreira, São Fidelis, São Francisco de Itabapoana e São João da Barra, como podemos visualizar no mapa a seguir. Sua população é superior a 700 mil habitantes seu PIB equivale a 11%, em relação ao total do Estado do Rio de Janeiro (RIBEIRO, 2010).

**Figura 10 : Mapa da Região Norte Fluminense**



(Fonte: Firjan<sup>95</sup>)

Os contrastes são uma marca na região e isso se verifica no âmbito social, econômico e geográfico/ecológico. Quando se evoca a categoria “contrastés”, remonta-se à noção de diversidade, complexidade, heterogeneidade, mas também a termos como desigualdade, desequilíbrio de distribuição, disparidades sociais, de acordo com o aspecto analisado. Um fato a se destacar é que Campos dos Goytacazes, maior município em extensão territorial na região, foi a primeira cidade na América Latina a utilizar luz elétrica<sup>96</sup> bem como foi a última cidade brasileira a abolir definitivamente a

<sup>95</sup> Disponível em:

[http://www.firjan.org.br/data/files/2C908CEC300372600130047E82B00644/mapa\\_Norte\\_editado.gif](http://www.firjan.org.br/data/files/2C908CEC300372600130047E82B00644/mapa_Norte_editado.gif)

<sup>96</sup> Em junho de 1883, D. Pedro II inaugurou o primeiro serviço de iluminação pública municipal da América do Sul, que contava com energia elétrica, em Campos (RJ). Historicamente, Campos é também

escravidão<sup>97</sup>. O exemplo é representativo, posto que o histórico da região é bastante vinculado ao município de Campos dos Goytacazes, uma vez que os demais municípios que integram o Norte Fluminense foram desmembrados deste, fato que confere coesão histórica, econômica e cultural ao zoneamento da região.

Do ponto de vista histórico e econômico, destacam-se duas fases relacionadas às atividades econômicas na região Norte Fluminense. A primeira delas é a ligada às indústrias sucro-acooleiras, sendo responsável pela formação de uma estrutura socioeconômica de ocupação desequilibrada. Data-se que em 1652 ocorreu a instalação do primeiro engenho de açúcar na região, antes da fundação da Vila de São Salvador dos Campos, em 1677. As Usinas teriam seu ápice na década de 1980, em virtude dos incentivos do Proalcool. Atualmente, a atividade sucro-alcooleira “*sobreexiste, estabilizada em patamares econômicos menos vigorosos do que os observados no passado*” (CARVALHO, 2006, p. 13). Celso Furtado faz uma descrição sobre a estrutura de uma unidade de produção característica da economia açucareira, da zona úmida litorânea do Nordeste :

[...] uma usina média, formada de 4 ou 5 engenhos, abrigando cerca de 10 mil pessoas dentro de suas fronteiras: no centro está a unidade industrial, produtora de açúcar, que ocupa de 5 a 8 por cento dos trabalhadores da propriedade; o resto da população forma a massa camponesa que planta, cuida, limpa, colhe e transporta a cana para a usina. A atividade agrícola é, portanto, a fundamental. Estes homens que vivem na grande plantação como trabalhadores agrícolas, na sua ampla maioria não tinham, até 1963, relações de trabalho contratualmente definidas, geradoras de direitos que pudessem ser defendidos [...] (FURTADO, 2001, p. 147).

Assim como Furtado atribui a tal sistema a lenta evolução social da população rural empregada no cultivo da cana-de-açúcar no Nordeste, podemos lançar o mesmo olhar em direção à região Norte Fluminense. A atividade açucareira, como toda monocultura, é também desfavorável ao desenvolvimento do associativismo e do capital social.

---

a terceira cidade no mundo a possuir a energia elétrica. Esse serviço dispôs originalmente de um pequeno motor a vapor, três dínamos e 39 lâmpadas de 2000 velas cada uma, mas funcionou com algumas interrupções, motivadas por defeitos na rede distribuidora. Fonte:

<http://www.memoria.eletronbras.com>, acesso em 11 de janeiro de 2013.

<sup>97</sup> CORDEIRO, Helvio Gomes. Escravidão e Abolição – a luta pela Igualdade. Campos dos Goytacazes depois da Abolição. Fundação Municipal Zumbi dos Palmares, Campos dos Goytacazes-RJ, 2010, p. 141.

Já a segunda fase se desenvolve a partir da década de 1970, quando alguns municípios da região, notadamente Campos dos Goytacazes e Macaé, tornam-se produtores de petróleo. Tal fato inaugura um processo de introjeção de *royalties* aos municípios envolvidos, e com isso de novas oportunidades e demandas, trazendo modificações do ponto de vista estrutural e socio-cultural à região, destacando-se a atração de empresas e de instituições de ensino técnico e superior para a mesma.

Desse modo, na atual configuração, as duas cidades Campos dos Goytacazes e Macaé, por seu destaque econômico, polarizam em torno de si os demais municípios da Região Norte, os quais apresentam uma relação de dependência no que diz respeito ao comércio e serviços, formando duas microrregiões: em torno de Campos estão os municípios de Cardoso Moreira, São Fidelis, São Francisco de Itabapoana e São João da Barra, enquanto tendo como polo a cidade de Macaé, encontramos os municípios de Carapebus, Quissamã e Conceição de Macabu.

Com relação à qualidade de vida, referenciada por um Índice Socioeconômico (ISE) que levou em consideração quinze variáveis, evidencia-se uma grande heterogeneidade entre os municípios do Norte Fluminense, estendendo-se entre o mínimo de 2,8 em São Francisco de Itabapoana e o máximo de 8,3, em Macaé. De um modo geral, excetuando-se São Francisco de Itabapoana, verifica-se que há uma relação direta e positiva entre o tamanho populacional e o ISE, refletindo, provavelmente, um maior acesso a bens e serviços nos municípios mais populosos. O baixo índice de São Francisco de Itabapoana, onde 64% da população encontra-se na área rural pode, de acordo com a tese de Milton Santos, estar relacionada ao fato de que o homem do campo é menos titular de direitos que a maioria dos homens da cidade. (CARVALHO et al, 2006, p 15)

Um caso de “desvio” é a cidade interiorana de Quissamã-RJ, que apresentou certo destaque com relação ao Índice de Qualidade dos Municípios, apontando uma evolução de 21 posições em relação ao comparativo 1998/2005, ou seja, o melhor desempenho da região Norte Fluminense. (IQM = 0,3528, 24º lugar no estado). Pode-se dizer ainda que as últimas gestões do município configuram um caso peculiar de cuidado e preservação com respeito ao patrimônio histórico e cultural da cidade.

Atualmente, vemos algumas mudanças se salientando, a cidade de Campos, que era tradicionalmente tida como centro de desenvolvimento na região, vem perdendo sua

posição para Macaé. Em Campos, o setor de serviços abriga mais da metade da população economicamente ativa, atendendo parte da população de outros municípios do Norte e Noroeste Fluminenses. As causas do atual quadro sócio-econômico seriam o longo tempo de monocultura canavieira, somado à falta de inovação no comércio e de investimentos na formação educacional.

Nas palavras de Andrade (2004) para o nordeste brasileiro – mas também aplicáveis ao Norte Fluminense – é importante destacar a ocorrência, ainda hoje, de grandes desníveis sociais e econômicos entre a população rural, uma vez que há, ao lado de uma grande massa de trabalhadores rurais assalariados, um pequeno número de grandes e médios proprietários com elevado padrão de vida. (CARVALHO et al, 2006, p. 26)

Em se tratando dos aspectos culturais, na região Norte Fluminense, popular e erudito, assim como tradição e contemporaneidade se articulam. Seguem apontamentos sobre os setores culturais em destaque na região.

O município de Campos, durante os séculos XVIII e XIX chegou a possuir cinco casas de ópera. Tais atividades de artes cênicas teriam impulsionado outras artes correlatas, como música e literatura, que continuaram sendo setores criativos de destaque no município. Atualmente, na música temos como destaque a Ong Orquestrando a Vida, que desde 2004, formou cerca de 750 alunos de orquestras e bandas sinfônicas, em sua maioria jovens da periferia campista, tendo destaque internacional com apresentações em diversos países. Na literatura, destacam-se a Academia Campista de Letras e a Academia Pedralva de Letras, responsáveis pela edição e lançamento nos campos da ficção, poesia e história. Fica na cidade também a livraria mais antiga do Brasil – a livraria Ao Livro Verde, que ainda funciona. Quanto à Cultura Popular, são presentes expressões como a tradicional Cavahada de Santo Amaro, além do Jongo, da dança Mana Chica do Caboio e da Folia de Reis, que se restringem às áreas periféricas e distritais do município e infelizmente correm risco de serem extintas.

Já no município de Macaé, o destaque se dá em expressões contemporâneas como o Hip Hop, que atualmente conta com um centro de estudos integrados (o CIEMH2), interagindo com atividades de dança, música, teatro e cinema.

Em Quissamã, estão em evidência o Patrimônio Material, com Centro Cultural Sobradinho e a fazenda Machadinha, e manifestações da Cultura Popular como Fado e o Jongo. Em Conceição de Macabu, tem relevância a música e os grupos de seresta. Em Carapebus, destaca-se o Patrimônio Material, com a igreja Nossa Sra da Glória e a Cultura Popular, com o Boi Juruba.

Em Cardoso Moreira, temos como destaque as artes plásticas e o Patrimônio Material, com a antiga estação ferroviária. Em São João da Barra, durante o carnaval, chama a atenção o tradicional concurso de dominós – máscaras típicas do carnaval veneziano, inspiradas na *commedia dell'arte* – e a associação teatral “Nós do Teatro”. São Fidelis tem ênfase no Patrimônio Material, com a Igreja Matriz de São Fidélis de Sigmaringa, de 1809, em estilo eclético, conhecida seus afrescos e por possuir um túnel que dá acesso a catacumbas. Outro destaque está ligado à Cultura Popular, com as folias de reis e o Boi Carinhoso.

São Francisco de Itabapoana teve no início da década de 1940 uma interrupção no quadro de estagnação econômica com a inauguração da fábrica de farinha Tipity, um empreendimento do barão austríaco Ludwig Kummer, mesmo após a falência da fábrica, mantém-se característicos até os dias de hoje o cultivo e produção da farinha de modo artesanal, nas chamadas “bolandeiras” ou “casas de farinha”. Há ainda em São Francisco o Centro Cultural Tabernarte, um espaço destinado a ocupações artísticas, construído num terreno íngreme, que antes era um lixão e moldado por argila, pedras e material reciclado. Trata-se, do espaço em si, uma obra de arte<sup>98</sup>.

Dentro da Região Norte Fluminense, de acordo com o Mapa da Cultura do Governo do Estado do Rio de Janeiro, o artesanato é apontado como setor cultural proeminente apenas no município de São Francisco de Itabapoana, com a experiência da Cooptaboa, que narraremos a seguir. Por mais que o setor mobilize uma quantidade considerável de mão-de-obra na região, a formação sócio-histórica do Norte Fluminense caracterizará o tipo de artesanato produzido. Heliana Marinho Silva relaciona a produção artesanal local como típica aos “caminhos do açúcar”:

O legado da ocupação do espaço, determinado pelo predomínio dos canaviais convivendo com a agropecuária, ainda se mostra pela rica arquitetura das

---

<sup>98</sup> As informações sobre as expressões culturais dos Municípios do Norte Fluminense estão disponíveis em : <http://mapadecultura.rj.gov.br/>, acesso em 03 de fevereiro de 2013.



fazendas, dos engenhos, das senzalas, de valor histórico incalculável. Os resquícios da aristocracia, que adquiria seus objetos, vestimentas, adornos e mobiliários na metrópole portuguesa e a utilização da mão-de-obra escrava para o cultivo da terra não estimularam a existência de técnicas de artesanato importantes. Por outro lado, para a reconstrução de um saber-fazer artesanal, a rica história da formação econômica, social e cultural da região pode contribuir para o desenvolvimento de cadeias de habilidades de produção artesanal [...]. (MARINHO da SILVA, 2006, p. 104-105)

Vemos uma estatística citada por Alberto Lamego(1945) , sobre o século XIX , em que ele discorre sobre a divisão de ocupações da população da cidade de Campos “*Em 1880, em sua população de 19.400 almas, há 11.490 pessoas livres e 7.910 escravos.*” E acrescenta, citando Teixeira Melo: “*Dos livres dedicam-se :As ciências, artes e ofícios (2.585); ao comércio (880); a lavoura (868); São jornaleiros (429); de serviço doméstico (3.743); não têm profissão determinada(2.895). Da população escrava, 4.739 empregam-se na lavoura; 591 serviço doméstico; 509 são artesãos, e 2.074 não têm profissão especial*” . (LAMEGO, 1945, p. 167-168)

Como é possível ler, o labor artesanal do homem livre, é listado como “artes e ofícios”, juntamente com “ciências”, não havendo uma distinção estatística entre as atividades.

Sobre o artesanato feito por mão-de-obra escrava, contudo, não há qualquer menção, além deste dado de que ao final do século XIX, 509 dos cativos eram artesãos, mas fica evidente que a maioria da população escrava era empregada no cultivo da cana. Os escravos artesãos provavelmente viveriam na cidade, porém não encontrei outros estudos que relatassem sobre seus ofícios e técnicas.

Todavia, encontramos um estudo do INEPAC (ZALUAR & PIMENTEL, 1978) sobre uma técnica tradicional do artesanato feminino, a renda de bilros, no estado do Rio de Janeiro, realizado em 1978 pela Divisão de Folclore, que inclui os municípios do Norte Fluminense Campos dos Goytacazes e São João da Barra na lista daqueles em que foram catalogados a existência de artesãs detentoras dessa técnica. A técnica da Renda de Bilro tem origem portuguesa e foi difundida em alguns estados brasileiros:

A renda de bilros é, sem dúvida, uma das mais antigas e mais ricas manifestações da arte do nosso povo. É feita quase sempre por mulheres de condição humilde que aplicam sua habilidade, destreza e criatividade numa arte

a que são levadas por verdadeira devoção. As primeiras almofadas<sup>99</sup> entraram no Brasil trazidas por mulheres portuguesas que, com suas famílias, deixavam sua terra natal em busca de uma vida melhor no novo continente. Entrava com elas toda uma herança cultural acumulada em séculos de trabalho. Vinham as rendeiras de regiões litorâneas de Portugal - Estremadura, Minho, Algarve e Alentejo - onde tradicionalmente os homens são pescadores e as mulheres fazem renda. (ZALUAR & PIMENTEL, 1978, p.4)

Segundo o estudo, no período realizado, a maior quantidade de rendeiras no estado eram moradoras do município de Cabo Frio e dos diversos distritos do município de Campos dos Goytacazes: *“Goitacazes, Guarus, Farol de São Tomé, Marrecas, Poço Gordo, São Sebastião e Saturnino Braga, todos localizados na Baixada Campista”* (ZALUAR & PIMENTEL, 1978, p. 5). Conversando com as artesãs entrevistadas da população de minha pesquisa, soube que algumas das que são moradoras de Poço Gordo e São Sebastião conhecem ou mesmo possuem parentesco com rendeiras de Bilro ainda atuantes na região.

De acordo com o Programa de Artesanato do Estado do Rio de Janeiro, pertencente à Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Energia, Indústria e Serviços do Governo estadual, a região Norte Fluminense preserva as técnicas mais tradicionais do bordado, crochê, abrolhos e ponto cruz, além da utilização das fibras naturais em objetos tradicionais e contemporâneos, bem como da argila retirada das cerâmicas, situando essa última como a matéria prima de destaque na produção artesanal da região<sup>100</sup>. Percebi que a difusão dessas técnicas, salvo o artesanato da linha e agulha, não se dá de forma tradicional, mas através de cursos para geração de renda. Tendo em vista a formação sócio-histórica da região Norte Fluminense, segundo Heliana Marinho da Silva, pesquisadora do setor do artesanato : *“De modo geral, apesar das potencialidades encontradas na trama da história local e dos ingredientes socioculturais resgatáveis, é preciso um vigoroso investimento para que o artesanato da região dos caminhos do açúcar adquira identidade”* (MARINHO DA SILVA, 2006, p. 105)

---

<sup>99</sup> Almofada “É a peça onde é feita a renda de bilros. Pode ser apenas um acolchoado ou, então, no caso da almofada de cavalete, ter a parte acolchoada fixada na madeira. Esse acolchoado é necessário para se espetar os alfinetes que prendem os moldes”. (ZALUAR & PIMENTEL, 1978, p. 6)

<sup>100</sup> informação disponível em: [http://www.programadeartesanato.rj.gov.br/detalhe\\_foto.asp?id=8](http://www.programadeartesanato.rj.gov.br/detalhe_foto.asp?id=8), acesso em 20 de março de 2011. (o texto do site foi publicado em 19 de novembro de 2009)

No que diz respeito a sua legitimação, durante a pesquisa percebi que o artesanato produzido na região vive um impasse: as técnicas tradicionais mais frequentes, geralmente passadas de mãe para filha, são as técnicas do bordado, ponto cruz e crochê, todavia o Programa do Artesanato Brasileiro (PAB) as situa como “artes manuais” e não artesanato propriamente, pois não há uma transformação direta da matéria prima (as linhas). Também estas peças não possuem a característica da “tridimensionalidade” (CHITI, Apud MARINHO da SILVA, 2006) que define o artesanato. Por sua vez, boa parte do artesanato realizado pelas artesãs do Norte Fluminense que responde a esses critérios, geralmente foi aprendido a partir de cursos, não se tratando, portanto, de técnicas tradicionais<sup>101</sup>.

Entrevistei Darlene dos Santos, uma de minhas primeiras informantes, que fora coordenadora de projetos de artesanato no município de Quissamã- RJ. Apesar de ela não mais atuar em projetos da prefeitura, o relato de sua experiência ilustra aspectos gerais que eu perceberia em meu recorte de pesquisa com os produtores de artesanato na região Norte Fluminense. De acordo com Darlene, pode-se situar o trabalho desenvolvido atualmente na região pelas oficinas de artesanato como uma forma de “escolarização” da produção do artesanato, mas tal ocorrência não o situa fora da cultura local:

Antigamente o artesanato surgiu de uma necessidade na família do pobre: um jarro, uma cesta de palha, uma colher de pau... se fabricava o que antes não era oferecido pela indústria. Já a oficina é uma espécie de escolarização desses ofícios, porque você tem uma quebra da estrutura tradicional, do repasse de pai para filho. Mas não estou dizendo que isso é inautêntico, isso na verdade é uma prova de que a cultura gira, ela muda, ela é feita de mudanças. (Darlene dos Santos ex-coordenadora de Projetos no setor do artesanato do município de Quissamã – RJ).

Inicialmente verifiquei neste município que por mais que muitas das artesãs não possuíssem, por tradição familiar, o conhecimento específico do ofício de se trabalhar com a fibra vegetal, todas as que entrevistei possuíam alguma afinidade e experiência com o trabalho manual, geralmente com o bordado ou crochê, aprendidos de forma tradicional. O mesmo fato seria notado com frequência no artesanato feito por mulheres

---

<sup>101</sup> Tal impasse nos remete à já comentada afirmação de García Canclini: “Na América latina as tradições ainda não se foram e a modernidade não acabou de chegar.”

em demais municípios da região Norte Fluminense. Essas técnicas tradicionais são resignificadas e incorporadas aos artefatos produzidos. Foi possível observar, por exemplo, a aplicação de bordados para revestimentos de objetos, como carteiras ou bolsas, ou da aplicação de rendas de bilro e do crochê para efeito de baixo-relevo no acabamento das peças de cerâmica.

Em termos de desenvolvimento regional, ainda não é possível situar o artesanato produzido no Norte Fluminense como exatamente uma vocação econômica local, pois veremos que há certa dificuldade para as artesãs se estabelecerem autonomamente no mercado sem contar com apoios na coordenação. Através desta pesquisa pude compreender que pessoas das classes sociais mais carentes, que majoritariamente integram o setor do artesanato, tendem a possuir um habitus específico que em certa medida podem distanciá-los dos pressupostos da racionalidade mercadológica. Darlene dos Santos, que no Município de Quissamã trabalhou com uma população de artesãos mais próxima da zona rural comenta os impasses:

A maior dificuldade que eu percebi nos projetos de artesanato é em criar Pessoa Jurídica, tornar esses projetos cooperativas, pois existe uma grande dificuldade em se formar lideranças. Ninguém queria assumir nada, tinha os cargos de tesoureiro, secretário, etc e eles tinham medo de tomar frente. Acho que primeiramente deve vir uma transformação cultural, de visão. O pessoal aqui tem dificuldade de perceber que o projeto não tem patrão, mas é de todos. Eu tinha que ficar em cima o tempo todo pra gente cumprir as metas. No projeto, na associação, você não tem a figura do patrão, isso é bom, mas na prática aqui tinha que ter alguém que tomasse frente. Aqui, todo mundo é tutelado, a mentalidade é de engenho. Os negros crescem achando que não são inteligentes. No projeto a gente tentava quebrar isso. Uma vez uma menina falou que “Negro é tudo burro.” Eu perguntei por que, ela respondeu: “Ahh, só tem negro em profissão de doméstica, de babá, de peão”. Mandei ela chegar em casa e perguntar pra mãe porque ela não estudou. No dia seguinte, ela me respondeu: “Porque não tinha escola perto, porque tinha que trabalhar e cuidar dos irmãos, porque não tinha dinheiro pra caderno, porque não tinha sapatos”. Aí elas entendiam. (Darlene dos Santos ex-coordenadora de Projetos no setor do artesanato do município de Quissamã – RJ).

A formalização dos grupos é um passo importante, principalmente sob o modelo de cooperativa, pois proporciona, através da produção coletiva, a geração de um maior estoque, capaz de atender a demandas de maior volume, além da possibilidade de rateio dos custos de produção e taxas a serem pagas e da emissão de nota fiscal, passo relevante para a expansão das vendas e mesmo para a exportação de mercadorias. Sem uma consolidação no mercado, veremos que as artesãs tornam-se frequentemente alvos de atravessadores ou ONGs que tiram proveito ao levar esses produtos a mercados consumidores de maior aceitação. Assim, as artesãs tendem a depender da venda direta no mercado local, geralmente com apoio modesto das prefeituras dos município, ou de apoios alternativos, como veremos os casos do SEBRAE, PETROBRAS, e UENF, esta, através de projetos de extensão e programa de incubação associado ao Forum Local de Economia Solidária, que auxiliam no apoio com consultorias, divulgação do artesanato organização ou transporte para feiras, fazendo com que o artesanato aqui produzido tenha possibilidade de acessar novos mercados, ainda que de forma intermitente.

Porém é interessante compreender, malgrado esse quadro enfrentado pelos grupos de produção de artesanato na região, seu potencial em mobilização de mão-de-obra, notadamente de extratos da sociedade antes não considerados como população economicamente ativa (donas-de-casa, de meia idade, frequentemente com baixa escolaridade) e que passam a obter, através do desenvolvimento de um ofício, junto à autonomia financeira ou ainda que seja a mera complementação da renda familiar, o reconhecimento do ponto de vista da dignidade do sujeito e o resgate da auto-estima. Conforme as palavras de Darlene dos Santos, do ponto de vista da inclusão social, também podemos perceber a importância da promoção de projetos que possuam em seu bojo uma proposta de re-significações do interior, através do estímulo e formação de identidades produtivas:

Auto-estima tem muito a ver com isso: se sentir pertencendo a algo. Esse pessoal não é urbano, mas também não tem orgulho de ser rural, porque não tem terra para produzir; ao mesmo tempo eles tem o anseio urbano do consumo, mas moram na roça. O progresso está chegando aqui, mas não é para eles, vai dar muito emprego pra gente de fora... então, o único modo de evitar a formação de “favelas rurais” – porque é isso que são, por mais que a gente romantize a vida no campo hoje em dia – seria através desses tipos de projetos que integrem, que dêem a eles esse sentimento de pertencimento, façam eles

afirmarem positivamente seus valores e a relação com o seu lugar, sentirem orgulho do que eles são. (Darlene dos Santos ex-coordenadora de Projetos no setor do artesanato do município de Quissamã – RJ).

Nesta dissertação, parte da pesquisa de campo desenvolveu-se na observação de atividades de grupos que praticam o artesanato na região Norte Fluminense. Foram selecionados três destes grupos, considerados representativos, para que possamos conhecer o artesanato da região através da análise de seus estudos de caso. De acordo com Cruz Neto (2001), o campo é palco de dinâmicas de interações sociais e de manifestações de intersubjetividades:

[...] em se tratando de pesquisa social, o lugar primordial é ocupado pelas pessoas e grupos convivendo numa dinâmica de interação social. Essas pessoas e esses grupos são sujeitos de uma determinada história a ser investigada, sendo necessária uma construção teórica para transformá-los em objetos de estudo. Partindo da construção teórica do objeto de estudo, o campo torna-se um palco de intersubjetividades e interações entre o pesquisador e grupos estudados, propiciando a criação de novos conhecimentos. (CRUZ NETO, 2001, p. 54)

Nas linhas que seguem, lançaremos um olhar mais aproximado sobre o campo que envolve o artesanato na região, sobre as histórias particulares que o constituem, sobre as dinâmicas, as intersubjetividades e as representações que o circunscrevem.

### 3.3.1. Formas de organização do setor do artesanato – associativismo, cooperativismo, núcleos de artesãos, oficinas

#### 3.3.1.1. Projeto “Tranças & Tramas” e Cooperativa “Cooptaboa” ascensão e declínio do cooperativismo local



**Figura 11: Cooptaboa - Artesanato em taboa e fibra de bananeira (Fonte: Acervo de Shirley Jardim)**



**Figura 12: Shirley acompanha artesãs na extração da taboa em lagoa de Gargaú. (Fonte: “Taboa gera renda e autoestima”. O Globo, 09 de dezembro de 2011.)**

Chego à loja “Cantinho do Artesanato” na localidade de Gargaú, distrito do município de São Francisco do Itabapoana-RJ. Minha intenção é saber como se desenvolveu o projeto Tranças & Tramas e o grupo Taboa de São Francisco. Sob a

responsabilidade de Shirley Jardim, os projetos de capacitação de artesãs que mais tarde deram origem à cooperativa “Cooptaboa” tiveram início há aproximadamente duas décadas.

Shirley me conta que é nascida no interior do estado do Rio de Janeiro, na localidade de Santa Maria de Campos, sendo residente em Gargaú, distrito do município de São Francisco do Itabapoana, há cerca de vinte anos, mesmo período em que iniciaram seus empreendimentos com artesanato (ver cópia do roteiro da entrevista no apêndice 1.1.5). Ela relata que foi aperfeiçoar as técnicas mais tarde, porém o contato com o ofício artesanal é de origem familiar: *“A minha família é ‘índia’, né? Minha avó fazia balaios, peneiras, isso eu sei fazer porque já fazia, já vinha de casa. E eu já fazia crochê também. Aí cheguei aqui há cerca de 20, 21 anos, o pessoal fazia palhão, esteira e o trançado e eu continuei.”*

A primeira técnica que Shirley desenvolveu na localidade foi o trançado de cesta, ou, segundo ela se refere, o trançado do “entra-e-sai” com a taboa, e a partir daí foi frequentando as feiras, entrando em oficinas e se aprimorando. Shirley conta sobre o manejo com a matéria-prima de seu artesanato. A taboa é uma planta hidrófila que nasce em abundância nas lagoas e nos brejos da localidade, com isso, os artesãos aprenderam a fazer a retirada sem matar a planta. Há um local específico em que o corte é feito, que possibilita que brotem novos ramos e, além disso, existe um “segredo” para que a planta retirada não precise receber nenhuma química para a conservação. Shirley prossegue detalhando o manejo:

Pra você trabalhar a taboa é assim: você tem que retirar no período da lua minguante, que é uma vez por mês só. Então a lua é um dia e você tem três dias antes da minguante e mais três dias depois, então a cada mês é uma semana só pra você tirar. Então você tem uma semana (sete dias no total) pra retirar a taboa, mais uns treze ou quatorze dias para secar a palha, pra então você trabalhar com ela. Aí, você vai trançar ela ou fazer tramas. A trança você vai fazer direto, a trama já precisa ser feita num tear, ou numa forma. Nosso artesanato é totalmente natural, ele não tem química e não dá bicho. Por que? Tem que tirar na lua certa! Na minguante a seiva da taboa está lá em baixo. Toda planta tem uma seiva e a da taboa, a seiva estando lá em baixo, você cortando no lugar certo, acabou, não dá o bicho. Agora se você cortar fora da



minguante você pode ter certeza que vai dar bicho. (Shirley Jardim, artesã de São Francisco do Itabapoana)

Temos no procedimento descrito, a união entre um *saber vivido* e um *conhecimento* (GORZ, 2005), posto que tal manejo se origina na experiência e é repassado como técnica. Desse modo, o trabalho continuou a ser feito com consciência de estar preservando o meio ambiente e a matéria prima de forma sustentável. O nome das técnicas batizou o projeto “Tranças & Tramas”, que levou a capacitação às artesãs em diversas localidades. Shirley, assim, passou a desempenhar papel de multiplicadora. Foi contratada pela prefeitura de São Francisco de Itabapoana-RJ, onde trabalhou por cerca de 13 anos e também junto ao CRAS de outros municípios, como na localidade de Barra do Furado, Quissamã-RJ.

Shirley também desde o ano 2000 participava do projeto “Mosaico” patrocinado pela Petrobrás de Macaé-RJ, que dava o espaço, transporte, alimentação, hospedagem e fazia exposição das produções artesanais com as empresas que prestam serviços à Petrobrás. Também entre 2004 e 2006 recebeu cursos de treinamento e posteriormente foi contratada para ministrar cursos e oficinas pelo SEBRAE e pelo SENAC no estado do Rio de Janeiro, nos municípios de Parati-RJ (com quilombolas), Cabo Frio-RJ, Arraial do Cabo-RJ, Macaé-RJ, Quissamã-RJ (neste ficando por quase quatro anos), e no estado do Espírito Santo em Marataíses-ES e Vitória-ES. Em 2007, atuavam 35 artesãos no grupo Taboa de São Francisco e cerca de 15 no projeto Tranças & Tramas em Barra do Furado, Quissamã. Atualmente Shirley deixou de dar cursos pela prefeitura de São Francisco de Itabapoana – RJ, para se dedicar mais à sua loja “Cantinho do Artesanato”.

De acordo com Shirley, a inspiração para a confecção das peças é muito fluida, a partir de um processo com um tipo de peça já surgem ideias para outras e também a própria interação com o consumidor que pede encomendas já é um tipo de troca criativa.

Geralmente eu penso na peça à noite e desenho, ou então se vem uma ideia eu levanto logo e já vou escrever o que vou fazer, porque senão eu esqueço. E daí a gente vai fazendo... e também os próprios compradores quando vem encomendar dão sugestões, por exemplo, um espelho com moldura trabalhada em taboa... A pessoa diz: “Será que você pode fazer com aquele formato?”,

então já vai diversificando. (Shirley Jardim, artesã de São Francisco do Itabapoana)

Ela relata que um de seus grandes parceiros foi o SEBRAE, que até os dias de hoje oferece gratuitamente consultorias com designers e estilistas, as quais, segundo sua opinião, sempre foram muito positivas para o desenvolvimento de suas peças. Conforme foi adquirindo conhecimentos sobre a questão comercial, Shirley se animou a abrir o próprio empreendimento, dividido em duas lojas. Porém acabou fechando uma das portas, em virtude da pouca procura dos consumidores locais pelo artesanato: *“Eu estava com uma loja de artesanato e outra de confecções, mas resolvi juntar as duas, porque a saída do artesanato a nível local não é tanta”*, explica.

Shirley conta que apesar do mercado consumidor local não privilegiar a manufatura tradicional, o seu artesanato foi ficando conhecido através de veranistas, turistas que visitavam as praias de Gargaú e Santa Clara, mas principalmente pelas feiras promovidas pelo SEBRAE, pela PETROBRAS e outros colaboradores. Um forte apoio foi dado pelo Programa PROSPERAR, que é uma iniciativa da Secretaria estadual de Agricultura para desenvolvimento da agroindústria de base familiar e turismo rural. O programa apoiava diretamente as atividades, promovendo a visibilidade com a participação dos artesãos em feiras e eventos pelo país.

Além da fibra da taboa, matéria-prima principal, são usados também o junco, a fibra de bananeira, a palha de milho, o couro do peixe, a escama de peixe, conchas, entre outros materiais, todos de origem natural. As peças confeccionadas são objetos de cestaria, almofadas, enfeites de natal, bolsas, tapetes, luminárias, chapéus, bijoias, e inclusive móveis. As peças do projeto tiveram boa aceitação no mercado e um alcance que superou expectativas, conforme relata Shirley:

Já vendemos cerca de 3 mil produtos para a rede Pão-de-Açúcar todo mês, antes mesmo de nos tornarmos cooperativa, quando a gente era um grupo organizado. Também fizemos quase 5 mil bolsas para a Petrobrás para lembrança do Dia Internacional da Mulher e 87 peças do grupo já foram para a Rede Globo, sendo 2 bolsas destinadas à novela Ti-ti-ti.

Em 2009, Shirley formalizou o grupo como cooperativa, a Cooptaboa, que chegou a contar com 28 cooperados, empregando também outros tipos de mão-de-obra, como os extratores de taboa para auxiliar na agilização do processo da produção.

Essa cooperativa funcionava num espaço da residência de Shirley e a formalização foi requisito de sua parceria com o “Talentos do Brasil”, programa que, através do Ministério do Desenvolvimento Agrário e da Secretaria de Agricultura Familiar, apóia a consolidação de grupos produtivos de forma sustentável, com foco no mercado e na autogestão. Após um curso de “estilo e moda” que Shirley havia feito em Tocantins por 25 dias, ela já deveria retornar com a equipe para montar a cooperativa, pois era regra da participação do programa. Shirley conta que a parte mais difícil de montar a cooperativa foi conseguir a quantidade de pessoas para integrarem, pois o número mínimo de cooperados era de 20 pessoas. Inicialmente foram 22 participantes e depois o grupo aumentou para quase 30, entre cooperados e pessoas que trabalhavam esporadicamente.

Importa conhecermos melhor a noção de cooperativismo. A primeira cooperativa que se tem notícia foi criada em Rochdale, na Inglaterra, em 1844, e seus princípios são seguidos até a atualidade. A proposta do cooperativismo, desde o século XIX, almejava uma alternativa política e econômica ao modo capitalista de produção, abolindo a figura do patrão e do intermediário, e conferindo ao trabalhador a propriedade de seus instrumentos de trabalho, a autogestão e a participação nos resultados de seu desempenho.

No Brasil, a lei 5.764, de 1971, definiu a Política Nacional de Cooperativismo e instituiu o regime jurídico de tais instituições. Segundo a legislação, a definição de cooperativas seria: *“sociedades de pessoas de natureza civil, com forma jurídica própria, não sujeitas à falência, constituídas para prestar serviços aos associados”*<sup>102</sup>.

De acordo com Fábio José Bechara Sanchez, Secretário Adjunto da Secretaria Nacional de Economia Solidária, até a década de 70, o cooperativismo brasileiro era proeminentemente agrário e contava com produtores de médio a grande porte:

Tradicionalmente, até a década de 70, o cooperativismo no Brasil era predominantemente ligado ao setor agropecuário. A Lei do Cooperativismo foi

---

<sup>102</sup> Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/economia-e-emprego/2012/02/cooperativa-estabelece-adesao-voluntaria-e-numero-ilimitado-de-associados>, acesso em 23 de janeiro de 2013.

escrita em 1971 e tem neste setor o seu exemplo. Eram cooperativas criadas para organizar produtores rurais, particularmente médios e grandes. [...] Com a crise do emprego dos anos 80 e 90, [...] surgiram muitas cooperativas de trabalho que eram formadas por trabalhadores que buscavam se inserir ou reinserir no mundo do trabalho e ter sua renda a partir da cooperativa. No setor agropecuário também, junto com a organização dos trabalhadores e trabalhadoras deste setor, surgem cooperativas de pequenos produtores familiares. Estas cooperativas ajudam estes produtores familiares a escoarem sua produção e se fortalecerem econômica e socialmente<sup>103</sup>.

De acordo com o então secretário, atualmente no país existem cooperativas em diversos setores da economia, sendo que três tipos mais tem se destacado: as cooperativas de trabalho, em que trabalhadores se reúnem para coletivamente produzirem um bem ou prestarem um serviço; as cooperativas de agricultores familiares, em que os produtores também se juntam para comprar insumos e vender coletivamente a sua produção; e as cooperativas de crédito, em que as pessoas se unem para realizar serviços financeiros, como conceder crédito aos associados.

A cooperativa de artesanato em Taboá, Cooptaboá, seria, portanto, situada como uma cooperativa de trabalho. Isa Maia (1965) relata que “*a produção artesanal quando organizada em associações ou cooperativas garante ao artesão maior rentabilidade*”, verificando-se “*uma escala de venda direta e de forma estável*”. Para a autora, atuando de forma organizada,

O artesão tem garantido o fruto do seu trabalho, além de participar da sociedade, deliberando sobre as possíveis formas de negociação. [...] [Além disso, ] só agrupado com outros tem capacidade para atender à demanda do mercado externo, a nível de exportação para outros países , ou mesmo, de uma outra região. É em grupo que a produção toma vulto e pode ser comercializada em maiores proporções. (MAIA, 1965, p. 33. Os colchetes são meus.)

Tendo uma experiência reconhecida, Shirley chegou a fazer uma capacitação fora do país, conforme relata: “*Eu fiquei 25 dias em El Salvador pelo “Talentos do*

---

<sup>103</sup> Entrevista com Fábio José Bechara Sanchez, então Secretário Adjunto da Secretaria Nacional de Economia Solidária, de 15 de abril de 2010. Disponível em <http://www.comunidadescoep.org.br/WebSite/Web/GestaoConteudo/Conteudo/exibirConteudo.aspx?gintChave=1205>, acesso em 12 de novembro de 2012.

*Brasil” que é um programa do MDA<sup>104</sup>. Eram 18 grupos de 12 estados e o único grupo do estado do Rio de Janeiro fomos nós aqui de São Francisco, representando o estado todo.”*

Shirley conta que o objetivo da visita foi transmitir sua experiência com a Cooptaboa e auxiliar na seleção de 10 grupos de artesãos de El Salvador para lá participarem de um programa similar ao "Talentos do Brasil". Shirley relata que levou um vídeo explicando sobre o processo de extração da taboa, além de fotos e algumas peças para apresentar o trabalho desenvolvido no Brasil. Ela diz que na ocasião conheceu a primeira dama de El Salvador, Vanda Pignato, e que ficou muito surpresa ao saber através da mesma que o trabalho da Cooptaboa havia sido indicado pelo ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva. *“Dona Marisa, a ex-primeira dama, comprou duas cestas nossas em 2006, na Feira da Agricultura Familiar em Brasília”,* conta.

O mesmo programa “Talentos do Brasil” auxiliava e cobria o escoamento da mercadoria, oferecendo desde estandes, hospedagem, alimentação em todas as feiras e eventos que a COOPTABOA participava e inclusive direcionando a agenda dos eventos. Com estes apoios, a cooperativa teve avanços, foi vencedora do Prêmio Sebrae Top 100 de artesanato em 2009 e 2010. Em junho de 2011 se consagrou como o primeiro no país e um dos poucos grupos de artesãos cujo trabalho recebeu certificação socioambiental (Selo de Qualidade da ECOCERT<sup>105</sup>), comprovando que seus produtos são 100% naturais e sustentáveis e permitindo aos cooperados a possibilidade de comercializarem em território exterior com melhor aceitação. O pagamento da certificação foi doado pelo SEBRAE, no valor de 28 mil reais. Shirley explica o caso:

Este selo foi conseguido com muita dificuldade, Karina e Adriana que trabalham no SEBRAE e Paula, a estilista, correram muito pra nos ajudar. Nós fomos cinco anos seguidos na *Bio Fair* que é uma feira de produtos orgânicos em São Paulo e nós tínhamos um espaço só pra nós do artesanato, porque ele é orgânico, ele é 100% natural, não tem química nenhuma, então estávamos dentro desse universo de produtos sustentáveis. Para manter o selo vem toda uma fiscalização conferir os itens e essa fiscalização era anual e nós sempre passamos em tudo. (Shirley Jardim, artesã)

---

<sup>104</sup> Ministério do Desenvolvimento Agrário

<sup>105</sup> A ECOCERT é uma empresa de origem francesa que está no Brasil desde 2001, realizando certificações.

Porém, a situação de desigualdade de formação e de compromisso no grupo fez com que a cooperativa acabasse se desfazendo. A maioria das artesãs não tinham disposição para se envolverem de maneira mais efetiva, assim como para estarem nas feiras ou partilharem responsabilidades no que se referia à cooperativa, Shirley conta:

O grupo não estava preparado, ter uma só pessoa preparada, duas ou três não era o certo, teria que ser todos. Elas tiveram a formação do SEBRAE, mas a maioria era de analfabetas, então pra você explicar as coisas já fica mais difícil, até do funcionamento da cooperativa, elas teimam que é como elas acham que é e fica difícil explicar principalmente a parte burocrática. Na cooperativa é tudo dividido em partes iguais, aí nós decidimos em ata que os ganhos deveriam ser por produção, o que cada um produzisse, ia receber. Aí, a princípio, todo mundo aceitou, porque antes umas pessoas estavam trabalhando pra outras que não trabalhavam. Aí deu pra ir levando assim por um tempo, mas no final nem assim deu pra manter. (Shirley Jardim, artesã)

As falas de Shirley, Elza e de outros informantes durante a pesquisa se cruzariam. A situação de precariedade era determinante para impedir a estabilização de participantes em cooperativas. Jessé Souza (2003), ao falar sobre a sub-cidadania no Brasil, indica o conceito de habitus precário que nasce do sentido da inadequação das populações de ex-escravos e brancos rurais pobres, abandonados à própria sorte, em corresponderem aos imperativos da moderna ordem burguesa competitiva. Para o autor, tal quadro ainda refletiria em uma situação de sobrevivência tão agreste que minava os vínculos associativos.

A continuidade dos cooperados na atividade era dificultada em função da impossibilidade dos mais carentes de arcar com compromissos mútuos que envolvem a manutenção da cooperativa. Além do custo de legalização da cooperativa, geralmente sua continuidade implica a construção de fundos obrigatórios, que são eles: Fundo de Reserva, constituído de 10 % das sobras líquidas - sobras de tudo o que a cooperativa paga (débitos) e recebe (créditos), destinado a reparar perdas e garantir o desenvolvimento das atividades da cooperativa. E Fundo de Assistência Técnica, Educacional e Social (FATES), constituído de 5 % das sobras líquidas. Além disso, incidem sobre as cooperativas brasileiras impostos federais como: PIS (Programa de Integração Social), COFIN (Contribuição para o Financiamento da Seguridade Social), IRRF (Imposto de Renda Retido na Fonte), IRPF (Imposto de Renda Pessoa Física),

INSS (Contribuição para o Instituto Nacional da Seguridade Social). Além do imposto estadual ICMS (Imposto Sobre Circulação de Mercadorias e Prestação de Serviços) e do imposto municipal ISS ( Imposto Sobre Serviço de Qualquer Natureza)<sup>106</sup>.

Silvio Caccia Bava chama a atenção para o fato de que as dificuldades para a criação e sobrevivência das cooperativas no Brasil se devem à inadequação da legislação e políticas públicas que possam diminuir entraves para esta modalidade produtiva:

Enquanto no Brasil as cooperativas de trabalhadores não têm nenhum peso significativo nas formas de organização do trabalho, no Uruguai mais de 40% de sua força de trabalho está organizada em cooperativas. Para seu sucesso no Uruguai, o país teve de criar leis e políticas públicas que estimulassem seu surgimento e fortalecessem as cooperativas que se constituíram. (CACCIA BAVA, 2004, p. 107)

No caso da Cooptaboa, nem todos os cooperados compreendiam o cálculo e a lógica das tributações, nem todos entendiam a necessidade de colaborar com os fundos, a taxa mensal, e nem todos vendiam (geralmente o cooperado recebe por peça vendida), e Shirley, como a melhor estabelecida, acabava algumas vezes tirando o dinheiro do próprio bolso para pagar os custos.

O problema de uma cooperativa é que a burocracia é muito grande. Para ela se manter todos tem que estar ali ajudando. Então, uma pessoa só, por mais que queira muito erguer a cooperativa, chega um ponto em que ela não consegue. Então eu é que tinha que sair, eu é que tinha que ir a feiras pra vender, eu é que fazia tudo, que via a produção, os cálculos, os preços. Então muitas vezes eu deixava de fazer o meu pra ajudar as outras pessoas a fazerem pra levarem para as feiras... e chegou um ponto que eu não quis mais. Tinha as funções lá de tesoureira, mas quem assumia? Ninguém... sabiam que tinha que tirar o extrato lá pra mostrar, mas era eu quem fazia tudo... assim é muito fácil, né? Você faz tudo... você tem que chegar lá e apresentar tudo... Então eu quis sair da presidência e ficar como cooperada e ninguém quis assumir, fizemos uma votação, mas ninguém quis, se ninguém quis assumir, então decidimos que era melhor fechar. (Shirley Jardim, artesã)

---

<sup>106</sup> Informações obtidas em: “Cooperativismo – perguntas frequentes”, Disponível em: <http://www.cooperativismopopular.ufrrj.br/perguntas.php#1>, acesso em 20 de janeiro de 2013.

O *habitus precário* (SOUZA, 2003) é marcado pela ausência de fatores que geram o *habitus primário*: universalização da educação e existência da noção de uma dignidade compartilhada, que associamos ao conceito de *reconhecimento* (HONNETH, 2003; TAYLOR, 2000), pressupostos necessários à cidadania. As dificuldades quanto ao cálculo prospectivo e domínio de códigos burocráticos podem nesse sentido ser associados ao *habitus precário*. Também Kliksberg (2000) relata sobre a dificuldade que populações pauperizadas passam em desenvolver capital social necessário ao cooperativismo, dada as contingências materiais que tendem a impedir a manutenção de compromissos recíprocos.

Adriana Cabral, técnica do Sebrae-Campos, também referendou as mesmas informações que Shirley compartilha comigo. Segundo ela, Shirley sempre foi a responsável por toda a organização da Cooptaboa e houve incompreensão do restante dos cooperados em dividir as responsabilidades, gastos e ônus. “*Ela já era responsável por tudo... então é melhor ficar sozinha. Tinha reunião não sei onde, ia Shirley, evento, ia a Shirley*”, contou Adriana. A cooperativa durou cerca de 4 anos e está sendo desativada.

Eu tinha dúvidas de montar a cooperativa, porque no fundo eu já sabia, porque eu fiz vários cursos de empreendedor então a gente sabe como que é, do que precisa, do perfil do negócio e da postura das pessoas. Pra montar é difícil, mas pra fechar é pior... eu ainda tenho que ir lá no Rio de Janeiro pra resolver coisas sobre isso. (Shirley Jardim, artesã)

A artesã Shirley continua com um grupo de trabalho, o núcleo de artesãos não se desfez e hoje em dia conta com 8 pessoas, mas agora Shirley continuará trabalhando mantendo apenas o cadastro como empreendedora individual, que tem sido uma alternativa à formalização. Porém, com o fim da cooperativa, perderam-se alguns apoios conquistados:

Todo o ano eu participava do prêmio TOP 100 do SEBRAE, este ano eu vou concorrer de novo, mas pelo empreendedor individual. Eu tenho as pessoas que trabalham junto comigo, que tiram a taboa pra mim, que fazem as tranças, outras que fazem as tramas, trabalhamos de forma organizada. Hoje em dia aquele programa Talentos do Brasil ainda existe, mas hoje eu não posso participar porque não aceitam sendo empreendedora individual, não pode nem associação, só cooperativa. (Shirley Jardim, artesã)



Do mesmo modo, o selo de sustentabilidade da ECOCERT, que era renovado anualmente não pode ser mais mantido pelo grupo, pois ele era em nome da cooperativa e com a extinção da mesma já não é possível atender aos critérios da certificação. Com isso, o grupo perde entrada em alguns nichos de mercado que valorizam a questão da sustentabilidade ambiental.

Perguntei sobre os entraves do setor. Para Shirley, uma das maiores dificuldades para o setor do artesanato é o escoamento da produção, em virtude de sua localização, pois o distrito de Gargaú é bastante afastado dos grandes centros e, apesar dos meios de comunicação disponíveis hoje, na localidade sempre ocorre queda de sinal da *internet* e celular, então para quem lida com prazos de produção, contatos, etc., a comunicação fica comprometida. Ao mesmo tempo em que a região confere originalidade ao artesanato produzido, a estrutura não favorece o escoamento das mercadorias. A saída tem sido as feiras, eventos e rodadas de negócios do SEBRAE, nestas ocasiões é feito o *network* e trocas de contatos para novas encomendas e convites de participação em eventos. A prefeitura geralmente apoia apenas através do oferecimento de cursos e oficinas pelos CRAS, porém o transporte e outros tipos de apoio mais ligados ao escoamento da produção fora da cidade não são contemplados.

Ultimamente, a prefeitura local tem tido uma postura mais participativa, e no ano de 2013 abriu uma loja ao lado da Secretaria de Promoção Social em que ficam disponíveis alguns produtos dos artesãos da cidade, incluindo os de Shirley. Nas ocasiões de festas, por exemplo, são organizadas feiras itinerantes de artesanato, em cada local do município de São Francisco em que as festividades ocorrem (Imburi, Gargaú, Santa Clara, Guaxindiba) e também em todo verão há um espaço na praia de Santa Clara, que costuma ser a mais frequentada por turistas. Shirley relata que apesar de não poder sempre estar presente, pois também tem de ficar cuidando de sua loja, ela oferece uma comissão às pessoas para cuidarem do estande.

Percebe-se também que a demanda local pelo artesanato costuma ser esporádica, em períodos de festividades ou dependendo dos eventos do calendário, isso, somado às dificuldades de acesso ao mercado externo, faz com que a renda das artesãs a partir de seu ofício não seja constante.

Outra dificuldade apontada por Shirley e já mencionada anteriormente é a de trabalhar coletivamente, pois, segundo ela, as pessoas não estão habituadas a esta

modalidade de trabalho e cada pessoa tem uma formação, uma vivência e algumas tem questões específicas de restrições financeiras que também atrapalham, então prevalece o desejo de ver retorno imediato, que muitas vezes pode não chegar (novamente associamos o quadro à noção de habitus precário):

É muito difícil trabalhar em grupo com as artesãs por conta disso... algumas falam que se arrependeram de entrar, não persistem... eu fico morrendo de pena, mas também não posso levar nada sozinha. Quando existe um auxílio, ajuda, mas nem todo mundo tem bolsa família, por exemplo, porque quando tem, ajuda. Lá em Quissamã dá uma ajuda de custo, pra manter o ponto, agora aqui não tem. Quando tem, aquilo vai pra frente... porque nem todo mês você vende. E quando não vende vai viver de que? (Shirley Jardim, artesã)

Shirley aponta como benéfica a existência de programas sociais, especificamente nesta situação em que as pessoas querem produzir, mas tem dificuldades. Para ela, os programas não gerariam acomodação, mas auxiliariam em aumentar a segurança dos menos favorecidos, dando apoio para que os negócios fossem “para frente”. Shirley diz que a ideia de formalização nos atuais padrões não funciona para o perfil dos grupos da região:

Antes do grupo se tornar uma cooperativa a produção até chegou a ser grande, mas depois parece que as pessoas foram ficando com medo de se comprometerem. Depois que montou a cooperativa também ficou mais difícil por isso, os encargos são muito altos, e você tem que pagar todo o mês... se não pagar você vai acumulando aquilo lá e depois vira uma bola de neve, né? E aí de qualquer forma ficava aquela coisa: “Mesmo se não vendeu tem que pagar?” E iam tirar o dinheiro da onde? Quantas vezes eu que paguei... (Shirley Jardim, artesã)

Outro ponto do habitus precário é a constante desconfiança, pois as pessoas menos favorecidas possuem marcas de exploração e vilipêndio em sua história social. Não se trata do caso de que as pessoas prefiram ou escolham não se associarem simplesmente porque não querem. Não é um processo deliberado, ou consciente, mas algo próprio da condição vivida pelas pessoas, veremos essa questão na fala de outra entrevistada, Elza Licasalio. Kliksberg (2000) apontou a tendência de populações pauperizadas a terem dificuldade de fortalecerem o capital social e consolidarem o associativismo, pois elas enfrentam obstáculos maiores para manterem compromissos

mútuos, dadas questões materiais. Adriana Cabral, técnica do SEBRAE- Campos, havia me falado que a desconfiança entre os cooperados era uma das causas para que as cooperativas se dissolvessem. De acordo com Adriana,

Até você fazer todo mundo entender que você é responsável por pagar isso, e aquilo, parece que voce está roubando eles! Porque você fica responsável por extratos, você tem que pagar contador, você tem que pagar todos os encargos... por exemplo, quando você vende, você tem que tirar 10% da venda de cada produto, que vai ficar para a cooperativa, antes de entregar pra cada um. E tem que mostrar pra eles tudo o que está pagando, o que que não está pagando... Porque é aberto, tem que ser aberto. A partir do momento em que começar ali dentro alguma pessoa a achar que você está roubando ou que você está fazendo alguma coisa de errado, acabou. Porque este “um indivíduo” consegue fazer a cabeça de um monte de gente. (Adriana Cabral, técnica do SEBRAE-Campos).

Ainda que não tenha tido o êxito esperado com a cooperativa, Shirley diz que nunca abandonará o ofício. Para ela, o principal ponto positivo em se fazer o artesanato é que ele é, além de um trabalho, uma terapia. Segundo ela, trata-se de um ofício extremamente prazeroso e em sua experiência como professora de artesanato durante anos ela acompanhou casos de alunos indicados por psicólogos que realmente tiveram bons resultados.

Eu não consigo parar de fazer o artesanato, se eu parar, eu fico doente. Eu não consigo! Para mim, o artesanato foi uma terapia muito importante, porque, na verdade, eu estive muito doente antes, e desde que eu comecei, eu não sinto mais nada. Então eu me agarrei ao artesanato, porque eu sei que ele foi muito bom pra mim. E as outras pessoas que também precisam e chegam até mim, eu percebo que com o artesanato eles se sentem outras pessoas. (Shirley Jardim, artesã)

Penso que este fator terapêutico esteja ligado ao reconhecimento (Honneth, 2003; Taylor, 2000), assim como pela experiência criativa por si mesma e a auto-estima que ela proporciona. Para Rollo May a criatividade situa-se no encontro entre o dom (ou talento) e a ação. O talento é algo dado, algo latente, por sua vez, a criatividade só existe no ato (MAY, 1982), ou seja, na criatividade ocorre a descoberta e o exercício do talento. Shirley relata alguns casos de superação através da experiência com o artesanato:

Como uma senhora que veio de Quissamã-RJ, lá em barra do Furado-RJ e chegando lá no curso não tinha vaga, mas vendo o caso dela eu falei “Não, eu abro mais uma vaga pra senhora, pode se inscrever”. E ela me considerou tanto que hoje ela me adotou como uma filha. Isso porque a depressão dela acabou, porque ela começou a fazer o artesanato e eu estava lá junto, pois eu já conhecia como era isso... e os filhos dela falam que ela se tornou outra pessoa. Aqui mesmo em Gargaú tinha umas quatro pessoas que só viviam internadas e com o artesanato elas se curaram, acabou a doença. Então a vantagem é essa, além de ser bonito – eu faço e acho bonito! – é uma terapia, e pras mãos, pro corpo da gente, você estar pegando uma coisa que é natural que é ali do seu município, do seu lugar, que você não está danificando, você está fazendo o manejo sustentável, e todo mundo está te apoiando, o IBAMA, o INEA, todo mundo vem, compra a você, divulga... Com isso você se sente reconhecido, porque valorizam seu trabalho e que você não está danificando a natureza. Isso pra mim é o maior prazer, eu me sinto muito feliz em fazer o artesanato! (Shirley Jardim, artesã)

O exercício constante do fazer artesanal educa o olhar e ao mesmo tempo torna a mão uma extensão da vontade. Quanto mais se pratica, mais afirma um estilo e concomitantemente torna-se possível que o artesão se reconheça nele e projete sua identidade.

Outro benefício é colocar o homem em contato direto com a natureza, reintegrando-o ao meio e conscientizando sobre o reaproveitamento de materiais, a importância da reciclagem, de se saber que tantos materiais desperdiçados podem ser transformados e ainda gerar retorno financeiro e responsabilidade ambiental e social. Shirley afirma que o artesanato produzido por seu núcleo é dotado de identidade local, pois toda a matéria prima é natural da região: a taboa dos brejos, a palha das bananeiras e dos milharais, as escamas e couro dos peixes.

No caso, quando vem alguém de fora e pergunta o que é da região, a gente explica isso sobre nosso artesanato. Eu moro em frente à lagoa de onde tira a taboa, temos um barco, [com] que entramos lá pra tirar a taboa. E até a própria loja esta inserida, nos fundos da loja tem a maré, do lado ficam as peixarias, então tudo tem a ver, né? ! (Shirley Jardim, artesã)

O caso da Cooptaboa retrata um quadro geral de inadequação da burocracia para com a realidade das recém-criadas cooperativas de artesanato, pois as cobranças e encargos são incompatíveis para estes empreendimentos, uma vez que a realidade de boa parte do artesão brasileiro, ou seja, daquele que se dedica ao trabalho manual, principalmente nas localidades mais rurais (como é o caso das áreas distritais do município de São Francisco de Itabapoana), ainda é a de quem, em geral, possui baixa escolaridade e baixa renda familiar.

Apesar do apoio das instituições mencionadas, dos avanços, conquistas e do esmero do grupo em realizar um trabalho de qualidade e compromisso sustentável, destacando-se no país e no exterior, a condição particular dos membros, a esporadicidade da demanda e de retorno de lucros e a sobrecarga da líder comprometeram seu estabelecimento no mercado como grupo formalizado. Shirley em vários momentos comenta sobre a dificuldade para os integrantes do grupo que eram analfabetos terem um desempenho como trabalhadores cooperados formalizados, da discrepância entre os perfis reais, cargos e funções na cooperativa. Mais uma vez, a escolaridade se coloca como fator determinante para a autonomia dos sujeitos. Dada a condição de precariedade, a formação do capital social num contexto de pouca segurança de retorno financeiro imediato e constante ficou comprometida, fato que levou ao desmantelamento da cooperativa.

**3.3.1.2. Projeto “Oficina de cerâmica Caminhos de Barro”: novas trajetórias para as mulheres de São Sebastião.**



**Figura 13: Peças do Projeto “Oficina de cerâmica Caminhos de Barro” (Fonte: acervo do projeto)**

No ano 2000, em São Sebastião de Campos<sup>107</sup>, 4º distrito de Campos dos Goytacazes, ocorreriam as primeiras experiências que deram origem ao projeto “Caminhos de Barro.” Neliana, uma das artesãs entrevistadas, me conta que começou a se envolver com a cerâmica a partir de uma iniciativa denominada “Mães do PETI”; o PETI, que é o Programa de Erradicação do Trabalho Infantil, desenvolvia atividades voltadas para a geração de renda com as mães das crianças assistidas. Porém dado o

<sup>107</sup> Localizado a 20km de distância do centro do município de Campos dos Goytacazes-RJ.

caráter assistencial da ação, as aulas não tiveram continuidade. Desse modo, o projeto da oficina foi retomado a partir da sua consolidação como um projeto de extensão.

Em 2001 o projeto “Arte, Educação e Cidadania: Oficina de Arte Cerâmica Caminhos de Barro” surgiria sob a coordenação do Prof. Marcelo Carlos Gantos e da Profa. Silvia Alicia Martinez, do CCH/UENF. O objetivo era a criação de um espaço alternativo para a educação e formação artística, cultural e técnica da comunidade local, no intuito de contribuir para o desenvolvimento do polo de cerâmica regional, fomentando possibilidades de reconhecimento da população através do resgate da cultura local, além de criar alternativas de geração de renda, visando à erradicação do trabalho infantil, ainda presente nas cerâmicas de telhas e tijolos.

A produção do projeto Caminhos de Barro pode ser situada como “Artesanato de referência cultural”, que, de acordo com publicação do SEBRAE (2004) “*são produtos que tem como referencial a cultura da região onde são feitos. É geralmente resultado da intervenção de designers e artistas tentando-se preservar os traços da identidade local*”. Não se trata de um artesanato tradicional, mas de uma produção que a princípio buscou deliberadamente o resgate de temas regionais e que, com o passar do tempo adquiriu identidade, a qual perpassa a *memória coletiva* dos produtores.

O diferencial do projeto pode ser pontuado no compromisso com a valorização da cultura local, através de pesquisa sobre os ícones, histórias, lendas, referências que acabaram conferindo especificidade à cerâmica desenvolvida. Terei oportunidade de explicar mais sobre a dinâmica da oficina de cerâmica no capítulo “O artesanato como ‘trabalho criativo’: arestas de liberdade”, onde narro a experiência da observação-participante na oficina, quando me matriculei como aprendiz.

Atualmente, a equipe do projeto de extensão é formada pelos artesãos Neliana Rodrigues, Vera Lúcia Ribeiro, Euzi Licasalio, Quésia Ribeiro, Eudicéia Cardoso, Terezinha Malafaia, Gilcreia de Araujo Maciel, Gil de Carvalho, Daniel Dantas e Fabiano Andrade, sob a coordenação do Prof. Jonas Alexandre (CCT/UENF), além do Prof Marcelo Carlos Gantos (CCH/UENF), Idamara Rizzo (secretária) e Rafael Barros (designer).

Uma das etapas do projeto consistiu em um levantamento iconográfico que se desenvolveu pela coleta de relatos orais das artesãs e de moradores locais, gerando um

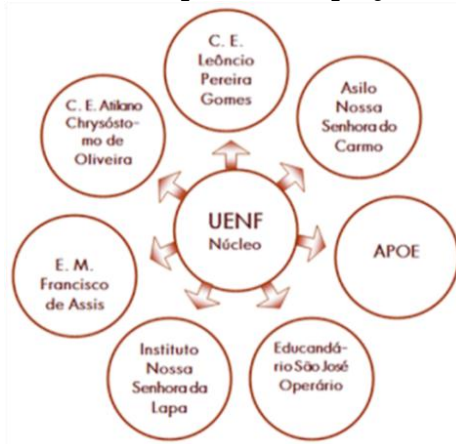
banco de dados e imagens que traduziam símbolos e referências tradicionais da cultura popular da região Norte Fluminense. Além disso, na busca por qualidade, o projeto incentivava as artesãs a desenvolverem pesquisas novas, tendo em vista a melhoria da argila trabalhada e a extração de coloração mineral natural, chamados engobes, dos diversos tipos de argila. Neste processo de pesquisa e interação, o projeto pôde construir uma identidade visual.

Apesar de o artesanato em cerâmica não ser exatamente considerado uma atividade sustentável (posto que a argila não é uma matéria-prima renovável), frente à indústria cerâmica local, a qual promove a extração compulsória da argila para a confecção de telhas e tijolos e emprega mão-de-obra barata, a promoção da arte-cerâmica enquanto atividade alternativa se apresentou como eficaz, tanto do ponto de vista da inclusão social, inserção produtiva e reconhecimento dos sujeitos envolvidos, pois agrega valor através da arte, dos saberes vividos e da valorização da cultura local, quanto do ponto de vista da diminuição do impacto ambiental, pois oferece novas formas dos indivíduos se relacionarem com o meio, diferente da produção industrial massificada, de baixo valor agregado, então predominante naquela localidade.

Outro ponto relevante diz respeito ao projeto ter sido propulsor de uma tecnologia social, valorizando o trabalho manual, saber-fazer informal que nos parâmetros “modernos” não tem tido lugar de prestígio na sociedade atual: a formação das artesãs como multiplicadoras e o repasse do conhecimento para além dos muros da universidade impulsionou a difusão da arte cerâmica para que novos sujeitos pudessem partilhar a experiência do artesanato como um trabalho criativo. Hoje, além do núcleo na UENF, o projeto atende em mais sete locais, incluindo a escola situada em São Sebastião, onde teve origem:



**Figura 14: Efeito Multiplicador do projeto Caminhos de Barro**



(Fonte: acervo do Projeto Oficina de Cerâmica Caminhos de Barro)

A origem do conceito de Tecnologia Social (TS) remonta a experiências do início do século XX, na Índia e na China, onde procurou-se resgatar saberes populares como forma de resistência. Geralmente, as Tecnologias Sociais são inovadoras, simples, de baixo custo e facilmente reaplicáveis. Elas estão presentes em diversas áreas como a da saúde, ecológica, econômico-solidária, agrícola e representam um modelo de negócio com planejamento de expansão. Segundo Fleury (2005), Tecnologias Sociais são processos e técnicas que tem permitido a incorporação dos atores na esfera pública e a expansão democrática, uma vez que elas são meios privilegiados para se alcançar inovações sociais. Nas palavras da autora:

[...] a inovação social é um processo de transformação e densificação da esfera pública e diz respeito à expansão da cidadania por meio do tripé integração, participação e distribuição, tendo – no limite – como consequência fundamental a possibilidade de construção de sujeitos autônomos e emancipados. Se bem que a inovação social não possa ser identificada com inovações tecnológicas, ela requer o desenvolvimento de tecnologias sociais (FLEURY, 2005, p. 47).

Conseguí visualizar o projeto “Caminhos de Barro” como propagador de uma tecnologia social, graças a seu caráter multiplicador (conforme a figura acima), ao baixo custo da manutenção e produção, e a identificação da postura crítica e da participação cidadã de pessoas que passaram por ele. Veremos mais claramente essa questão no capítulo final “Farinha pouca, meu pirão primeiro”, que mostra mais detalhadamente o depoimento de Elza Licasálio, artesã ceramista e ex-integrante do projeto Caminhos de

Barro, quando a entrevistei também pelo fato de tê-la encontrado na Conferência Municipal de Cultura.

Elza conta que é nascida e criada em Poço Gordo, distrito do interior de Campos dos Goytacazes, próximo a São Sebastião; viveu anos no Rio de Janeiro e em 2003 retornou a Poço Gordo, para morar com a família. Ela relata que este foi um período de transição, quando teve de começar do zero e praticamente precisou refazer toda sua vida: estava desempregada e com uma filha para criar e veio apenas com poucos recursos com que ela comprou um local para morar. Descobrir-se como artesã nesse período foi essencial para Elza, conforme ela conta:

Eu não imaginava que ia mexer com argila, quem começou foi a Elzi, minha irmã. E eu ficava olhando ela fazendo e pensando: será que algum dia eu vou conseguir fazer peças bonitas assim? Eu fiquei durante um mês e meio na casa de minha mãe antes de comprar minha casa lá perto, e aí, a casa de Euzi fica nos fundos do quintal da minha mãe, e o que eu fazia? De manhã cedo, fazia café, arrumava, dava uma ajeitada na casa de minha mãe e corria pra lá, comecei a fazer com ela. Tomava café com barro, almoçava com barro, lanchava e jantava com o barro. Em dois meses eu já estava pronta, em dois meses eu ganhei o certificado básico pela UENF porque eu ia lá e aprendia com a Euzi e tinha as oficinas do projeto lá em São Sebastião, e eu me esforçava pra estar sempre presente. Aí eu não tinha dinheiro! A gente ia a pé ou pegava carona no caminhão de barro! E ia lá nós duas no caminhão de barro! Quando penso no projeto se chamar “Caminhos de Barro”, lembro desse trajeto que a gente fazia. (Elza Licasálio, artesã ceramista e educadora social)

A aprendizagem de um novo ofício lhe transmitiu autoconfiança, determinação, além de ter sido sustento econômico. De acordo com Elza, por esses motivos, o projeto teve um papel decisivo para a mudança da trajetória de sua vida, através das atividades da arte cerâmica, ela pôde se encontrar, reconstruir sua identidade e obter *reconhecimento* (Honneth 2003, Taylor 2000). Ela conta que integrar ao projeto foi sua “tábua de salvação”, num momento em que ela não tinha perspectivas:

É uma atividade prazerosa, porque eu posso criar, eu posso fazer o que eu quero... dentro da cerâmica, eu posso colocar o que eu quiser, do meu jeito, a minha identidade! Eu posso dentro da argila fazer isso! Então, pra mim, foi o que eu tive... foi onde me encontrei... meio detonada, psicologicamente,

emocionalmente... Então, pra mim, a cerâmica foi a minha tábua de salvação, na época. E ela hoje continua, pra você ver... eu trabalho agora como educadora social, e tudo por quê? Por causa da cerâmica, dentro da cerâmica! (Elza Licasálio, artesã ceramista e educadora social)

Elza relata que por alguns anos foi com rendimentos obtidos com as exposições promovidas pela UENF e, mais tarde, a bolsa oferecida pelo projeto de extensão, que conseguiu manter a casa, criar a filha, além de construir, com o dinheiro das vendas das peças que continuou a fazer, um espaço em sua casa que lhe serve de ateliê. Hoje, além de continuar o ofício de artesã, Elza atua como educadora social do Centro Juvenil São Pedro, da comunidade da margem da linha no município de Campos dos Goytacazes-RJ, ministrando oficinas de cerâmica para jovens e adolescentes. Elza conta um pouco de seu trabalho:

Eu trabalho com crianças e adolescentes, e com as minhas crianças eu trabalho por exemplo, a introdução do alfabeto... as crianças irem amaciando as mãozinhas e fazendo as letrinhas com a argila... saber pintar, usar as cores. Então, eu faço o trabalho pensando na cerâmica e na escola... aquilo que se dá na escola poder também ser trabalhado criando com a cerâmica. Eu gosto de trabalhar lá, com os pequeninhos, que praticamente estão se “moldando” também, né? As mãozinhas, o controle motor, psicomotor... Uma coisa também que eu sempre detestei e eu sempre ensino às minhas crianças: nunca deixe ninguém ter pena de você! Faça bem-feito, para ter valor, para você ser bem-visto e ter a sua posição! Como gente! Como gente que faz e que faz bem! Então eu sempre quis isso, nunca aceitei que dissessem “Ahh, vou comprar... pra ajudar, né!” Não! Tem que comprar porque eu sou boa naquilo que eu faço. Porque eu tenho o meu valor como gente, como ser humano, como profissional! Eu sempre vi isso! (Elza Licasálio, artesã ceramista e educadora social)

De certo modo, Elza passou por um processo de empoderamento ao desenvolver o ofício, ao descobrir um talento que ela não sabia que possuía, através disso ela obteve reconhecimento e conseguiu mudar sua trajetória de vida. Já em meia idade, ela decide voltar aos estudos e está cursando a graduação em Pedagogia, em uma instituição pública. Apesar de ter se distanciado do grupo, em função de suas atividades, a cerâmica marcou sua vida e ela reconhece a importância na continuidade do projeto. Ela comenta que, geralmente, para quem está fora da universidade, é difícil imaginar que

algum dia seja possível entrar. O contato com o projeto fez com que ela visse os muros da universidade diminuindo, além de fazer com que ela percebesse novas formas de adquirir conhecimentos. No raciocínio de Elza, ao transformar e construir as peças de cerâmica, ela entrou em um processo de auto-transformação e de auto-construção:

Hoje eu acho também que como artesã eu não preciso só saber mexer no barro. Eu quero dar aula de artes e arte cerâmica. Eu não sou formada como professora de artes... mas quem tem livros, com internet, com livros e com interesse, faz. Hoje, com os meios de comunicação que a gente tem, dá pra ser até meio autodidata. Na época que eu fui fazer meu segundo grau [...] quem tinha um computador era muito rico, hoje quase todo mundo tem. E hoje tudo está mais fácil... A vida nossa é uma eterna construção... a gente se constroi assim, construindo novos projetos, novas concepções... o fazer uma peça de cerâmica também é construção. (Elza Licasálio, artesã ceramista e educadora social)

Outra das artesãs que compõem o projeto é Euzi Licasálio, a irmã a que Elza se referiu. Euzi também possui uma história social marcada por diversas privações. Era dona-de-casa, morando em uma residência feita de sapê na localidade de Poço Gordo, com os filhos e o marido, que se encontrava desempregado. Além das dificuldades, da falta de alimentos, Elzi vivenciava a baixa auto-estima, em função da má convivência com o marido. Integrar o projeto foi fundamental no sentido de fazer com que ela rompesse com um destino que ela acreditava que já estava traçado. Elzi encontrou novos caminhos na arte cerâmica, atualmente suas peças são reconhecidas dentro e fora da cidade, e, assim como sua irmã Elza, Elzi resolveu ingressar no nível superior: está concluindo o curso de Recursos Humanos, em uma graduação na modalidade Ensino à Distância.

Quando eu entrei na cerâmica, foi o que levantou minha auto-estima. E eu já termino minha faculdade em junho, faço Recursos Humanos na Unopar. Então, a cerâmica foi um marco muito importante pra mim e eu já escolhi Recursos Humanos justamente por causa da cerâmica, porque é uma coisa que eu gosto e agrega muito valor a esse conhecimento que eu já tenho e me possibilita ter mais conhecimentos e ensinar também, e não deixar que essa prática se perca, mas multiplicar essa prática. Eu dou aula na Obra de São Salvador e, devido à faculdade que eu faço, hoje eu não dou aula só de cerâmica, mas também dou aula ao projeto jovem aprendiz. Dou aula de cerâmica pra jovens com o intuito de ensinar modelagem, trabalhar o controle motor, mas também ensino a parte

de incentivo, de preparação para o mercado de trabalho... até nisso a cerâmica tem suas afinidades. (Elzi, artesã ceramista e educadora social)

Sobre as oportunidades de inserção produtiva em sua região, Elza relata que há seis anos atrás estimava-se que existiam entre 18 e 20 cerâmicas de telhas e tijolos em Poço Gordo e São Sebastião, e acredita que o número se expandiu atualmente, pois essa produção industrial tende a substituir completamente a antiga atividade econômica local, uma vez que a usina de cana-de-açúcar que empregava boa parte das pessoas fechou.

No início, há alguns anos atrás, com o fechamento das usinas, as pessoas passaram a sair do lugar, ir pra outras cidades, ir pro Rio de Janeiro, que foi o meu caso durante um período... E hoje as cerâmicas são o cargo chefe da região, que tem dado emprego a todo mundo. Aqueles que estudam que se desempenham, ainda tem chances de escapar, mas aqueles que não querem acabam dentro da olaria. E aí é aquele trabalho forçado, um trabalho duro, bem árduo, e lá eles tendem a continuar. (Elza, artesã ceramista e educadora social)

Neliana, Elza, Elzi, Dona Vera, Gilcreia, como as demais componentes do projeto Caminhos de Barro contam que também eram cercadas por conhecidos e familiares envolvidos nas olarias de tijolos e telhas, da região de Poço Gordo e São Sebastião, mas não se envolviam com a atividade, que empregava mão de obra braçal masculina. De acordo com CEZAR (2010):

A produção de cerâmicos em Campos dos Goytacazes está majoritariamente voltada para a indústria [...] e tem como característica o pequeno e médio porte dos 357 estabelecimentos produtivos, responsáveis por 3.348 empregos, o que equivale a 7% do total de empregos da cidade, atividade esta com remuneração média de R\$269,66 por trabalhador<sup>108</sup>.

Com a inserção das mulheres no projeto, as perspectivas de algumas famílias da região foram se diversificando, não sendo fadadas a oferecer mão-de-obra a essa indústria local, que pouco valoriza o trabalho empregado. Atualmente, a artesã Neliana, além de instrutora de cerâmica, conta que abriu seu próprio negócio: um restaurante na localidade de Poço Gordo, onde vive, que segundo ela “*é todo decorado com a arte das peças de cerâmica*”. De acordo com Neliana, a participação no Projeto Caminhos de

---

<sup>108</sup> Fonte SEBRAE. Valores de 2001: <http://www.sebraerj.com.br/main.asp?TeamID={DAADF906-71F2-4CA5-831F-2E66A53DB6E2}&u=u>. consultado em 23 de maio de 2010.

Barro tem sido importante para que ela desse este passo, pois antes ela era apenas dona-de-casa. Ressalta-se que ela fora uma das mães atendidas desde a primeira fase do projeto, quando ainda havia vinculação ao programa assistencial “Mães do PETI”.

Outra das artesãs com quem conversei bastante é Eudicéa Cardoso (que prefere ser chamada de “Céia”). Céia é uma das informantes com quem tive mais contato, tenho impressão que ela costuma estar na oficina em dias além de sua escala (as instrutoras de cerâmica tem escalas a cumprir durante a semana, que lhes confere a carga horária de 20 horas, referentes a uma bolsa que recebem pelo projeto de extensão universitária). Aos 61 anos de idade, Céia me conta que nasceu em São Sebastião, mas mora dentro da área urbana de Campos dos Goytacazes há 38 anos. É casada, tem dois filhos, e , com os rendimentos do projeto contribui para as despesas domiciliares.

Céia relata que seu interesse por artesanato vem de casa, aprendeu com sua mãe técnicas de crochê, “marca” (o ponto-cruz), renda de almofada (a renda de bilro), bordados, pinturas. Ela disse que já há algumas gerações em sua família faziam a tradicional renda de bilro. Atualmente, em São Sebastião uma irmã e a esposa de um primo ainda a fazem.

Como passou muitos anos em São Sebastião, Céia me conta suas experiências profissionais. Trabalhou 16 anos na residência de Ademardo Gama, dono de cerâmica de telhas e tijolos em São Sebastião. Foi babá, ajudando a criar Danilo e Rodolfo Gama, os filhos do industrial. Ela conta que atualmente Danilo é o dono da maior cerâmica de São Sebastião, e que Rodolfo possui cerâmica própria. Sobre este último, ela conta que além de ter sido sua babá, anos depois trabalhou como babá de seus filhos. Esse ciclo só se rompeu mais recentemente. Há cinco anos, por sugestão de sua prima, Céia passou a frequentar o projeto Caminhos de Barro, e recentemente ela passou a ser uma das integrantes oficiais:

Eu vim no momento em que eu estava com depressão, hoje sinto falta de estar aqui até aos domingos. Tem muitas coisas boas em trabalhar aqui, as amizades, as confidências, as brincadeiras, as trocas de opinião na confecção de cada peça. Usar a criatividade me ajudou demais e hoje eu me sinto outra pessoa. Mesmo sendo pouco, eu estou recebendo muito! (Eudicéa Cardoso, artesã ceramista)

A entrada no projeto Caminhos de Barro mudou a trajetória de uma mulher que serviu na casa de donos de olarias por duas gerações. Em sua família, também há muitas

peças que trabalham no ramo de telhas e tijolos, 2 de seus irmãos, além de sobrinhos, primos e tios. Praticamente toda a família de Céia trabalhou para os donos de cerâmicas industriais.

Além das oficinas, Céia gosta de exercer a função de vendedora, ela conta que não são todas as artesãs que gostam de estar nas exposições, mas ela sempre se oferecia, então hoje ela é uma das principais vendedoras do grupo. Para Céia, em geral as condições sócio-econômicas dos participantes influenciam muito, pois *“quanto mais dificuldades a pessoa tem maior o interesse”*. Ela se queixa apenas da distância entre a sua casa e a oficina, pois o transporte (empresa de ônibus “conquistense”) oferece um mau serviço e costuma não ter regularidade de horários.

Dona Vera Lúcia, outra das artesãs, que mais tarde seria minha instrutora na arte cerâmica, é uma senhora viúva e aposentada. Começou a trabalhar com cerâmica quando ainda era faxineira na Escola Estadual Leôncio Pereira Gomes, onde se iniciou a primeira oficina de cerâmica do projeto. Ela disse que um certo dia ficou admirando alguns alunos praticando, quando foi convidada por um professor a fazer uma peça. Disse que não imaginava que poderia “ter o dom para a arte cerâmica”, e que essa foi uma descoberta que se deu na prática. Neste sentido, discutiremos mais a diante na observação participante da oficina, sobre a definição de criatividade para Rollo May, que se situa no encontro entre o dom (ou talento potencial) e a ação. O talento é algo dado, algo latente, enquanto a criatividade só existe no ato, na prática (MAY, 1982, p. 34). Também vimos que no século XIX, Jonh Ruskin (2004), frente aos avanços da economia industrial, defendeu, através do movimento Arts & Crafts, a disseminação de oficinas e corporações de ofício, pois a descoberta da arte deveria ocorrer pela experiência: o aprendizado por meio da prática se encarregaria de revelar o “dom”.

Elza fala sobre sua preocupação com a questão da cultura. Para ela, o projeto foi importante em despertar o interesse em promover a cultura local, em resgatar aspectos culturais da região *“muitas das vezes, as pessoas não conhecem a cultura local, não sabem, ou não tem interesse, talvez”*. Ela diz que acredita que o artesanato é capaz de representar a identidade cultural da região, porque ele *“não fica preso dentro de museus, ou de galerias, ele ganha o mundo se bem apoiado”*:

Acredito que o artesanato feito aqui é capaz de representar a cultura local, sim. O projeto caminhos de barro já trouxe uma identidade muito grande, dentro de

Campos, em relação à cerâmica. Com relação à cultura, nós temos o Ururau da Lapa, que é um ícone que pode ser impresso nas peças escavando, colocar em alto relevo, em baixo relevo... a cerâmica te dá essa possibilidade. a cavalhada, que é uma representação local ... nós também podemos dentro da argila fazer os prédios históricos, plaquinhas pra enfeitar pra servir de souvenir pra um turista... temos o Farol de São Tomé que hoje é dado como um local turístico de Campos[...] então isso pode ser aproveitado, a imagem de um barco ao lado do Farol, coisas assim... Então, em relação à cultura, eu acho que a cerâmica já tem a sua marca. Ela já tem a sua marca cultural dentro de Campos . (Elza artesã ceramista)

Além desses personagens e referências das representações locais, Gilcréia de Araújo, outra das artesãs, moradora de Poço Gordo, também cita: *“Tem a mana-chica do caboio<sup>109</sup>, onde a gente aplica inclusive a renda de bilro (pra fazer o detalhe da saia da mana-chica), tem os índios goytacases, tem o Coronel e o Lobisomem [personagens da obra de José Candido de Carvalho]...”*.

Para Gilcreia, o que mais motiva a trabalhar como ceramista é *“a valorização, o reconhecimento de saberem que seu trabalho tem valor”*. Por meio da valorização da cultura local e da auto-estima das pessoas envolvidas, na cerâmica moldam-se identidades. É fácil perceber que isso se dá em processo contínuo na oficina , pois cada artesão ou aprendiz acaba colocando um pouco de si nas peças que desenvolve, e, ao contarem um pouco de si, contam um pouco da história do lugar.

Recordo de Dona Vera esculpindo uma índia com um bebê no colo, na mesma época em que a sua filha havia dado à luz. Ou do senhor Carlos Roberto, que entrou para o projeto no intuito de fazer uma terapia após a cirurgia de um tumor na cabeça e acabou descobrindo uma vocação. Ele me conta que gosta de cozinhar enquanto esculpe um chef gourmet em argila; também me fala que tem parentesco com pessoas ligadas à cultura da cana, e mostra uma bacia de lavabo que ele tentou reproduzir a partir de uma peça de ágata *“que era usada no tempo das usinas”*, diz.

Essas associações não são casuais. O resgate da memória se plasmando nas peças de argila é patente e, ao que parece, é o que tem fortalecido e motivado o grupo, pois acaba sendo um modo dessas pessoas compreenderem, organizarem e contarem sua

---

<sup>109</sup> boneca representando uma dançarina típica.



história, através da representação imbuída nas peças. Apesar de a arte cerâmica não ser uma técnica tradicional, que viesse sendo passada de geração à geração, é num processo de re-significações e transmissão de memória constantes que se forjou a identidade do projeto. Elzi Licasalio explica sobre a aplicação do crochê, que as artesãs utilizam, principalmente no acabamento das fruteiras:

Essa questão do crochê, foi que nós tínhamos interesse em imprimir formas no barro, aí vimos na televisão um trabalho com crochê, mas em outro material, que pensamos: vamos fazer no barro também! e começamos a fazer com o crochê também, e foi uma forma de valorizar o crochê, que era uma coisa que já estava esquecida... e é do lugar aqui, as mulheres todas sabem fazer. Às vezes já fazemos pensando em aplicar em uma peça. (Elzi, artesã ceramista)

Aqui lembramos do conceito de “culturas híbridas” de García Canclini (2011), posto que, através de um programa de tevê, que nos remete à cultura de massas, uma técnica artesanal da qual as artesãs já tinham posse a partir de um arranjo geracional (o crochê) é vista sendo empregada a determinado material modelado, de onde as artesãs tem a ideia de passar a empregar no acabamento da cerâmica produzida. Elzi fala que esses processos de experimentação não deslegitimam a cerâmica feita, pois a criatividade é que marca o diferencial de cada peça:

A principal característica do trabalho é a criatividade, porque é o diferencial da peça, não é uma peça que você copia, que você viu em outro lugar numa loja e faz igualzinho... quando você trabalha com a cerâmica é quase impossível você conseguir isso, porque até seu humor no dia vai influenciar quando você está moldando. E hoje o diferencial é a criatividade, até pra você expor mesmo, já notei isso, se você ver 10 peças iguais, as pessoas não vão comprar, mas, se verem que aquela peça é única, aí já tem mais chance de vender. E é algo que a gente estimula porque vê que faz a diferença. (Elzi, artesã ceramista)

Segundo Elza, irmã de Elzi, a universidade alavancou o projeto com o apoio inicial ao grupo e o suporte das bolsas como complementação à renda, além de ter sido um tipo de inovação para a região nesse tipo de proposta, recebendo reconhecimento e boa aceitação:

Antes o que se fala e o que se vê é que não havia peças sendo feitas com esmero como as que surgiram a partir do projeto, não havia uma pintura como a nossa... a preocupação de desenvolver novos produtos, de transformar... de você pegar

aquela coisinha simples que você fez e ir incrementando, ir vendo quais são suas ideias, então ir, colocar um valorzinho novo nela ... daqui a pouco aquele valor que você colocou já não faz mais efeito, tem que mudar mais um pouco... porque o dinheiro é pouco e as pessoas não vão comprar bobagens! Elas querem comprar algo que além de decorar, venha a ser útil. (Elza, artesã ceramista)

Gilcreia me relata que as peças do projeto já chegaram fora do país, como na Itália, através de professores, e nos Estados Unidos quando artistas foram presenteados. “*A cantora Madonna ganhou uma peça nossa, dada pelo governador do Rio*”, conta. Elza também confirma que a rede de contatos estabelecida através da Universidade foi benéfica para que o projeto ficasse conhecido e as artesãs percebessem que o trabalho era valorizado:

Eu e as outras integrantes, nós temos peças no país inteiro, e fora também. Nós temos peças em Milão, na França... porque a gente participou de convenções, de tudo o que aparecia dentro da UENF, lá, a gente estava participando e os professores compravam, a pro-reitora de extensão comprava. Então, nós já fomos para Viçosa, íamos muito pro Rio de Janeiro, pra vários estados ... Teve um encontro iberoamericano, no Rio de Janeiro, que nós participamos que veio gente do mundo inteiro para aquela convenção. E lá foi assim: a gente pensou que não ia vender nada, porque só tinha estudante na noite de estréia... Quando foi no dia seguinte, começou! Foi indo uma peça atrás de outra! Vinha um, vinha outro, vinha um, vinha outro, a gente não voltou com nenhuma caixa de peças!!! E tinha gente do país todo e tinha gente do exterior também participando daquelas convenções e comprando! E foi algo que a gente não parava, eu ia vendendo e a Euzi embalando, eu ia vendendo e a Euzi embalando, foi uma correria só! Das experiências que a gente teve, foi uma coisa extraordinária. E aí, a gente vê que o nosso material é um material bom e tem valor e as pessoas admiram! E tem tudo pra crescer. (Elza, artesã ceramista)

O projeto conseguiu transformar e emancipar algumas trajetórias, todavia, ainda não conseguiu consolidar autonomia do ponto de vista da auto-gestão coletiva, isto é, o grupo não conseguiu se firmar no mercado a ponto de se estabelecer autonomamente como um empreendimento formalizado, apesar das artesãs acreditarem em seu potencial.

[...] uma coisa que não tem como dizer é que simplesmente não dá certo. Não tem como abandonar e dizer que não tem saída. Muito pelo contrario! Durante

3, 4 anos quem fazia a tesouraria do projeto era eu. E só dobrava, eu via que só dobrava. Eu tinha todos os anos anotados pra mostrar, tal ano vendemos tanto, tal ano vendemos tanto... e só foi dobrando. Então tem como sair, quando o produto é bom, sai. Só que um negócio não conta apenas com produção... (Elza, artesã ceramista)

De acordo com o que me foi explicado, as artesãs não dominam códigos jurídicos, e, embora algumas tenham exercido atividades de tesouraria, nem todas dominam prospecções de cálculos, e não existe a articulação de políticas públicas sensíveis às especificidades do setor do artesanato. Atualmente as artesãs dependem do apoio da universidade e demais parcerias para venderem as peças fora da cidade, onde costuma haver maior aceitação. Este apoio não é algo constante, mas, sozinhas, as artesãs também não conseguem viajar para as exposições. De acordo com Elzi:

Acho que falta interesse das pessoas valorizarem a cultura do lugar. Aqui, se vier artesanato de fora é muito mais fácil das pessoas comprarem, do consumidor local querer, do que comprarem o nosso daqui. Já o nosso, se a gente levar pra outras cidades, outros estados, consegue vender bem. Mas como é que eu sozinha vou levar a minha cerâmica pro Rio, por exemplo? Se eu botar o valor do transporte, o gasto com alimentação, não vai dar pra eu pagar. O transporte da Uenf tem que atender a Uenf toda. E aí quando tem um evento pra atender naquela data exata, pode ser que não tenha transporte. A prefeitura podia ajudar uma vez por mês, combinar de levar as peças, pelo menos. Há pouco tempo, houve um evento em Buzios, muito bom também, que sempre foi nosso parceiro, mas não pudemos ir porque não teve transporte. (Elzi, artesã ceramista).

Sobre tornarem-se independentes, dona Vera Lúcia também me explica que as artesãs tem receio das onerações que a formalização possa acarretar: “*Montar cooperativa é furada, depois pode falir e tem casos em que a pessoa perde tudo o que tem*”, conta Dona Vera. O contexto vivido pelas artesãs ainda explicará as dificuldades de se estabelecer o associativismo, conforme ainda veremos no último capítulo deste trabalho.

Ainda assim, projeto fez e vem fazendo diferença na vida de muitas pessoas, pois promove o contato com a arte cerâmica e a descoberta de talentos a partir da experiência. A união entre saberes formais e *saberes vividos* (GORZ, 2005) para a

construção de conhecimento sobre a cultura da região e para a promoção de uma atividade produtiva culminou no reconhecimento e na estima social das artesãs (HONNETH, 2003) e foi capaz de transformar trajetórias de histórias sociais que antes pareciam estar pré-determinadas.

### 3.3.1.3. AME – Associação de Mulheres Empreendedoras – entre a tradição e a inovação



**Figura 15: Artesanato em bagaço de cana**

(Fonte: Acervo da AME e anúncio de divulgação na “Rede Asta”)

A AME (Associação de Mulheres Empreendedoras de Campos) hoje tem como produto principal o artesanato feito com o bagaço da cana-de-açúcar. A associação é fruto de uma mobilização do SEBRAE em parceria com o Governo Federal em 2008, dentro do Programa Rio Trabalho e Empreendedorismo da Mulher, de onde veio o primeiro incentivo para a formação e formalização de uma associação com interesses afins.

Elas fizeram um ano de capacitação frequente, participando dos diversos cursos e oficinas com assessoria técnica oferecidos pelo SEBRAE /RJ. No início, o grupo era bem maior e aos poucos foi diminuindo, havendo uma espécie de “seleção natural” das componentes que se mantiveram unidas por afinidade de valores, interesses e por identificação com a proposta. Vale ressaltar que foi relatado que muitas dessas mulheres não se mantiveram no grupo por questões de emergência financeira, e falta de uma mínima estabilidade para poder investir em uma nova atividade coletiva, pois inicialmente a única coisa que o grupo de mulheres possuía era o sonho que estava sendo construído: muitas tinham dificuldades de chegar até o local, uma vez que moram em bairros afastados e os gastos com a condução faziam diferença no orçamento dessas pessoas. Mais uma vez, vemos situações em que a precariedade impede as pessoas de empreenderem.

Nos primeiros encontros, foram mais de 200 mulheres, que formaram vários grupos, de onde saiu a AME, na época, com cerca de 28 mulheres, ao entrar no processo de incubação na ITEP/UENF<sup>110</sup>, o número caiu para 25 mulheres e atualmente são 9 associadas. A AME é composta atualmente por Letícia Neves (presidente da associação e graduanda em Ciências Biológicas na UENF), Ivanete Maria Neves Fernandes (mãe de Letícia), Elizabeth Guimarães de Azevedo, Marta Suely da Silva, Regina Marques de Almeida, Nádia Maria Alves dos Santos, Bárbara Helena Lopes Laurinho, Conceição de Maria Ribeiro dos Santos e Genice de Souza Freitas (ver cópia do roteiro da entrevista no apêndice 1.1.4).

O grupo das associadas remanescentes buscou ir em frente, pesquisando sobre artesanato, até que decidiram em conjunto se especializar no trabalho com o bagaço-decana, na definição de um produto que daria identidade ao grupo. Porém era preciso ainda aprimorar a técnica da massa que produz o artesanato e, sem condições financeiras nem local propício para trabalhar, foi nesse momento que as associadas entraram em contato com a UENF – Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro –, onde formalizaram uma parceria com a Incubadora Tecnológica de Empreendimentos Populares da UENF (ITEP/UENF) e, desse modo, conseguiram provisoriamente um espaço nas dependências da Universidade, bem como alguns equipamentos solicitados pelas integrantes do grupo através de um pequeno projeto cujo

---

<sup>110</sup> Incubadora Tecnológica de Empreendimentos Populares

objetivo inicial foi nivelar as integrantes do grupo nas técnicas de produção do artesanato a partir do bagaço-de-cana.

Atualmente a produção da AME de Campos se situa entre o artesanato e a indústria de pequena escala (que alguns denominam “industrianato”). Na produção, o histórico de conhecimento em técnicas artesanais das participantes da AME (iniciadas em técnicas como bordado, costura, papietagem e fibras naturais, o que lhes conferiu expertise e desenvolvimento da motricidade fina com que executam as peças do novo produto) confere certa especificidade ao trabalho desenvolvido. Todavia, o aperfeiçoamento da produção foi tomando vida própria e, para um bom desenvolvimento dos produtos, foi introduzido o uso de maquinário, como esmeril, estufa, aliados a técnicas de modelagem e uso de lixas manuais.



**Figura 16: Bijouterias – exemplo de peças de acabamento delicado desenvolvidas pela AME (Fonte: acervo da AME)**

Fiz uma breve pesquisa visual buscando na *internet* por imagens de artesanato em bagaço de cana e pude perceber que se trata de uma técnica já difundida no país, principalmente em regiões marcadas pela presença de usinas e cultivo da cana-de-açúcar, como o nordeste. Porém, o que distingue a produção da AME de Campos dos Goytacazes, em comparação com os outros artesanatos em bagaço de cana que visualizei, é a escolha pelo fino acabamento dado às peças. Isso não situa o grupo como paralelo à produção industrial massificada do mercado convencional. Ao contrário,

veremos que as peças desenvolvidas estão embebidas de história e de memória. Além disso, o processo ainda em pequena escala guarda características artesanais. Ivanete, uma das artesãs, relata que, no início da incubação, membros da ITEP sugeriram solicitar uma “máquina de massa de pizza” para a associação, que processasse a massa do bagaço de cana e fosse mandando a mesma em uma esteira, como em linha de produção, mas segundo ela, a proposta não foi aceita, pois *“a lógica da produção da AME não é essa, modo como se faz o artesanato é outra coisa”*.

Ivanete conta que mora em Campos dos Goytacazes há muito tempo, é nascida na baixada, em Poço Gordo (distrito do município de Campos), e que seu pai era produtor de cana-de-açúcar. Desse modo, de acordo com minha entrevistada, o artesanato feito hoje pela associação tem um simbolismo muito forte, pois representa toda essa memória. *“O bagaço de cana é uma releitura da nossa cidade, da nossa história e da história de minha família”*, conta Ivanete. Ela relata que na sua família todos produziam e forneciam cana para as usinas: seu bisavô, seu avô e seu pai. Nesse momento em que emergem as lembranças, ela chega a ficar emotiva, e chora. Ela afirma que foi *“criada neste meio”*, seu pai fornecia a cana para a Usina de Tocos e a Usina São José, de Poço Gordo também, que hoje é a Coagro.

Com a falência das usinas, a família teve que trilhar outro caminho, ela recorda do fechamento de usinas, das mudanças e disse que de uma hora para outra seu pai teve de partir para o ramo da pecuária. Atualmente ninguém da família deu continuidade ao trabalho ligado à produção da cana-de-açúcar e ela diz que as pessoas conhecidas que plantam estão dizendo que vão ter que acabar com a lavoura, porque não há mais condições de produzir. Antigamente havia incentivos do pro-alcool e o quadro econômico favorecia o cultivo da cana local.

Ivanete conta que o contato com os trabalhos manuais começa em casa, sua mãe sempre bordou à máquina e à mão, e lhe ensinava o ofício. Mas já adulta ela passa a adquirir novas técnicas. Em 1982, em Minas Gerais, no Vale do Jequitinhonha, ela começou a trabalhar com espelho e pirogravura na madeira, sob os ensinamentos de uma mestra artesã: *“e hoje em dia eu falo que devo tudo a ela, foi a minha mestra”*. Ivanete conta que é professora de artesanato desde 2005. Ela afirma que o artesanato feito com bagaço de cana pode representar a identidade local, pois ele é todo um resgate da história da cidade.:



Hoje em dia a cidade tem o petróleo, mas a história mesmo da cidade começou com a cana-de-açúcar, com os engenhos da época dos meus bisavós. Então é muita coisa, é muito tempo da construção de uma história para ser jogado fora, não ser levado em consideração. (Ivanete, artesã da AME)

Vale lembrar que, além de representar a identidade local, no exterior o artesanato em bagaço de cana tem chances de representar a identidade nacional, pois o Brasil é conhecido internacionalmente por exportar derivados da cana-de-açúcar.

A técnica do artesanato a partir do bagaço da cana foi aprendida num curso com um mestre artesão de Macaé-RJ, contudo o professor não dá continuidade a este trabalho especificamente, mas “trabalha com outras fibras”, contam as integrantes da AME. Como se pode perceber, este artesanato não se configura a partir de uma técnica tradicional, passado de geração a geração, contudo, ele não é um trabalho destituído de memória. Para Ivanete, a história do cultivo da cana se confunde com a sua história particular, então vemos o que pode ser interpretado como o sentido coletivo ao qual se referia Halbwachs (1990). O autor não analisou a memória como uma rígida associação a vínculos de repetição do passado, mas antes como resultado de representações coletivas construídas no presente que atendiam à função de manter um grupo coeso e unido. E de fato, essa relação cultural ou até mesmo afetiva de algumas das membras da associação parecem ter papel fundamental para a perpetuação do grupo.

Sobre a natureza deste tipo de “artesanato” que se mistura à pequena indústria dentro de uma universidade, também a referência às “Culturas Híbridas” de García Canclini (2011) me parece válida, uma vez que o autor aborda bem a complexidade e fluidez das fronteiras que separam tradicional e moderno, assim como culto, popular e massivo. Também Eric Hobsbawn (1984), em “invenção das tradições” é um autor oportuno, isto é: o artesanato em bagaço de cana-de-açúcar não é uma técnica tradicional, mas uma tradição “inventada”, em que ao repetir a feitura das peças as artesãs remontam a um passado de auge das usinas de açúcar que marcou a formação sócio-histórica da região.

O bagaço da cana é doado pela Coagro (Cooperativa Agroindustrial do Estado do Rio de Janeiro). Ivanete conta que o material geralmente chega bem sujo e sempre cabe as artesãs fazerem o beneficiamento. *“Uma vez aconteceu um incêndio lá, tivemos*

*um trabalho imenso pra selecionar o material bom*”. Ela diz que o projeto colabora com a sustentabilidade ambiental, uma vez que, se não fosse reaproveitado, o bagaço da cana seria incinerado, acarretando em poluição atmosférica.

Segundo Ivanete, o processo de incubação pela ITEP auxilia com algum apoio técnico e estrutural, e tem como maior objetivo que o grupo se torne uma cooperativa. Inclusive havia uma máquina para o uso do grupo que estava guardada e, quando perguntaram o porquê do fato, a coordenadora da ITEP disse que o motivo era que o grupo ainda não era uma cooperativa, todavia um dos gerentes de projeto da ITEP interveio e liberou a máquina. Mas, de acordo com Ivanete, tornar-se cooperativa é complicado, pois os impostos são muito caros e o acesso ao mercado é dificultado:

a gente sabe que nos dois primeiros anos tem isenção. Mas e depois? Nós temos um grande receio... pra gente dar um passo desses, a gente tem que estar com um volume de vendas muito grande, uma clientela muito boa, pra gente ter dinheiro pra nós nos sustentarmos e isso não impedir da gente pagar o imposto. Olha a situação das bordadeiras de baixa grande! São mulheres de um trabalho de primeira qualidade! Fechou. Depois de 2 anos fechou. Era uma cooperativa! Olha a Shirley, que tem top 100, que tem uma estrada longa no artesanato, dentro da taboa... fechou a cooperativa, também. [...] Então a Nilza falou ‘pode montar cooperativa com 9 pessoas, agora pode!’ eu falei: ‘Não é a hora... ainda não é a hora...’ eu creio que a ITEP tenha o objetivo de transformar os grupos cooperativas, mas nós não temos interesse [...]. Tudo tem a sua hora. A gente não pode dar o passo maior do que a perna! Depois, como é que a gente faz?

Já analisamos no relato sobre o malogro do grupo Cooptaboa e a propósito das discrepâncias entre o público-alvo de artesãs e a legislação e tributos das cooperativas, vale ressaltar que o cooperativismo no Brasil nasceu na agro-indústria de grande porte e que carece de adaptações para a realidade dos pequenos empreendedores. Em entrevista, Fábio José Bechara Sanchez, então Secretário Adjunto da Secretaria Nacional de Economia Solidária afirma que a principal diferença entre uma associação e uma cooperativa na legislação brasileira seria que enquanto uma associação tem por finalidade a organização de pessoas para uma série de atividades que não têm fim econômico, por sua vez a cooperativa visa à organização de pessoas com algum fim econômico: “Assim, do ponto de vista ideal, das leis, uma associação serviria para desenvolver diferentes atividades de cunho cultural, político, esportivo, social, entre

outros. Já a cooperativa é uma associação de pessoas que têm eminentemente um objetivo econômico”. Ele prossegue trazendo as seguintes distinções entre cooperativas e associações:

Do ponto de vista prático, apesar destas diferenças, por causa das dificuldades de se criar uma cooperativa, principalmente as dificuldades de registro e do número mínimo [de cooperados] exigido [por lei], hoje temos no Brasil vários grupos econômicos de trabalhadores e trabalhadoras que, em vez de se formalizarem como cooperativa, formalizaram-se como associações. Se, por um lado, isto traz algumas dificuldades na hora de comercializarem seus produtos e serviços ou adquirirem crédito, por outro conseguem desenvolver melhor suas atividades, por ser mais fácil fazer o registro e por não possuírem tantas exigências, como o número mínimo de 20 pessoas. A constituição de associações traz algumas consequências. Por exemplo, uma associação não pode emitir nota fiscal, enquanto a cooperativa, por ser uma entidade com o objetivo econômico, pode. Outro exemplo: uma associação não pode renumerar sua direção por suas atividades na associação; a cooperativa pode. E a associação pode ser registrada em cartório com duas pessoas ou mais, enquanto uma cooperativa tem que ser registrada numa junta comercial, ou seja, é um processo mais burocrático e exige, segundo a atual legislação, no mínimo 20 pessoas.<sup>111</sup>

O processo de formalização é estimulado, mas os grupos muitas das vezes se deparam com situações pouco animadoras. Ivanete conta que quando a associação foi legalizada há 2 anos, elas acreditavam que para isso bastava apenas a despesa de cartório, porém há uma outra taxa referente à abertura da associação *“eu sei que a dívida está em quase 600,00. Nós não temos dinheiro pra pagar! Era uma taxa única, mas nós não estávamos sabendo... quando nós fomos pegar o alvará estava constando débito. Em 2012 já não pude tirar o alvará.”*, explica Ivanete. Geralmente os ganhos obtidos tem destino certo, tanto para os gastos pendentes quanto para os gastos futuros:

Agora nós conseguimos a resina de mamona para poder revestir e dar a possibilidade de lavar as nossas peças, para fazer a linha de utilitários, então é mais uma porta se abrindo pra gente. Nós descobrimos uma pessoa de São

---

<sup>111</sup> Entrevista com Fábio José Bechara Sanchez, então Secretário Adjunto da Secretaria Nacional de Economia Solidária, de 15 de abril de 2010. Disponível em <http://www.comunidadescoep.org.br/WebSite/Web/GestaoConteudo/Conteudo/exibirConteudo.aspx?gintChave=1205>, acesso em 12 de novembro de 2012.

Paulo que faz essa resina e ele mandou uma amostra pra gente, já fizemos o teste. Só precisamos fazer cálculo de preço. Eu quero, se Deus quiser, para a Casa Cor já mandar essas peças utilitárias com essa resina de mamona. Aí a gente vai ter que comprar a resina! Não sei como que nós vamos fazer! Mas vai aparecer o jeito! Mas o pior é que nós vamos lidando com essas situações e esse imposto vai ficando pra trás... A cada hora, surge uma necessidade. Vai entrar dinheiro agora, que foi do cartão de crédito da feira de maio, da Petrobrás, que foi em Imbetiba, em Macaé, mas nós já temos destino, não sei se esse dinheiro vai dar pra dividir pra gente, nós já temos pendências pra pagar... tem a taxa da locação da máquina de cartão e tem a mensalidade da máquina de cartão de crédito. Vai chegar esse dinheiro, já tem débitos, que eu peguei dinheiro emprestado pra mandar pegar material no Rio, que sai mais barato. Eu cheguei antes de ontem aqui, quando foi na hora do almoço Bárbara fala: acabou o gás! Então, se você vai ver... estavam me falando “Ivanete, os R\$ 700,00 além do que a gente vai também tirar do dinheiro da máquina de cartão e outras despesas, não vai sobrar nada.” E agora a gente já tem que começar a fabricar para a casa cor que é em setembro e outubro e na mesma data!!

Ivanete conta que em geral o dinheiro de empréstimos é pego com amigos, o grupo cria estratégias de financiamento para se manter como pode. O grupo perdeu muitas das artesãs também em virtude da escassez de recursos e da condição social desfavorecida de algumas. A associação tem se mantido pela força de vontade das participantes. De acordo com Genice, outra artesã que integra a AME

Todo pobre é empreendedor porque está sempre procurando algo para fazer. Ele sobrevive das cinzas. Lembro da música do Gonzaguinha “eterno aprendiz”, nós aprendemos todo dia, morremos aprendendo. É errando e acertando que levamos a vida a diante. (Genice, artesã da AME)

Um diferencial do ponto de vista da organização para a sobrevivência do grupo foi no sentido da geração de capital social e do senso coletivo. O grupo é heterogêneo, do ponto de vista financeiro, mas conseguiu desenvolver coesão, desenvolver capital social através da socialização dos custos:

Duas das meninas gastam R\$40,00 por semana, de passagens, pois moram em Guarús<sup>112</sup>, então fica caro. Algumas de nós, moramos próximas à uenf, eu minha filha e a Beth, já outras duas não pagam passagens, uma porque possui uma paralisia no rosto, e a outra porque tem mais de 60 anos. Então, o grupo tem o costume de socializar os custos das passagens das integrantes que moram mais afastado, a partir dos lucros da feira, do pouco que vendemos. (Ivanete, artesã da AME)

Em virtude da situação desigual que algumas artesãs passam em detrimento das outras, essa foi uma estratégia encontrada para que o grupo não se desfizesse, segundo as artesãs da AME, os treinamentos recebidos sobre a importância do trabalho coletivo contribuíram na formação dessa mentalidade. O “sacrifício” é feito pela aposta, pela crença no projeto e pelo que ele significa para as artesãs envolvidas, mas ainda assim é algo difícil de se manter “*é complicado, quando você vai ver, não tem dinheiro mais no caixa. A gente fecha o ano com um dinheiro grande, que vai pra Petrobrás e vende bem... mas não sobra nada.*”, conta Ivanete. Na última vez que conversamos, soube que, a partir dos contatos feitos, o grupo tem conseguido apoio de empresas para doação de cestas básicas para as artesãs mais necessitadas: mais uma tática de contornar a precariedade para que o grupo não se desfça. Segundo Ivanete, o que o grupo mais deseja é a autonomia:

A gente não tem uma renda fixa certa até hoje, estamos apostando, precisamos entrar no mercado. A gente está precisando se preparar para a exposição da Casa-Cor, mas não temos material para acrescentar ao bagaço. O bagaço nós temos. O bagaço a gente consegue coletar gratuitamente, mas o restante do material, estamos sem condição de comprar. (Ivanete, artesã da AME)

Um dos maiores obstáculos enfrentados, no entanto, diz respeito à qualidade da matéria-prima utilizada e à durabilidade dos produtos desenvolvidos. O bagaço da cana de açúcar possui sacarose e necessita passar por processo químico para se ver livre da substância. A massa do bagaço de cana era composta inicialmente também de farinha de trigo, porém isso fazia com que proliferassem carunchos nas peças depois de prontas, o que comprometia a qualidade e a reputação do grupo. As artesãs se dedicaram intensamente no ano de 2012 para resolver esse impasse, pois caso não conseguissem,

---

<sup>112</sup> Região periférica da cidade às margens do Rio Paraíba, do lado oposto à área central da cidade de Campos dos Goytacazes.

seria a última tentativa do grupo se manter unido. Nisso se traduz um processo de inovação motivado pela persistência do grupo.

As artesãs montaram um experimento: começaram a testar novas receitas e iam submetendo amostras ao contato com os “bichinhos” do caruncho, em vidros separados, com data e especificação da amostra. Até que uma dessas receitas se tornou finalmente indigesta para os carunchos: *“Um dia conseguimos colocar uma amostra e depois de um tempo vimos que os bichinhos morreram, eles pararam de comer e não se proliferaram. Pra mim foi a maior alegria do mundo!”*, conta Ivanete. Desde então, a receita é replicada e as peças não voltaram a dar caruncho. Mais um traço do hibridismo cultural em que tradição e inovação se encontram.

O grupo tem intenção inclusive de patentear a fórmula da receita, pois sua obtenção foi fruto de um grande esforço. Segundo Ivanete, assim as artesãs ficam mais tranquilas em futuramente passar a receita nos cursos que ministram. Discutimos sobre a expansão de políticas de patente na atualidade e sua relação com a fase denominada “capitalismo cognitivo”, “sociedade do conhecimento” e processos de inovação. Nota-se o paradoxo dos procedimento de registro de patente em associação ao artesanato como cultura popular – que por definição “não tem autor” – como um fenômeno híbrido da atualidade que traduz bem onde a produção da AME se encontra: ntre a indústria e o artesanato. Tal procedimento de patente pode trazer segurança às artesãs mas também há possibilidade de restringir a expansão do uso das técnicas do grupo como tecnologia social.

Com todas as dificuldades, impasses e necessidades de legitimação o grupo prefere apostar que vale a pena continuar o trabalho:

Nós sabemos que nós podemos nos sustentar com esse trabalho nosso, porque todo mundo que vê fica encantado. Onde a gente vende melhor é no Rio, na Casa Cor... quando tem os eventos, a Petrobrás nos leva, a Petrobrás e o Sebrae. O mercado daqui de Campos não valoriza. As vezes pessoas de Campos compram em feiras da Petrobrás (em Macaé-RJ), mas não compram aqui.

Vimos que, esta associação, ainda que não apresente o traço cultural no sentido de que o principal artesanato confeccionado não provém de uma técnica tradicional, teve na cultura o seu maior vínculo associativo, uma vez que a relação com o universo açucareiro fez com que determinadas componentes projetassem nele sua identidade e

estimulassem o grupo a permanecer unido. Essa reconstrução da memória ou “invenção de tradições” foi fundamental para manter o grupo coeso, estimulando a criação de novas fórmulas, portanto de inovações, para superação de obstáculos e fortalecendo elos de solidariedade. Da decadência das usinas, à elegância do design de jóias ou de peças de decoração, vemos a re-significação de um elemento natural comum na memória do Norte Fluminense: o bagaço da cana-de-açúcar.

### **3.4. Políticas Públicas locais para o setor do Artesanato e estratégias de comercialização**

Na maioria dos municípios pesquisados na Região Norte Fluminense, as políticas públicas voltadas para o setor do artesanato concentraram-se na Secretaria da Família e Assistência Social, sendo as ações mais constantes o oferecimento de cursos para a geração de emprego e renda, com modalidades de técnicas em artesanato.

Em Campos dos Goytacazes, além dos cursos de artesanato oferecidos nos CRAS (Centros de Referência de Assistência Social)<sup>113</sup>, existe a Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima, vinculada à secretaria de Cultura que oferece cursos ministrados no Palácio da Cultura e nas Casas de Cultura José Cândido de Carvalho, em Goitacazes, e Poeta Antonio Silva, em Conselheiro Josino. São oferecidos cerca de 20 cursos, entre eles, crochê, corte e costura, renda renascença, quilling, reciclagem, pátina, decoupage, emborrachado, cartonagem e cartões artesanais, bordados em pedrarias e patchcolagem, bordado em fita, sandálias e bijuterias, pintura em porcelana, ponto reto, entre outros. São cerca 2 mil alunos matriculados atualmente nestes cursos. Além disso, no ano de 2012, pude verificar na 2ª Conferência Municipal de Cultura a representação do setor do artesanato junto aos demais setores da cultura, para a construção de políticas públicas para a área, como veremos num tópico a seguir.

No município de Campos ainda existe atualmente uma feira fixa, a feira “Mãos de Campos”, organizada pela Companhia de Desenvolvimento de Campos (Codemca), e que no momento fica situada na Praça da Basílica de São Salvador, no coração da cidade. A vantagem dessa feira é que pela quantidade de anos de existência (completa 21 anos em 2013) ela acabou tornando-se uma referência para a população local como

---

<sup>113</sup> “O Centro de Referência de Assistência Social (Cras) é uma unidade pública estatal descentralizada da Política Nacional de Assistência Social (PNAS). O Cras atua como a principal porta de entrada do Sistema Único de Assistência Social (Suas), dada sua capilaridade nos territórios e é responsável pela organização e oferta de serviços da Proteção Social Básica nas áreas de vulnerabilidade e risco social. Além de ofertar serviços e ações de proteção básica, o Cras possui a função de gestão territorial da rede de assistência social básica, promovendo a organização e a articulação das unidades a ele referenciadas e o gerenciamento dos processos nele envolvidos. O principal serviço ofertado pelo Cras é o Serviço de Proteção e Atendimento Integral à Família (Paif), cuja execução é obrigatória e exclusiva. Este consiste em um trabalho de caráter continuado que visa fortalecer a função protetiva das famílias, prevenindo a ruptura de vínculos, promovendo o acesso e usufruto de direitos e contribuindo para a melhoria da qualidade de vida.” Disponível em: <http://www.mds.gov.br/assistenciasocial/protecaobasica/cras>



comércio de artesanato da cidade, muito embora, dependendo das gestão da prefeitura, a feira tenha mudado sua localização e se fixado em sítios menos centrais da cidade. Uma de minhas informantes, a artesã Dirce, falou que já tentou colocar uma barraca nesta feira, mediante à taxa de R\$5,00, na época. Mas segundo ela, acabou desistindo, pois o local é precário, sujeito às intempéries do clima – sol, chuva, vento forte – e não oferecia sequer um banheiro químico, tendo as artesãs de utilizar os do comércio da cidade. Todavia, ainda com os problemas descritos e apesar de compartilhar o espaço com trabalhadores informais que não vendem necessariamente artesanato (mas também produtos diversos como camisas estampadas, arranjos de flores de plástico, entre outros), os bordados da feira eram lembrados por consumidores entrevistados quando eu questionava acerca de referências da cultura local no artesanato da cidade. Além disso, algumas artesãs de municípios como Quissamã, Carapebus e São Francisco do Itabapoana afirmaram que costumam levar seus artesanatos para comercializarem na feira. Fora esta feira fixa, veremos a ocorrência de algumas feiras eventuais.

O histórico das relações entre artesanato e políticas públicas do município de Campos não é dos melhores. Narrarei um fato que não diz respeito à atual gestão do município, mas que para mim foi emblemático para compreensão das relações estabelecidas entre o setor do artesanato e esfera municipal. Durante minhas entrevistas junto ao setor do artesanato, um (a) dos informantes (cujo nome prefiro omitir) sendo contratado como instrutor (a) de artesanato pelo município, me revelou o fato de que a prefeitura, através da Fundação Trianon e da secretaria de Família, teria feito uma encomenda, para as instrutoras de artesanato do CRAS e para os carnavalescos, de realizarem a decoração de natal da cidade. O então responsável pela Fundação de Cultura Trianon, (o qual também prefiro não divulgar o nome) havia dito em uma reunião inicial que não achava justo haver distinção entre a remuneração das artesãs e a dos carnavalescos, uma vez que todos estariam fazendo o mesmo trabalho, todos deveriam receber pagamento igual.

Minha informante conta que quando o trabalho foi finalizado, houve certa demora para o acerto de pagamentos, a antiga secretária de família havia saído e o novo secretário que assumiu disse que o pagamento único para cada artesã-instrutora seria de R\$1.200,00. Esse valor ainda foi dividido entre as alunas do CRAS que integraram na

empreitada, construindo artesanalmente presépios em tamanho natural em diversos pontos da cidade.

Já os carnavalescos receberam valores variados, segundo minha informante, entre R\$ 20.000,00, R\$30.000 e R\$40.000,00, reutilizando, para a decoração de natal, materiais provenientes das alegorias das escolas de samba do ano anterior . (Nesta época, eu mesma recordei ter visto diversos anjos de natal que possuíam uma estética curiosa e nada barroca – meio futurista, meio alienígena – dispostos em alguns pontos da cidade, tais como a praça do Liceu de Humanidades de Campos. Ao saber de que se tratava de um trabalho dos carnavalescos, consegui ver sentido neste estranho fato.)

Alguns(as) artesãos (as) recordaram a fala do então responsável pela Fundação de Cultura Trianon e questionaram ao novo secretário de Família e Renda o fato de que havia ficado entendido que os pagamentos seriam iguais a todos os envolvidos. Ele então resolveu convocar uma reunião entre a antiga secretária de família e o responsável pela então existente Fundação Trianon, além dos carnavalescos e dos (as) artesãos (as) reclamantes, para “colocar as cartas na mesa”. O resultado pode ser sintetizado na seguinte fala de meu informante (cujo nome prefiro omitir):

[A antiga secretária de família e o responsável pela então existente Fundação Trianon ] nos desmentiram na frente dos carnavalescos, de todo mundo, não quiseram nem saber!! Disseram que não tinham falado nada daquilo, que a gente estava era inventando! Eu fiquei morrendo de vergonha! Mas quem vai bater de frente com essa gente?! Ainda mais que éramos contratados na prefeitura...”.

Voltando a nosso referencial teórico, é possível perceber que, dentro da esfera administrativa local daquela gestão em 2009, houve uma desigualdade de tratamento: aos artesãos do município de Campos dos Goytacazes eram negados o *reconhecimento* (Honneth, 2003) de segundo tipo. Temos um desrespeito à igualdade jurídica dos (as) artesãos (os) quando comparadas a outros atores que foram solicitados pelo município para desempenharem a mesma tarefa. Em Honneth (2003), podemos situar o desrespeito ao direito na forma de privação de direitos e exclusão, que atingem a integridade social do indivíduo como membro de uma comunidade político-jurídica. A negação constante do reconhecimento de segundo tipo pode gerar nos indivíduos a

ausência do auto-respeito, isto é, o indivíduo pode internalizar sua condição “não-igualitária” como algo “normal”.

### **A III Feira Regional de Artesanato**

Pude fazer um trabalho de campo na III Feira Regional de Artesanato, que ocorreu nos dias 25,26, 27 e 28 de outubro de 2012, no estacionamento do Boulevard Shopping, em Campos dos Goytacazes-RJ. Durante os quatro dias de feira, estima-se que tenha ocorrido a visitação de mais de 50 mil pessoas<sup>114</sup>. A feira é anunciada no pelo locutor do evento como “A maior Feira de artesanato do Rio!”, o que soa, de certo modo, hiperbólico.

Participaram do evento municípios 20 municípios da região Norte, Noroeste, Região serrana e Região dos lagos: Aperibé, Carapebus, Cambuci, Cardoso Moreira, Conceição de Macabu, Italva, Itaperuna, Macaé, Natividade, Nova Friburgo, Quissamã, Rio das Ostras, Cabo Frio, Santa Maria Madalena, São Fidélis, São João da Barra, São Francisco do Itabapoana, Varre Sai e Porciúncula. Também possuíam estandes próprios os Programas de fomento ao artesanato na região como Sebrae, Emater, Mãos de Campos (Codemca), Inclusão Produtiva (Centro de Referência em Assistência Social-Cras), Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima (FCJOL), Fórum Local de Economia Solidária, Caminhos de Barro (projeto de extensão da Uenf), Projeto Roçarte (Governo Federal), entre outros.

No primeiro dia da feira, houve uma solenidade de abertura com a prefeita Rosinha Garotinho, primeiramente a prefeita desfez o nó da faixa que inaugurou a feira, sendo a passagem a partir da entrada do Shopping Boulevard.

A seguir, a prefeita atravessa a feira saudando os artesãos de cada estande. Chegando a um mini-palco, onde são realizadas apresentações musicais, a prefeita se une aos superintendentes do Shopping Boulevard e deputados para a solenidade de abertura, em que cada um deu seu parecer sobre a importância do incentivo ao setor do artesanato. A prefeita Rosinha comenta que, sempre que ela viajava, ela via o artesanato representando os lugares que ela visitava e que ela se questionava sobre o porquê de isso não ocorrer em Campos dos Goytacazes.

---

<sup>114</sup> Informação disponível em <http://campos24horas.com.br/portal/capos-50-mil-pessoas-visitam-a-iii-feira-regional-de-artesanato/>, acesso em 02 de outubro de 2012

Ela também reconhece que na cidade há uma parcela considerável da população que tira o sustento do artesanato. Em instantes após, o palco passa a ser ocupado por um show musical de sertanejo universitário e forró. Durante esta feira eu aplico questionários principalmente a consumidores e converso o máximo possível com os artesãos, com quem troco contatos e eventualmente aplico o questionário específico. A música é consideravelmente alta e atrapalha um pouco os diálogos que estabeleço. Procuo fazer o máximo de contato com artesãos dos municípios do Norte Fluminense.

No segundo dia, a música continua a ser forró, do tipo pé de serra, que agrada mais às artesãs. O locutor do evento chega a falar de que se tratava um evento da “economia criativa do artesanato”. Também neste dia faço contatos com as representantes do estande do Sebrae-Campos, como Maria Teresa, que é consultora, e Conceição Fernandes que trabalha com fibras de bananeira e filtros de café e também reencontro Ivanete Fernandes, da AME. Neste estande do SEBRAE, constavam peças de artesanato do grupo Caminhos de Barro, da AME, do grupo de barra do furado, o Tranças e Tramas, ligado ao CRAS, que trabalha com taboa, do grupo de Shirley, de São Francisco de Itabapoana, que também trabalha taboa e outras fibras, e do grupo Kuarup de São João da Barra, que trabalha com papel reciclado.

**Figura 17: Estande do SEBRAE – Campos: Ivanete Rodrigues (AME), Andreza Barreto Leitão (PPGPS/UENF), Jivago Faria (Codemca), Conceição (Economia Criativa - SEBRAE)**



(fonte: acervo da CODEMCA)

**Figura 18 : Estande do SEBRAE/ Economia Criativa - Peças dos grupos “Caminhos de Barro” e “AME”**



(Fonte: fotos do acervo pessoal da pesquisadora)

Alguns desses grupos, como o projeto Caminhos de Barro e a Shirley de São Francisco de Itabapoana tinham estandes também particulares, o primeiro, com o estande da UENF, a segunda com o estande representado o município de São Francisco de Itabapoana. Adriana Cabral, técnica do Sebrae-Campos, me explica que preferencialmente as peças desenvolvidas com os grupos a partir de consultorias e oficinas do SEBRAE ficam no estande do SEBRAE e aquelas que os grupos desenvolvem sozinhos ficam nos seus respectivos estandes.

**Figura 19: Estande do Projeto Caminhos de Barro. Locutor da feira e artesã Quesia Ribeiro**



(Fonte: Foto do acervo pessoal da pesquisadora)

**Figura 20 : Peças do projeto “Caminhos de Barro”**



(Fonte: foto do acervo pessoal da pesquisadora)

**Figura 21: Peças da artesã Shirley Jardim (Cooptaboa – São Francisco do Itabapoana).**



(Fonte: foto do acervo pessoal da pesquisadora)

No terceiro dia, a música é flauta indígena, e as artesãs reclamam que o som é monótono e não representa a cultura local. Já tendo adiantado um pouco mais a aplicação de questionários aos consumidores, passo mais tempo conversando e entrevistando os artesãos dos estandes.

No estande do CRAS de Campos, vejo o predomínio dos bordados e reaproveitamento de materiais, como tecidos, caixas *tetrapack* e jornal (com que são feitas carteiras). Conversei com Dona Celia Francisca, de 64 anos, que há um ano faz parte do núcleo de artesãos reciclarte de inclusão produtiva. Dona Celia é nascida em São Fidelis –RJ, mas diz que mora em Campos há 50 anos. Afirmou que os segmentos predominantes em sua produção são adorno e acessórios, decorativo, utilitários e moda, produzindo peças como roupas bordadas, almofadas, toalhas, carteiras e pulseiras. Dona Celia não soube identificar algum ícone da cultura local a que seu artesanato faça referência, mas disse que o ofício de bordadeira veio desde a infância: *“Aprendi, desde os sete anos, com minha mãe e tias a fazer crochê, a marcar, a fazer o bordado livre.”* Ela diz que a vantagem em trabalhar com mais pessoas está no aprendizado e na divisão de custos *“Uma ensina pra outra... e quando vamos comprar material, a gente também se reúne umas com as outras e divide.”*

**Figura 22: Carteiras bordadas a partir do padrão do tecido chita e carteira de jornal reciclado do grupo de Inclusão produtiva – CRAS Campos dos Goytacazes**



(Fonte: foto do acervo pessoal da pesquisadora)

As carteiras revestidas do tecido da chita, cujas estampas são preenchidas em bordados coloridos estão presentes no estande do CRAS de Campos e se assemelham às carteiras da cidade de Itaperuna-RJ, da região Noroeste, também bordadas mas, visivelmente, no caso de Itaperuna há um predomínio de uma estética diferente, pela influência do bordado de colchas e toalhas, já característico na região.

**Figura 23 : Carteiras e bolsas bordadas do estande de Itaperuna –RJ**

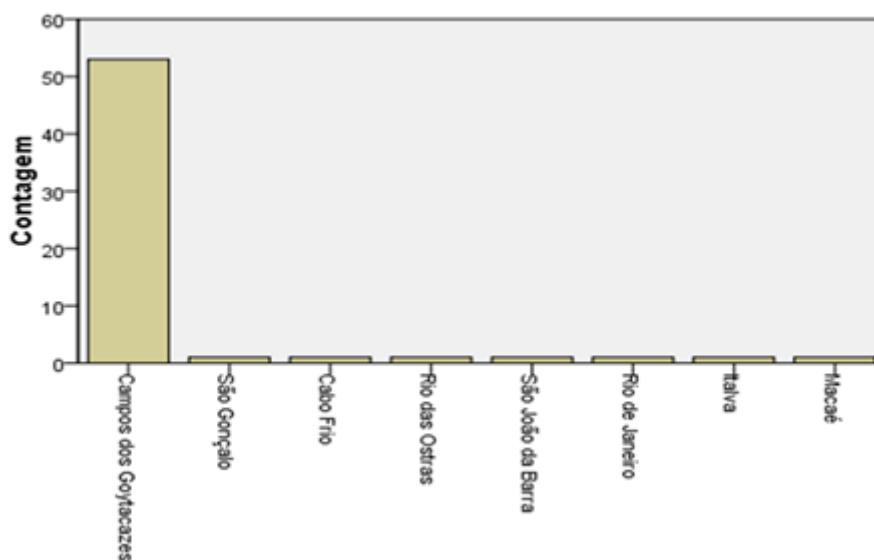


(Fonte: foto do acervo pessoal da pesquisadora )



Na feira, muitas pessoas passam e elogiam os trabalhos, mas nem todas as pessoas que eu abordo dizem já ter comprado artesanato. Realizei uma breve pesquisa com 60 consumidores desta III Feira Regional de Artesanato, através de aplicação de questionário<sup>115</sup>, com respostas abertas e fechadas. A maioria dos entrevistados eram residentes em Campos dos Goytacazes, mas na amostra também surgiram pessoas de outros municípios:

**Gráfico 1: Residência do consumidor de artesanato da III Feira Regional**



Com respeito à renda do consumidor do artesanato, tivemos o seguinte quadro:

**Tabela 3 - Renda familiar do consumidor de Artesanato em Salários Mínimos**

	Frequência	Porcentual	Porcentagem válida	Porcentagem acumulativa
Não respondeu	7	11,7	11,7	11,7
menor que 1 SM	3	5,0	5,0	16,7
entre 1 e 3 SM	14	23,3	23,3	40,0
entre 3 e 5 SM	10	16,7	16,7	56,7
entre 5 e 7 SM	13	21,7	21,7	78,3
entre 7 e 10 SM	7	11,7	11,7	90,0
maior que 10 SM	5	8,3	8,3	98,3
não sabe	1	1,7	1,7	100,0
Total	60	100,0	100,0	

<sup>115</sup> Ver questionário em apêndice

Com tabulação cruzada, buscamos saber a religião do consumidor do artesanato e se ele compra artesanato no segmento religioso:

**Tabela 4 :**

Religião do consumidor de artesanato * Compra artesanato no segmento religioso				
Tabulação cruzada				
		Compra artesanato no segmento - religioso		Total
		Não	Sim	
Religião do consumidor de artesanato	católica	15	9	24
	evangélica tradicional (protestante)	15	1	16
	evangélica pentecostal	7	0	7
	espírita	3	0	3
	ateu	1	0	1
	não tem	6	0	6
	teísta	1	0	1
	Cristão pós-denominacional	1	0	1
	messiânica	1	0	1
Total		50	10	60

Em primeiro lugar, é de se estranhar a ausência de respondentes de religiões afro-brasileira dentre os frequentadores da feira, uma vez que tratamos aqui de uma região produtora de açúcar, fortemente marcada pela presença afrodescendente. Nesta tabela também podemos analisar que a procura por artesanato religioso nesta feira não foi forte, concentrando-se em 9, dentre os 24 entrevistados de religião católica e em apenas um evangélico tradicional.

Perguntou-se qual era a matéria-prima do artesanato consumido. 5% dos entrevistados afirmaram que “Não sabe do que é feito o artesanato” . Dentre as respostas sobre a natureza da matéria-prima do artesanato consumido, podemos observar a seguinte tabela:

**TABELA 5: MATÉRIA-PRIMA DO ARTESANATO CONSUMIDO**

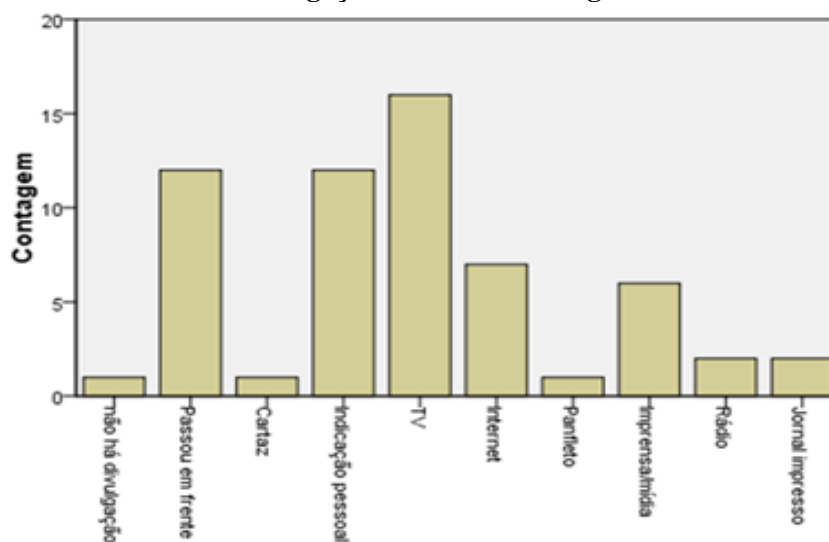
MATÉRIA-PRIMA	MINERAL	VEGETAL	ANIMAL	SINTÉTICOS
NATURAL	Argila 43,3% Pedra 21,7 %	Fibras (palha da bananeira, palha do coqueiro,	Couro 16,7% Conchas e corais	

	Areia 1,7 %	taboa) 50% Madeira 20% Casca e sementes 16,7 %	6,7% Escamas 3,7% Penas e plumas 1,7%	
PROCESSADA	Metais 1,7% Vidro 8,3% Gesso 8,3 Parafina 10%	Fio 60% Tecido 58,3 % Borracha 1,7% Madeira 23%	Lã 25% Couro 5% Fio de seda 1,7%	Cera 1,7% Massa 6,7% EVA 1,7%
REICLÁVEL / REAPROVEITÁVEL	Metal 5% Vidro 6,7% Plástico 3,4%	Madeira 20% Papel 26,7% Tecido 30% Bagaço-de-cana 21,7%	Couro 4% Casca de ovo 1,7%	

As opções eram múltiplas, podendo ser marcadas quantas o consumidor reconhecesse. Destacam-se os itens: Fio (60%) e Tecido 58,3 %, em função das bordadeiras tradicionais ainda existentes; Fibras (50%), que teve boa porcentagem, por congregar peças confeccionadas com palha da bananeira, palha do coqueiro, taboa, abundantes na região; Argila (43,3%), Madeira reciclável (23%); Bagaço-de-cana 21,7% e Papel reciclável (21,7%).

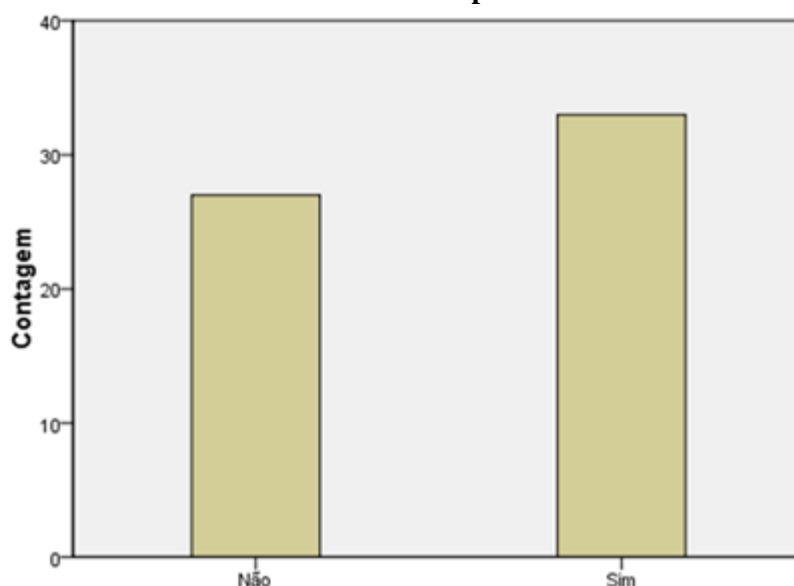
As formas de divulgação do artesanato comprado foram:

**Gráfico 2: Formas de divulgação do artesanato segundo os consumidores:**



Perguntou-se se havia referência a personagens, ícones ou elementos da cultura local no artesanato consumido. Quase metade dos entrevistados respondeu que não.

**Gráfico 3: Referência a personagens, ícones ou elementos da cultura local no artesanato comprado.**



Sobre quais eram os personagens, ícones, ou elementos de referência à cultura local presentes no artesanato consumido, àqueles que responderam a pergunta acima positivamente, as respostas foram:

- “Bordados da Região” 25%;
- “Santos padroeiros” 11,7%;
- Fibras (“Palha de bananeira”, “Palha de coqueiro”, “Taboa”) 25%;
- “Bagaço-de-cana” 10% ;
- Argila 9,3%;
- “Índio goitacá” 5%.
- Fotos antigas da cidade em artesanato MDF” 3,3%;

Vale ressaltar que estas repostas foram abertas e a designação das matérias-primas citadas como elementos da cultura local partiu dos entrevistados. Ou seja, alguns entrevistados interpretaram no uso da matéria-prima disponível na região um elemento cultural. Outra observação pertinente é sobre a resposta “índio goitacá”, quando perguntados sobre essas referências à cultura local”: alguns destes entrevistados responderam “o índio goitacá, do calçadão”, porém, no calçadão da cidade de Campos dos Goytacazes de fato havia naquele período um índio artesão, mas da etnia pataxó,

vindo do norte do país. Os índios Goitacá foram praticamente dizimados ao tempo da colonização. Isso demonstra desconhecimento sobre a cultura local.

A respeito dos segmentos de artesanato comprados, as respostas foram: “adorno e acessórios” 56,7%; “decorativo” 81%; “lúdico” 3,3%; “religioso” 16,7%; “utilitário” 41% e “moda” 40%.

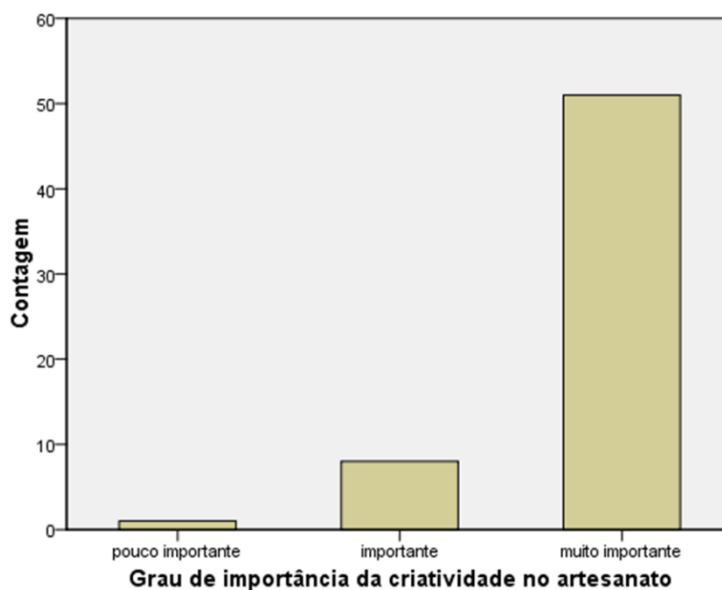
Já sobre as categorias de artesanato consumido as respostas foram: “Artes manuais” 80%; “Lembrancinhas/souvenirs” 41,7%; “Arte Popular” 36,7%; “Produtos alimentícios” 41,7%; “Produtos semi-industrializados” 5%; Tradicional (indígena) 8,3%; Tradicional (quilombola) 6,7%; Contemporâneo 8,7%; Material Reciclado 30%.

As formas de pagamento utilizadas foram: Dinheiro 95%; Cartão 38,3%; Cheque 6,7%; Trocas (escambo) 1,7%; “à vista” 96,7%; “à prazo” 33,3%.

Quando perguntados sobre o que identifica as peças de artesanato compradas, as respostas foram: “etiqueta” 38,3%; “marca” 3,3%; “assinatura autoral” 21,7%; “nenhuma identificação” 50%.

Diferente da tese de que o artesanato seria baseado na repetição de técnicas e pouco inovador, os consumidores citam como muito importante o grau de criatividade para o setor.

**Gráfico 4: Grau de importância da Criatividade no artesanato**



Para o ano de 2013, houve comentários de que a Feira Regional replicaria o último local de instalação. Algumas artesãs protestaram:

A Feira Regional onde vende melhor é quando é no centro, em frente à Catedral. Não sendo lá, a gente não vende. O shopping Boulevard não deu uma boa feira. Nós não vendemos mil reais. Estávamos no estande do Sebrae, muito bonito, muito bem organizado, mas nós não vendemos direito. É muito afastado, muito fora de mão e o público do shopping não tem tanto interesse. Dessa feira regional, as anteriores foram na praça. Na primeira nós vendemos regular e na última nós “bombamos”, que também foi na praça. Ali no centro tem gente que gosta... e é caminho para vários lugares, então passa tudo o que é tipo de público ali e já vai à feira quem realmente gosta de artesanato. (Ivanete, artesã da AME)

Paralelamente, há também outras feiras periódicas que ocorrem na cidade. Uma delas acontece aos domingos, de 15 em 15 dias, desde o ano de 2012 no bairro Flamboyant – considerado o bairro residencial de maior poder aquisitivo da cidade. A feira, que ocorre numa das praças do bairro, é organizada pelo Sr Claudio Campos, que conta que já participou de organizações de feiras no tênis clube.

O projeto havia sido lançado em maio de 2012, mas inicialmente a secretaria de postura havia indeferido. Mais tarde o projeto foi aceito, com a condição de que a feira não excedesse o número de 10 barracas. Claudio cobra R\$40,00 por aluguel de cada estande. A iniciativa, segundo ele não é exatamente para obter lucro próprio, mas para “compartilhar momentos com amigos”. Ele disse que toda vez que organiza a feira, paga pelo aluguel de um playground e banheiros químicos funcionarem na praça, um músico tecladista (para que os participantes sintam-se a vontade em cantar ao vivo), além de um churrasqueiro. O clima é de informalidade e há destacada participação de idosos no evento, que se alegram com a musica, inclusive dançando aos pares. Nas barracas vê-se prioritariamente a venda de artes manuais, mas eventualmente artesãs de cerâmica também participam, conforme me relatou dona Elza, ceramista formada pelo projeto caminhos de barro.

Um caso curioso de organização de feiras trata-se da “Feira de Artesanato da ASP Justiça”, que no início de 2013 estava em sua 7ª edição. Ela ocorre no prédio do Fórum da cidade e é organizada por funcionários do Fórum e dela só podem participar pessoas convidadas por estes, que geralmente são suas esposas e familiares .

As feiras mais elogiadas pelas artesãs quanto à organização, tratamento dispensado e por proporcionarem maior volume de vendas são as exposições da Casa Cor, as Feiras organizadas pela Petrobras e MDA, e rodadas de negócios do SEBRAE. Ivanete (artesã da AME) me informa que na feira realizada pela Petrobrás, a organização dispõe de logística para buscar os artesãos, transportar as peças, retornar com todas de volta. Também pagam hospedagem para os artesãos, conforme ela conta “*não é qualquer hotelzinho não... hotel bom!... eles cuidam de tudo!*”. Além disso, não cobram nada aos artesãos, apenas pedem o preenchimento de um questionário em que as artesãs relatam quantas peças foram vendidas, quantos contatos fizeram, para um controle interno dos responsáveis pelas feiras.

Comentou-se muito que o artesanato produzido na região NF não é valorizado localmente, isso apareceu em diversos relatos, como artesãs afirmando que moradores de Campos dos Goytacazes não compram peças em eventos na cidade, porém quando essas mesmas pessoas encontram artesãs da cidade em eventos em outras localidades, em feiras do Rio de Janeiro, ou de Macaé-RJ, por exemplo, levam as peças como “lembrança para a família”. Conversei sobre esse assunto com Dona Enilza, 70 anos, professora aposentada e bordadeira da cidade de Campos.

O pessoal de fora compra. Eu vendi muito em Guarapari-ES, tem uma feira fixa lá, e eu costumava ir antes do Natal e passar o verão. Se eu não trabalhasse o ano inteiro eu não dava conta das vendas! Quantas pessoas de Belo Horizonte e de Vitória! Quantas pessoas que tratavam encomendas de casamento comigo no verão pra buscar em junho! Então isso acontece com os de fora, o campista não dá valor ao nosso artesanato. Eu vendo muito mais para os de fora do que para os daqui. Existe uma característica do lugar, que eles não valorizam o que é de Campos. O pessoal que vem de fora pode vender igual, idêntico aos nossos trabalhos. Se eu puder não dizer que somos de Campos, a partir de agora eu não digo! Quando a mulher abriu meu jogo de banho todinho, falou pra eu dividir na máquina de cartão só que aí ela perguntou: “De onde é esse trabalho? Ahh, é de Campos? Vou deixar pra outra vez...”, nossa, achei um absurdo! (Dona Enilza, artesã e bordadeira)

Dona Enilza fala que um dos fatores que ela acredita que afasta os compradores campistas, além da falta de valorização da cultura local seja o preço das peças, pois os

artesãos de fora costumam vender mais barato, uma vez que tem acesso à matéria-prima também mais barata.

Na época da feira da prefeitura, veio muito artesão de fora com material semelhante aos nossos, porém com preços muitos mais acessíveis, porque eles tem ajuda de custo, tem condução, tem apoio da prefeitura pra ir fora comprar matéria-prima mais barata e nós não temos nada disso. Eles tem a possibilidade de comprar materiais mais baratos, é onde agora nós estamos buscando possibilidades de compras em conjunto, com os grupos, pra comprar em maior quantidade e baratear pra poder competir com o preços das peças. Estamos com os nossos preços de jogos de banho agora pela metade do preço do ano passado! Porque descobrimos a fonte! Você valoriza o seu trabalho e ao mesmo tempo tem o barateamento, que você não precisa explorar o cliente. (Dona Enilza, artesã e bordadeira)

No mesmo momento em que entrevistava Dona Enilza, acompanhavam-nos Rosane e Karla, também artesãs e secretárias do Forum da EcoSol de Campos (ver roteiro de entrevista em Apêndice 1.1.2). Karla frisa a necessidade do artesanato local firmar sua identidade, e Dona Enilza e Rosane se queixam de que não existe um local fixo de boa qualidade para a venda do artesanato. Dona Enilza enfatiza: “Em outras cidades, existe a “Casa do Artesão”, aqui não temos.” Prossegue Rosane:

[...] em todos os lugares que tem o artesanato forte é porque a prefeitura está junto. Tem apoio! Nós ainda não temos, nem temos políticas publicas para isso. Agora, o mercado municipal vai ser reformado, e já faz um tempinho, na época de Eliana, eu tinha falado que lá é nosso lugar. Vai ter um segundo andar! Aquele lá é nosso lugar, tem tudo a ver com a gente... se eles deixarem a gente falar pra escolher, né... (Rosane, artesã e secretária do Forum da Economia Solidária)

Ainda no que tange a estratégias de comercialização, alguns dos grupos participam de plataformas de vendas pela internet, seja em páginas próprias, redes sociais ou páginas especializadas. A AME participa da “Rede Asta”, uma revista – ao estilo catálogo de cosméticos – para a venda do artesanato brasileiro. Essa rede de comercialização se estende a uma página oficial na internet, além de mídia sociais, como facebook. A iniciativa foi contemplada recebendo o 1º Lugar no Prêmio Brasil Criativo. De acordo com os gerenciadores da página: *“90% dos artesãos que integram*



*a Rede Asta são mulheres que têm entre 30 e 60 anos, tiveram filhos muito cedo, foram excluídas do mercado de trabalho, moram em regiões muito pobres do Rio e pertencem à classe D".<sup>116</sup>*

A seguir, podemos ver uma das peças da Associação de Mulheres Empreendedoras sendo divulgada pela Rede Asta:

**Figura 24: Peça da AME- exposta na página do FACEBOOK da REDE ASTA**



(Disponível em: <https://www.facebook.com/redeasta>)

Apesar das dificuldades de comercialização para o público local, relatou-se que o artesanato da Região Norte Fluminense tem boa aceitação fora dos municípios de origem. Para acessar estes mercados, as artesãs em geral contam com parcerias institucionais, que apoiam a ida das próprias às feiras nacionais para comercializarem. Alguns tipos de produção artesanal sofrem mais que outras. As de cerâmicas, por exemplo, correm o risco de ter suas peças quebradas quando enviadas a exposições.

Também ouvi queixas, no caso, de uma artesã ligada ao CRAS, com relação à atuação de atravessadores e ONG's. Minha informante relatou sobre ONG's do Rio de

<sup>116</sup> [http://redeasta.blogspot.com.br/2012\\_10\\_01\\_archive.html](http://redeasta.blogspot.com.br/2012_10_01_archive.html)

Janeiro e de São Paulo que compram peças e revendem entre 400% e 600% a mais do que o valor comprado direto do produtor. Já as redes de comercialização costumam revender as peças ao dobro do valor comprado, sendo que costumam oferecer consultoria, dando sugestões de *designers* para a confecção dessas peças encomendadas.

### 3.5. Artesanato: uma economia feminina? Aproximações aos setores de Moda e Decoração

*“Só quem cria o que é mais delicado pode criar o que é mais forte”.*

*( Hugo von Hofmannsthal)*

O foco deste trabalho, inicialmente, não era a questão de gênero, mas, no decorrer da pesquisa, ela surgiu como um imperativo. Nos trabalhos de campo, nas visitas às feiras, bem como às oficinas e associações, pude perceber que a população-alvo de artesãos era composta majoritariamente por mulheres. De 25 artesãos entrevistados (entre entrevistas não estruturadas e e semi-estruturadas), 22 eram mulheres e 3 homens, isto é, temos um total de 88% de mulheres e 12% de homens entre a população de artesãos que tivemos acesso na região Norte Fluminense. O mesmo pude verificar com respeito à população de consumidores de artesanato. Numa amostra por conveniência – indo a uma feira de artesanato – 6,3% dos consumidores entrevistados eram do sexo masculino, enquanto 93,7% eram do sexo feminino.

Ou seja, o artesanato, em sua grande parte da produção atual, pelo menos no que tange à região norte-fluminense, a qual tive acesso, trata-se de um trabalho feito por mulheres e para mulheres. Tentaremos a seguir compreender as implicações deste fato. Eli Bartra salienta que:

El arte popular es toda aquella creación plástica, visual de lós grupos mas pobres del mundo. Sabido es que los más pobres, entre los pobres son las mujeres, luego, entonces, es um arte fundamentalmente feminina. [...] Las mujeres y el arte popular conparten um destino comum em America Latina y el Caribe: aunque totalmente ubíquos em la vida diária, son casi tan invisibles como poco respetadas por quienes estudian essa region. (BARTRA, 2004, p. 10)

Para pensarmos na condição do artesanato como uma economia feminina, é interessante refletirmos que o sentido etimológico de “economia”, vem do grego *oikos* (casa) e *nomos* (norma), remetendo a atividades que àquela época eram de

responsabilidade de estrangeiros, escravos e mulheres – cidadãos de segunda classe na Grécia antiga.

De acordo com Pereira (1979), na Grécia antiga, a produção artesanal contava com a divisão sexual do trabalho: “[...] *são exemplos a fiação e a tecelagem, a costura, o bordado e a tapeçaria como atividades femininas, assim como a marcenaria e a confecção de calçados eram atividades masculinas.*” (PEREIRA, 1979, p. 25).

Na própria mitologia grega, vemos o episódio em que a deusa Atena, deusa da sabedoria e protetora dos artistas e artesãos, entra em conflito com a artesã Aracne, da Lídia, que tinha seus trabalhos disputados por mulheres de longínquas cidades, fato que demonstrava seu sucesso. Atena, após ter-lhe feito um desafio de destreza, a pune, transformando-a em uma aranha, que continua o trabalho de tecelã, *ad aeternum*. Sennet comenta sobre uma intensificação da divisão sexual do trabalho na idade média, quando “*o homem do ofício artesanal não aceitava as mulheres como membros das guildas, embora elas cozinhassem e limpassem as casas das oficinas das cidades*”, mas um tipo de artesanato específico continuava sendo destinado às mulheres:

Em suas origens, a doutrina da igreja geralmente considerava o tempo livre uma tentação [...]. Esse temor aplicava-se particularmente às mulheres. Eva encarnava a tentação, distraíndo o homem de seu trabalho. Os patriarcas da igreja consideravam as mulheres especialmente tendentes à licenciosidade sexual se nada tivesse para ocupar as mãos. Esse preconceito deu origem a uma prática: através de um artesanato específico, o da agulha, fosse na tecelagem ou no bordado, mantendo permanentemente ocupadas as mãos das mulheres. (SENNET, 2009, p. 71-72)

Margareth Rago aponta o quão paralelas são essas virtudes da laboriosidade feminina que culminam no modelo de mulher personificado na moça prendada e mãe devotada, inteira sacrifício:

Frágil e soberana, abnegada e vigilante, um novo modelo normativo de mulher, elaborado desde meados do século XIX, prega novas formas de comportamento e etiqueta, inicialmente às moças das famílias mais abastadas e paulatinamente às das classes trabalhadoras, exaltando as virtudes burguesas das laboriosidade, da castidade e do esforço individual. Por caminhos sofisticados e sinuosos se

forma uma representação simbólica da mulher, a esposa, mãe, dona-de-casa, afetiva, mas assexuada. [...] Às mulheres ricas, as exigências de um bom preparo e educação para o casamento, tanto quanto preocupações estéticas com moda ou com a casa, reclamam sua frequência nos novos espaços da cidade (RAGO, 1895, p. 62).

É errônea uma ideia que o senso comum difunde de que os movimentos feministas foram responsáveis por fazer com que as mulheres deixassem de serem tuteladas e passassem a trabalhar. Na realidade, as mulheres das classes populares nunca deixaram de trabalhar, embora na esfera doméstica. Por sua vez, ainda no âmbito da economia pré-capitalista, Alexandra Kollontai, comunista que desenvolve escritos sobre a questão feminina no início do século XX, destaca o quanto o desenvolvimento das habilidades manuais da mulher das classes populares era relevante na geração de riqueza para gerações anteriores à sua:

Nos tempos de nossas avós eram absolutamente necessários e úteis os trabalhos domésticos da mulher, do que dependia o bem-estar da família. Quanto mais se dedicava a dona de casa a essas tarefas, melhor era a vida no lar, mais ordem e abundância se refletiam na casa. [...] É certo que nos tempos de nossas avós e bisavós o trabalho não era avaliado em dinheiro. Porém não havia nenhum homem, fosse camponês ou operário, que não buscasse como companheira uma mulher com "mãos de ouro", frase, todavia, proverbial entre o povo. Porque só os recursos do homem, sem o trabalho doméstico da mulher, não bastavam para manter o lar. No que diz respeito aos bens do estado, aos interesses da nação, coincidiam com os do marido; quanto mais trabalhadora era a mulher no seio da família, mais produtos de todos tipos se produzia: telas, couros, lã, cujo excedente podia ser vendido no mercado das redondezas; conseqüentemente, a dona de casa contribuía para aumentar em seu conjunto a prosperidade econômica do país. (KOLLONTAI, 1937, p.7)

Este antigo modo de vida que Alexandra Kollontai descreve fora modificado pelas revoluções industriais e o avanço do sistema capitalista. Assim, ela relata um processo em que parte deste saber-fazer feminino é perdido:

Tudo o que antes se produzia no seio da família, se fabrica agora em grandes quantidades nas fábricas. A máquina substituiu os ágeis dedos da dona de casa. Que mulher trabalharia hoje modelando velas ou manipulando tecidos? Todos

esses produtos podem ser adquiridos na venda mais próxima. Antes, todas as garotas tinham que aprender a tecer suas roupas. É possível encontrar em nossos tempos uma jovem operária que faça suas roupas? (KOLLONTAI, 1937, p.8)

Kolantai fazia comparações em relação ao período em que ela vivia, nas primeiras décadas do século XX, que ela considera uma perda, do ponto de vista da criação de valor:

A família atualmente consome sem produzir. As tarefas essenciais da dona de casa se reduziram a: limpeza (do chão, dos móveis, etc.); cozinha (preparação da comida), lavar a roupa e as vestimentas da família. Esses trabalhos são esgotantes. Consomem todas as energias e todo o tempo da mulher trabalhadora que, além do mais, tem que trabalhar em uma fábrica. É certo que os afazeres individuais de nossas avós compreendiam muito mais operações, porém, não obstante, estavam dotados de uma qualidade de que carece os trabalhos domésticos da mulher operária de nossos dias; estes perderam sua qualidade de trabalhos úteis ao Estado do ponto de vista da economia nacional, porque são trabalhos com os que não se criam novos valores. Com eles não se contribui para a prosperidade do país.(KOLLONTAI, 1937. p. 8-9)

Kollontai considerava o trabalho artesanal, em pequena escala, como aquele que gerava riqueza. Na inauguração da sociedade industrial há uma cisão entre trabalho intelectual e trabalho manual, antes fundidos no saber-fazer artesanal. A mulher passa a vender sua força de trabalho nas fábricas, por longas jornadas de trabalho, o que em certa maneira a desvincula dos ofícios manuais domésticos, que passam a ser desvalorizados.

Não havendo exatamente uma tradição das técnicas do artesanato realizado atualmente na região Norte Fluminense, percebemos a transformação e a ressignificação como elementos-chave na atividade artesanal local. Boa parte das artesãs foram iniciadas não necessariamente nas técnicas em que atuam hoje, mas nas artes manuais do crochê, tricô e bordados; a maioria desde a infância, que, conforme vimos em diversas culturas, tem sido técnicas próprias das mulheres na divisão social do trabalho. Tal fato contribuiu para o desenvolvimento de sua motricidade fina e é marca da

construção da identidade feminina não apenas para suas gerações<sup>117</sup>, conforme viemos discorrendo. As técnicas da tecelagem e bordados sempre estiveram situadas no campo feminino da divisão sexual do trabalho.

Ocorre que são raros os homens que após a revolução industrial não foram absorvidos pelas engrenagens do sistema capitalista, este mesmo sistema que a princípio empregou mão-de-obra feminina e infantil em massa para suprir as demandas e depois propõe uma higienização dos papéis sociais no interior do espaço doméstico e a formação da família nuclear, ao estilo burguês, como um atenuante à luta de classes: “*a família nuclear, reservada, voltada sobre si mesma, instalada numa habitação aconchegante deveria exercer uma sedução no espírito do trabalhador, integrando-o ao universo dos valores dominantes*” (RAGO, 1987, p.61). A mulher então é convidada a retornar ao lar e assumir o papel de reprodutora da força de trabalho, bem como “*a criança começa a ser tratada como um ser especial*” e a infância recebe uma nova valorização. Neste sentido, verifiquei na fala das entrevistadas associações sobre a presença do artesanato e sua perduração no cotidiano feminino:

Aqui, as mulheres, para saírem pra trabalhar, compram briga com o marido. Eu ouvia muito “Com quem vou deixar meu filho???” Mas o artesanato dá essa possibilidade, de elas não precisarem sair de casa pra trabalharem, também, de não precisar estar em outro ambiente, no meio de homens. (Darlene dos Santos Monteiro, artesã e ex-coordenadora de projetos em Quissamã-RJ)

De acordo com Cuellar (1997), a interpretação cultural do gênero será um elemento constituidor central para a identidade de cada indivíduo. Num mundo em transformação, essa questão torna-se um tema extremamente delicado, pois em geral suas modificações tanto rompem padrões de identidade, quanto abalam relações de poder, ou seja, a manifestação cultural da questão de gênero possui aspectos positivos e negativos:

A cultura é tida, nesse debate, como um conceito que apresenta dois aspectos: de um lado pode ser mobilizada para afirmar positivamente a identidade; de

---

<sup>117</sup> Eu mesma, recordo de um episódio quando aos meus 11 anos vi uma tia – a tia Marlene, que costura, pinta quadros, borda e etc, como parece ser comum na região Noroeste - fazendo o crochê e ela me perguntou se eu queria experimentar a aprender. Eu então concordei, mas quando peguei a agulha, minha tia exclamou que eu segurava “com a mão tão dura que parecia ser homem!”. Devo dizer que me senti atingida em minha feminilidade.

outro, pode ser invocada para assegurar a obediência compulsória a normas comuns e para sancionar eventuais desvios.(CUELLAR, 1997, p. 174)

Para Bourdieu (1999), o cuidado com a aparência de si mesma e da casa, que constitui o ser mulher como um “ser-percebido”, é a principal manifestação do habitus feminino:

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (esse) é um ser-percebido [...] tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo e para o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes e disponíveis. Delas se espera que sejam “femininas” [...] (BOURDIEU, 1999, p.82).

Na condição de “seres-percebidos” tudo o que venha servir para agregar valor à imagem é apreciado pelas mulheres. Daí sua constante dedicação à coqueteria<sup>118</sup>. Como são socialmente conduzidas a tratar a si próprias como ‘objetos estéticos’, dedicando cuidado constante com tudo que se refere à beleza, à elegância do corpo, das vestes, da postura, na divisão do trabalho doméstico, “naturalmente” competirá às mulheres a gestão da imagem pública e das aparências dos membros da unidade doméstica, a que também corresponde à manutenção do capital social do marido. Além disso:

São também elas que assumem o cuidado e a preocupação com a decoração na vida cotidiana, da casa e de sua decoração interior, da parte de gratuidade e de finalidade sem fim que aí tem sempre lugar, mesmo entre os mais despossuídos (assim como as antigas hortas camponesas tinham um canto reservado às flores ornamentais, os apartamentos mais pobres das cidades operárias tem seus vasos de flores, seus bibelôs e seus cromos) (BOURDIEU, 1999, p.119).

Não por um acaso, os três segmentos em que se concentram a produção das artesãs atualmente, com mais intensidade, são os de moda, de adornos & acessórios e de

---

<sup>118</sup> Outro trecho é ilustrador: “(...) é maior para a mulher que para o homem a parte que, em seu ser-percebido, compete ao corpo, reduzindo-o ao que se chama por vezes de o “físico” (potencialmente sexualizado), em relação a propriedades menos diretamente sensíveis, como a linguagem. Enquanto que, para os homens, a aparência e os trajes tendem a apagar o corpo em proveito de signos sociais de posição(roupas, ornamentos, uniformes etc.), nas mulheres, eles tendem a exalta-lo e a dele fazer uma linguagem de sedução.” (BOURDIEU, 1999, p. 118)



decoração, seguido dos utilitários, que marcam a relação com a casa. Essa relação com a gestão da aparência e da imagem de si e dos membros da casa enquanto papel feminino e, neste sentido, do artesanato enquanto atividade feminina que perdura, fica evidente em uma das falas das artesãs com que conversei:

O artesanato numa casa é tudo. É o que dá o toque pessoal. O ambiente ganha outra vida, é ele quem dá o toque feminino numa casa, você percebe que ali tem uma mulher. Você pode perceber que a casa com o artesanato não é só uma casa, é um lar. (Anita Rodrigues, 54 anos, integrante do grupo “arteiras de Macaé”)

O artesanato enquanto atividade exercida por mulheres traria o reflexo desta condição feminina. Cuellar (1997) alerta que mais recentemente, associada às críticas à modernidade e seu modelo de desenvolvimento, emergem novas noções de “especificidade cultural” onde a mulher assume um papel considerável:

Como as culturas material e popular pareciam tornar-se cada vez mais homogêneas, a questão das “diferenças culturais” ficou mais estreitamente ligada ao gênero e ao comportamento da mulher, sempre destacada como portadora e representante de sua “cultura”. A cultura e o gênero tornaram-se novos temas politizados. (CUELLAR, 1997, p.171)

Nesta perspectiva, as mulheres encarnam a “tradição”, ou seja, são consideradas guardiãs de particularismos culturais. Exemplo disso é o fato de que as mulheres quando transferidas de país tendem a se inserir menos que os homens na cultura estrangeira, mulheres imigrantes em geral tendem a reproduzir sua cultura no novo país *“pelo uso continuado da língua nativa, pela persistência de seus hábitos culinários – entre outros – e pela responsabilidade na socialização dos jovens”* (CUELLAR, 1997, p. 186)

O autor também afirma que ainda estando em sua terra natal, as mulheres de pequenas comunidades e lugarejos absorvem menos a cultura urbana que os homens, que em geral tem mais contato com a cultura dominante por meio de acesso mais fácil à educação, das relações diárias de trabalho e dos acertos com as burocracias. Há diferenças entre as identidade de gênero, isto posto, para Cuellar:

enfrentamos hoje o sério desafio de planos de desenvolvimento que evitem a dupla armadilha do etnocentrismo e do ocidentalismo de um lado, e, por outro,

das formas de relativismo cultural desprovidas de princípios, que negam às mulheres seus direitos fundamentais em nome da ‘diferença’ . (CUELLAR, 1997,p.171-172)

Vemos que a prática do artesanato está ligada a toda uma construção de uma identidade tradicional da mulher, ligando o feminino à estética e ao cuidado para com a casa. Todavia paradoxalmente essa atividade tem servido também para ampliar as perspectivas destas mulheres e retirá-las do âmbito meramente doméstico, ao qual estavam como que sentenciadas, fazendo-as compreenderem as tensões e os processos de abuso e desrespeito pelos quais frequentemente passam. Isso também se atesta pelos depoimentos coletados:

[...] tem casos que ainda é muito difícil. Já tive artesã no grupo, que o marido quebrou todas as peças dela. Isso porque com o primeiro dinheirinho que ela ganhou, ela comprou uma roupa, um batom e um esmalte. Eu tentava orientar da melhor forma possível. (Darlene dos Santos Monteiro, artesã e ex-coordenadora de projetos em Quissamã-RJ)

Percebeu-se no caso das mulheres artesãs, a recorrência de uma situação inicial de negação do reconhecimento – na acepção de Axel Honneth (2003) – de primeiro tipo (que resulta na agressão física e psicológica) e de segundo tipo (que resulta na negação de reconhecimento jurídico, neste caso, da igualdade de direitos individuais entre homens e mulheres). Segue mais uma fala que descreve o quadro:

[...] Lá em Poço Gordo, a questão difícil foi sempre o mercado... como se levar. Porque são pessoas que sobretudo são mulheres e como que os esposos iam permitir muita coisa? Porque... você sabe que são lugares de roça... e os esposos tem uma cabecinha mais fechada, né? Não são todos, mas a grande parte tem a cabecinha mais fechada... como abrir essa cabeça? Como que essas mulheres de repente iam sair, ir pra fora... se eles é que dirigem se eles é quem comandam a casa e decidem tudo? Outra questão cultural. (Elza, artesã de cerâmica, de Poço Gordo, distrito de Campos )

É comum as artesãs comentarem sobre as viagens a outras cidades, que fazem para participar das feiras, sobre as redes de contatos que estabelecem e de como essas experiências têm impactado suas vidas. Neste sentido, é perceptível que a relação com o setor do artesanato fez com que essas mulheres mudassem suas perspectivas de vida.

Por exemplo, o envolvimento em uma oficina de Cerâmica de um projeto promovido por uma universidade fez com que as irmãs Elza e Elzi, ambas moradoras do distrito de Poço Gordo, oriundas de família humilde, retomassem os estudos e atualmente estejam cursando graduação. Elza faz graduação em Pedagogia numa instituição pública da cidade e Elzi cursa Recursos Humanos, em uma graduação na modalidade Ensino à Distância.

Desse modo, penso que por mais que a prática do artesanato executado reafirme valores relacionados ao gênero e ao universo feminino do “ser-percebido”, ela ainda pode representar arestas de liberdade, como forma de expressão criativa, resultando em reconhecimento e inserção produtiva, o que me fez recordar de uma frase de Jean-Paul Sartre: “*Não importa o que fizeram de mim, o que importa é o que eu faço com o que fizeram de mim*”. Para Cuellar (1997), as mulheres em muitas comunidades são agentes fundamentais na preservação do conhecimento local que tem especial importância para o desenvolvimento, ele ainda afirma que

Um importante componente de igualdade entre os sexos, que não pode ser facilmente quantificado por indicadores padronizados, consiste na percepção própria às mulheres de sua realidade comunitária. As culturas locais possuem também suas “culturas de resistência”, nas quais se inspiram as mulheres e outros grupos subalternos para elaborar suas dificuldades e suas mágoas e para buscar solução para seus problemas. Uma perspectiva “de baixo para cima” ajuda a identificar essa linguagem e a levá-la em consideração como promotora dos interesses femininos. [...] As mulheres dispõem de recursos, de criatividade e de iniciativa para a solução de seus problemas cotidianos de subsistência e manutenção e muitas vezes dão provas de grande habilidade organizacional. (CUÉLLAR, 1997, p. 179)

Para o autor, “*o reconhecimento das capacidades das mulheres em diversas áreas de competência constitui um primeiro passo para a redução das causas da desigualdade entre os sexos*”. (CUÉLLAR, 1997, p. 178) Há dois setores – tipicamente relacionados ao universo feminino de “ser percebido”, conforme salienta Bourdieu (1999) – de interface com o artesanato que tem potencial em promover o reconhecimento do artesanato feminino: os setores de moda e decoração. Neste sentido seria possível transformar a condição do *habitus feminino* em um potencial para o reconhecimento de terceiro tipo, a estima social conforme vimos em Honneth (2003) e

Saavedra e Sobotka (2008) que sugere o processo de auto-estima pela qual os atores sociais adquirem a possibilidade de vivenciarem o reconhecimento de suas capacidades.

Conversei com Livia Amorim, estilista e bolsista coordenadora de projetos da ITEP/UENF, sobre a questão atual da costura. Segundo ela, a costura no Brasil vive uma fase muito ruim, o que não se restringe apenas à situação da região. Há pessoas que costuram, mas a maioria adota a costura industrial. São empregadas numa fábrica e recebem salários baixíssimos. A “costureira-artesã” de acordo com Livia, ainda existe, mas está quase extinta. Geralmente ela procura desenvolver determinado tipo de produto. Ela não quer costurar por encomenda para alguém, mas prefere desenvolver o produto dela, aplicar a costura no artesanato para vender na feira. Livia conta que além do design ela possui familiaridade com o artesanato e a costura, pois sua avó era costureira e bordadeira, desse modo, ela teria desenvolvido a aproximação com as habilidades manuais desde casa. Livia comenta sobre a atual situação da costura no país.

Mas essa costura passa por esse momento ruim no Brasil e acredito que no exterior também, hoje só se consegue mão de obra semi-escrava para costurar. Então atualmente, pelo nosso volume de trabalho na economia solidária, a gente não tem condições de montar um núcleo de formação de costureiras porque a gente não tem preço pra entrar num mercado que hoje é dominado pela China, ou por São Paulo, ou por bolivianos, ou africanos... a indústria hoje no mundo tornou essas pessoas que costuram pra essas grandes redes de “fast fashion” como semi-escravos. Aí é uma mão de obra que vem se perdendo, ninguém quer ser costureira. Quando você fala pra uma menininha sobre aprender a costurar, ela responde: “Eu?? Pra ser costureira??!” Ela prefere fazer um curso técnico, pra trabalhar na área do petróleo e ser peão, homem de área dentro da Petrobrás, do que trabalhar costurando.

Essa desvantagem competitiva poderia ser transposta ao se associar o diferencial que o trabalho artesanal pode conferir às peças, frente a indústria da moda massificada. Enquanto no Brasil há artesãs e pessoas que desenvolvem trabalho manual em excesso, a Europa vive uma crise. Uma matéria veiculada pela revista Caras<sup>119</sup> chama atenção para o fato de que a extinção da mão-de-obra artesanal pode comprometer diretamente a

---

<sup>119</sup> Disponível em: <http://caras.uol.com.br/especial/fashiontendencias/post/fim-trabalho-artesanal-ameaca-alta-costura-atelier-lesage-moda-luxo-paris#image1>, acesso em 17 de abril de 2013.

indústria da moda e a alta costura. Diante da crise, para preservar esse *savoir faire*<sup>120</sup>, algumas marcas famosas tem comprado oficinas especializadas em técnicas artesanais “Assim, assegura-se a cadeia de fornecimento”, diz Elisabeth Ponsolle des Portes, diretora do Comité Colbert, associação francesa que reúne 75 marcas de luxo.<sup>121</sup>

O número de artesãos na indústria da costura está mesmo diminuindo porque, se por um lado os mais velhos estão se aposentando, os mais novos preferem os holofotes das passarelas ao anonimato dos ateliers. Em 1920, havia cerca de 10 mil bordadeiras na França. Hoje, estima-se que sejam apenas 200. Além do “choque entre gerações”, a retração do mercado de alta moda, as mudanças de comportamento e a mão de obra barata de lugares como a China colaboram para a formação desse cenário.

O fato é que o mercado de luxo global está sob pressão para atrair artesãos qualificados. “*Dizemos aos jovens que essa área é bastante promissora, altamente valorizada, e que trabalhos desse tipo podem se tornar uma paixão*”, afirma Elisabeth Ponsolle. Ações como as do Comité Colbert, que frequentemente convida estudantes para visitarem ateliers representativos, como os das joalherias Cartier e Boucheron, da perfumaria Guerlain e da relojoaria Breguet, são reflexo disso. A saída para tal crise aparentemente se dá na revalorização deste saber-fazer, além do reconhecimento do artesão:

[...] marcas como a francesa Hermès e a italiana Brioni buscam contornar esse problema oferecendo cursos e estágios dentro de suas oficinas a fim de preservar essas habilidades. O próprio Lesage fundou, em 1992, uma escola que leva seu nome e ensina seus truques. E a Gucci lançou o Gucci Artisan Corner, uma espécie de tour mundial de artesãos, para dar mais visibilidade ao artista por trás do produto.

---

<sup>120</sup> Saber-fazer

<sup>121</sup> “Desde o final dos anos 1990 até outubro de 2012, a Chanel já comprou nove dos mais tradicionais — e antigos — ateliers. Entre eles, o (...) Lesage; a sapataria Massaro; o Lemarié, especializado em plumas; a chapelaria Michel; o Guillet, “rei das flores” para moda; e a luvaria Causse. Recentemente, a Louis Vuitton comprou a La Fabrique du Temps, uma relojoalheria baseada em Genebra, na Suíça. E as italianas Ermenegildo Zegna, Marzotto e Loro Piana compraram a companhia Pettinatura di Verrone, reconhecida por sua produção de lãs finas e cashmere.” (idem)

No Brasil, essa questão merece ser mencionada. No Seminário Internacional Sesi de Economia Criativa, Cultura e Negócios<sup>122</sup>, Magna conta que é filha e neta de alfaiates e afirma que sempre foi apaixonada pelo Nordeste. Para ela, sua formação como antropóloga e estilista colaboraram no trabalho desenvolvido há 20 anos na Refazenda, marca que envolve moda e produção artesanal. De acordo com Magna, a indústria do vestuário é bastante afetada no país também em função de suas proporções continentais, que tendem a aumentar os custos:

O contexto brasileiro diga-se, é um continente. A gente transfere um tecido de Santa Catarina pra Pernambuco, depois volta com ele pra Bahia, depois manda ele pra São Paulo, de repente ele está de Volta em Pernambuco [...] são distancias continentais de fornecimento e de inter-relação, e qualquer distância dessa provoca impactos e gastos não concorrenciais. Isso significa que os produtos não concorrem nem aqui dentro, nem fora por conta dos custos que eles tem. É o custo Brasil que tanto a gente fala.

Segundo ela, estes custos poderiam ser minorados com o investimento na produção local, o que nos leva a associar a propostas de desenvolvimento endógeno.

Esse custo Brasil podia ser resolvido com as composições locais, se eu me resolvo com as composições locais, eu me transformo em global imediatamente. Porque eu tou solucionando problemas que estão no meu contexto. [...] A gente transformou o contexto de loja onde o produto é vendido, o ambiente onde nós fazemos hoje, somando depois dessa trajetória nós temos 30 funcionarios, devidamente, juridicamente corretos, ou seja, com todos os direitos que essa sociedade jurídica impõe e é pra se respeitar, mais 40 fora da loja, que são artesãos conservados nos seus locais, nas suas cidades, seus vilarejos, mas que a gente mantem permanentemente dentro de nosso custo fabril. Significa dizer, que no momento em que a gente optou não usar um zíper e sim uma renda, que no momento em que a gente decidiu de não usar fivelas de metal e sim argolas feitas de tecido, solucionamos o processo produtivo brasileiro com soluções internas. Com isso, a gente ia causando uma perenidade no fornecimento e ao longo do tempo a gente ia percebendo que esse diferencial era o grande agregador de valor. Não só agregador de valor, como não competitivo. Na hora em que eu própria desenvolvo meus insumos, raramente eu vou ter concorrência

---

<sup>122</sup> Ocorrido no SESI – SP, em abril de 2012.

, por que? Porque eu tenho como mobilidade desenvolver coisas que me tornam mais ágil, me torna diferencial... e a moda em si ela tem essa maleabilidade, ela tem essa elasticidade. É por isso que ela causa tanto impacto, a economia dela é multiplicadora.

Magda levanta um tema polêmico que é o do trabalho infantil. Muitas de minhas entrevistadas relatam ter sido iniciadas no trabalho artesanal em casa e desde tenra idade. O processo de educação da menina, há algumas gerações atrás passava pelo ofício das artes manuais.

**Figura 25: “Menina fazendo renda” Magda Coele – apresentação da marca “Refazenda” (Foto de meu acervo pessoal) Seminário Internacional de Economia Criativa do SESI**



(Fonte: foto do acervo pessoal da pesquisadora)

Como foi relatado, atualmente, vive-se uma crise mundial quanto à sobrevivência de tais ofícios, posto que cada vez mais eles deixam de ser assimilados pelas gerações mais jovens. Acho digno de registro porque é um discurso que pode ter mais de uma interpretação:

[...] eu vou mostrar um pouco o seguinte: o que se fala tanto de trabalho infantil... foi uma das coisas que a gente foi trabalhar em cima. As fotos trazem

um pouco o seguinte: a alegria dessa menina trabalhando é um pouco a reeducação de ter orgulho do que os pais fazem. Então, na orientação educativa, a gente, nessas comunidades (que a gente diz são dez, são dez tipos de renda bordado e crochê), a gente permanece com o trabalho que é: levar o desejo de imitar os avós ou os pais sem que isso signifique um processo de escravidão nem de economia gratuita, não é nenhum dos dois. É um processo de admiração. Nesse processo, ta incluído um equilíbrio familiar, a família está no local dela, com a cultura dela, com os valores daquele município. Essas crianças, se elas forem ambientadas, nesse ambiente onde ela é bem acolhida (está em casa), onde esse trabalho dos avós e dos pais tem boa aceitação, essa herança cultural vai ser benigna e essa empresa que se propôs a isso ta fazendo seu trabalho.

O caso foge muito à regra e, conforme relatei, é bastante polêmico. Se por um lado, como vimos, tais ações têm a possibilidade de estimular a salvaguarda das tradições, dos saberes e fazeres locais para as novas gerações, por outro, há o perigo de que isso se travista em mero discurso para manifestar a exploração em nova abordagem. O tempo da criança deve se prestar ao seu processo de desenvolvimento pessoal. Tarefas das crianças devem ser estudar e brincar.

Contudo, pensando na ideia de *desenvolvimento como liberdade* de escolhas (SEN, 2010), se o aprendizado de uma atividade manual é escolha da criança e não é imposto contra sua vontade, não compromete demasiadamente seu tempo, colabora para o seu desenvolvimento pessoal, além de servir para a manutenção do patrimônio imaterial de sua comunidade, de fato, sua proibição deve ser revista. Este ofício não pode, contudo, manter a criança escrava de um destino. A melhor possibilidade, quando se tem em mente também a sustentabilidade econômica da comunidade, seria o estímulo à formação de grupos autogestionários para a manutenção desse tipo de aprendizados, posto que relações verticalizadas sempre são um risco de novas possibilidades de abuso.



### 3.5. O artesanato como “trabalho criativo” – arestas de liberdade

*“In every job that must be done  
There is a element of fun  
You find the fun and snap  
The job is a game!  
And every task you undertake  
Becomes a Peace of cake  
A lark! A spree!”<sup>123</sup>*

No trabalho de campo, enquanto conversava com uma das artesãs do projeto “Caminhos de Barro”, a Dona Vera Lúcia – uma das veteranas do grupo – recordo de ela ter dito que por mais que tivesse passado a vida num local que é repleto de olarias, ela “*não imaginava que um dia iria fazer aquelas peças bonitas com a argila.*” Contudo, Dona Vera acrescenta a seguinte informação “*Quando era criança, eu brincava com o barro, fazia boizinhos de barro*”. John Howkins<sup>124</sup> comenta que a priori todas as pessoas são criativas, todos nascem com imaginação e paixão para ousar. Crianças são extremamente criativas, o pico da criatividade ocorre antes da entrada na escola. Para o autor, o modelo de educação que se propaga costuma matar o espírito livre. Sennett dirá que a habilidade artesanal inspira-se na experiência das brincadeiras infantis, “*e quase todas as crianças brincam bem*” (SENNETT, 2009, p. 299), de onde inferimos que decorreria desse fundo lúdico a origem do esmero dado às peças. Rollo May fará observações sobre o papel do “encontro” enquanto absorção e intensidade necessários à realização criativa:

O encontro pode implicar esforço voluntário — isto é, “força de vontade” — ou não. O brinquedo de uma criança, por exemplo, tem também as características essenciais do encontro, e sabemos que é um dos importantes protótipos da criatividade do adulto. O ponto principal não é a presença ou ausência do esforço volitivo, mas o grau de absorção, o grau de intensidade (do qual trataremos mais adiante); é preciso que haja uma qualidade específica de engajamento. (MAY, 1982, p. 33)

<sup>123</sup> Trecho da música “A Spoonful of Sugar”, do filme Mary Poppins (1964)

<sup>124</sup> Durante palestra no Seminário Internacional SESI-SP Economia Criativa, Cultura e Negócios, em 2012.

Há, nesse sentido do engajamento, ou do que May (1982) denomina “encontro”, semelhança na concepção do artesanato com o fazer artístico, na medida em que se caracteriza como uma atividade cujas origens precedem o processo de divisão social do trabalho e, portanto, traduzem aquilo que chamamos de um trabalho não-alienado:

Dentre todas as obras humanas [...] a obra de arte apresenta a unidade mais coerente, a totalidade mais auto-suficiente [...] A coerência da obra de arte significa, pois, que, nela, uma unidade anímica subjetiva encontra expressão; a obra de arte exige um único homem, mas o exige inteiro, em sua intimidade mais central [...] Ao contrário, onde predomina a divisão do trabalho, tem-se como efeito uma incomensurabilidade da realização com o realizador. (SIMMEL, 1998, p. 52 )

Apesar de Simmel se referir à arte no sentido moderno do termo, vimos que a arte popular, integrada à cultura material apresenta-se como a necessidade natural do homem de transformar o meio e expressar sua criatividade. Para Isa Maia “[...] *Vamos encontrar o artesanato desde a origem do homem como resultante de sua condição de ser criador e para atender à sua sobrevivência*” (MAIA, 1965, p. 31). Podemos afirmar que tanto na arte quanto no artesanato (entendido como trabalho criativo) – atividades que escapam ao processo de divisão social do trabalho – o homem se concebe como “criador”. Não há a alienação, o estranhamento entre o produtor e o produto de seu trabalho e nisto reside sua expressão de liberdade. Mário de Andrade advoga a ideia de que todo bom artista é também ele um artesão.

Artista que não seja ao mesmo tempo artesão, quero dizer, artista que não conheça perfeitamente os processos, as exigências, os segredos do material que vai mover, não é que não possa ser artista (psicologicamente pode), mas não pode fazer obras de arte dignas deste nome. Artista que não seja bom artesão, não é que não possa ser artista: simplesmente, ele não é artista bom. E desde que vá se tornando verdadeiramente artista, é porque concomitantemente está se tornando artesão. (ANDRADE, 1963, p.2)

Segundo Mario de Andrade o artesanato vem a ser uma parte da técnica da arte, ele é a parte da técnica que se pode ensinar (e isso se remete a seu caráter tradicional, quando tratam-se de técnicas transmitidas de geração para geração, ou mediante o repasse de conhecimentos por um mestre artesão). Ele enfatiza que por sua vez “ há uma parte da técnica de arte que é, por assim dizer, a objetivação, a concretização de uma

verdade interior do artista. *Esta parte da técnica obedece a segredos, caprichos e imperativos do ser subjetivo, em tudo o que ele é, como indivíduo e como ser social.*”

Essa parte técnica, de acordo com o autor, não se ensina.

Vimos, em André Gorz (2005), que existe uma diferença entre “conhecimento”, que pode ser formalizado e replicado e “saberes vividos”, que exigem o homem de tal forma integral que não podem se dissociar dele. Neste momento é pertinente revermos a definição do autor para “saberes vividos”:

o saber é, antes de tudo, uma capacidade prática, uma competência que não implica necessariamente conhecimentos formalizáveis, codificáveis. A maior parte dos saberes corporais escapa à possibilidade de uma formalização. Eles não são ensinados, aprendem-se-nos pela prática, pelo costume, ou seja, quando alguém se exercita fazendo aquilo que se trata de aprender a fazer. Sua transmissão consiste em apelar à capacidade do sujeito de se produzir a si próprio. Isso vale tanto para esportes, quanto para as habilidades manuais e as artes. (GORZ, 2005, p. 32)

Nas entrevistas e conversas com as artesãs é possível perceber a carga de subjetividade e de auto-construção de si, partindo do trabalho que elas realizam. Tal dimensão subjetiva da realização do trabalho artesanal também é confirmada na fala da artesã Karla:

Acho que o artesanato é a mesma coisa da arte, é uma atividade em que você pode se expressar de verdade. Eu acho que o artesão é um artista. Ele é um artista! É lógico que você aprende técnicas diferentes, você aprende uma série de coisas, mas esse feeling, ou tem ou não tem, você já nasce com isso mesmo, isso aí não se aprende. Da mesma forma das artes plásticas, uma pessoa que nunca colocou a mão em um pincel, ela pode vir a pintar um quadro. É possível ensinar técnica, mas aquela inspiração não, isso é da pessoa, você não ensina. A arte você não ensina. (Karla Barreto, 49 anos, artesã e secretária do Fórum de Economia Solidária de Campos)

A “inspiração” que Karla descreve tem a ver com a ideia de “talento”, algo que é dado, que pertence ao indivíduo. Contudo, Rollo May (1982) diz que o talento em si não deve ser confundido com a criatividade. É como se ele fosse a criatividade em estado de latência, de potencial, mesmo que desconhecido, mas a criatividade em si é a possibilidade da exteriorização, do encontro com o talento, é o impulso para a ação.

O conceito de encontro permite-nos ver com maior clareza a distinção importante entre talento e criatividade. O talento pode ter correlatos neurológicos, e pode ser estudado como algo que foi "dado" à pessoa. O indivíduo pode ter talento, quer faça uso dele ou não; pode ser a medida da pessoa. Mas a criatividade só existe no ato. Se fôssemos puristas, não diríamos a "pessoa criativa", mas o ato criativo (MAY, 1982, p. 34).

Penso que assim como Mario de Andrade (1963) advoga que todo bom artista é um artesão (no sentido do esmero pela técnica e da busca por perfeição), todo bom artesão é também um artista (no sentido da expressividade criativa), por mais que existam tendências à se remeter à cultura popular como repetitiva, fato já questionado por Garcia Canclini (2011).

Num artigo interessante, Rubem Alves extrai de Santo Agostinho a ideia de que o corpo carrega duas caixas. Uma caixa de ferramentas na mão direita e uma caixa de brinquedos na mão esquerda.

[...] Santo Agostinho, resumindo o seu pensamento, disse que todas as coisas que existem se dividem em duas ordens distintas. A ordem do "uti" (ele escrevia em latim) e a ordem do "frui". "Uti" significa o que é útil, utilizável, utensílio. Usar uma coisa é utilizá-la para obter uma outra coisa. "Frui" significa fruir, usufruir, desfrutar, amar uma coisa por causa dela mesma. A ordem do "uti" é o lugar do poder. Todos os utensílios, ferramentas, são inventados para aumentar o poder do corpo. A ordem do "frui" é a ordem do amor — coisas que não são utilizadas, que não são ferramentas, que não servem para nada. Elas não são úteis; são inúteis. Porque não são para serem usadas, mas para serem gozadas.<sup>125</sup>

Diz-se que “toda arte é inútil”<sup>126</sup>, uma vez que só a arte é uma atividade do homem “para-si”, ela não possuiria outras finalidades últimas senão o enaltecimento do homem na terra. Seu reino seria a fruição, o que evoca à “caixa de brinquedos”. A impressão que tenho sobre o fazer artesanal, é a de que nele se misturam “caixa de ferramentas” e “caixa de brinquedos”. O artesanato tem valor de uso e valor de troca, tal como a mercadoria possui, mas, a despeito disso, ele mantém uma dimensão de fruição.

<sup>125</sup> A Caixa de brinquedos (Rubem Alves) Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/sinapse/ult1063u877.shtml>

<sup>126</sup> Oscar Wilde, no Prefácio de “O Retrato de Dorian Gray”

Por mais que o artesanato tenha a utilidade como uma de suas características, além de serem postos a venda, o que motiva o trabalho dos artesãos com os quais conversei muito além das frias trocas no mercado é o fato de ser um trabalho prazeroso e dotado de significado, do tipo que, segundo George Simmel, “as disposições anímicas não se perdem, não se alienam”.

Poderíamos dizer que o artesanato é um bem simbólico, conforme assinala Bourdieu, isto é, “[...] realidades com dupla face – mercadorias e significações – cujo valor propriamente cultural e cujo valor mercantil subsistem relativamente independentes mesmo nos casos em que a sanção econômica reafirma a consagração cultural” (BOURDIEU, 2013, p. 102, 103). Mas não somente do ponto de vista do simbólico enquanto consagrado culturalmente, mas ainda subjetivamente. Outras falas de artesãs com que conversei mostram um pouco disso:

Tem algumas peças que eu faço, que se não levar quase um mês comigo, eu fico muito sentida, é como se tivesse morrido alguém, uma perda, sabe como? Você se apega, se prende às peças. E tem peças que eu termino de fazer e olho tanto e gosto tanto, que eu não quero vender. Mas depois eu vendo... (Dona Enilza, 70 anos, artesã e bordadeira de São Sebastião)

Essa condição de *bem simbólico*, faz com que o artesanato traduza a busca por expressividade ao mesmo tempo que a busca por aceitação no mercado de bens simbólicos através da criatividade:

A criatividade é muito importante. Porque as pessoas buscam algo diferente, novo, inovação. Eu sou muito exigente, não gosto de nada igual. E é algo que dá prazer, sabe? dar sempre uma cara nova no trabalho... pode ser igual em vários processos, mas a gente diferencia. (Genice de Souza, artesã do grupo AME)

Em 16 de agosto de 2012 iniciei minha etapa de observação participante no projeto Caminhos de Barro. Eu já estava visitando o projeto para conversar com as artesãs e aplicar-lhes questionários, pegar informações sobre participação em eventos e etc., além de observar o processo de ensino-aprendizagem da arte cerâmica.

**Figura 26 Oficina de Cerâmica Caminhos de Barro. Professora de cerâmica Gilcréia e uma aluna da oficina**



(Fonte: foto do acervo pessoal da pesquisadora)

Porém nesta data resolvi me inscrever na Oficina de Cerâmica como aprendiz. Fui recebida pelas artesãs/professoras Gilcréia (ver figura 26) e Eudicéia (que prefere ser chamada de “Céia”). Cheguei ao local, aproximadamente às 14hs. Gilcréia ficou incumbida de minha iniciação, perguntou se eu trouxe o material solicitado<sup>127</sup> e entregou para mim uma barra de argila de tonalidade cinza escuro. Falou, em tom professoral, que a primeira etapa seria “limpar a argila” e me mostrou como era feito. Separava-se a argila em quantidade necessária para a peça a ser modelada. Aos poucos, ia se retirando pequenos nacos da matéria, que deveriam ser pressionados com as pontas dos dedos, à procura de resíduos de pedra, ou qualquer heterogeneidade na argila: pedacinho por pedacinho. Esse primeiro contato, para mim, foi interessante, pois ao mesmo tempo em que a matéria era preparada para a moldagem, as mãos sofrem uma espécie de aquecimento para o trabalho a ser realizado. É ainda um processo de concomitante introdução e reconhecimento. Introdução à arte da cerâmica, mas reconhecimento do ato de modelar: a alusão a reminiscências de infância, do ato de brincar com “massa de modelar” foi instantânea.

Gilcréia então me diz que, como primeira peça, farei um vaso. Ela estica a argila com um cilindro de madeira, usa um recipiente para marcar a circunferência de base, no formato equivalente a uma pequena pizza, e, com a faca, corta e retira a argila excedente. Seus gestos demonstram calma e ela se certifica se prestei atenção e entendi

<sup>127</sup> A saber: uma faca sem ponta, um corte de tecido de 120 cm e um bastão de madeira que serviria de rolo.

o que foi feito, sempre perguntando “Viu como é?”, ao que eu respondo confirmando. Em seguida, com a faca, minha instrutora marca a borda da circunferência, com pequenos cortes na superfície. Ela então retira mais argila, do montante amorfo que já foi selecionado e limpo e a estica de forma cilíndrica, como se fosse um rolo, com medida de comprimento equivalente à circunferência da base que agora repousa sobre uma pequena plataforma de jornal dobrado. Gilcréia passa sobre a borda uma solução de água e argila, faz os mesmos cortes na parte de cima do cilindro esticado de argila (que diz serem necessários à aderência) e o justapõe em forma de argola, em torno da borda da circunferência. Este seria a primeira camada do meu vasinho que está a ser construído, a primeira camada das laterais. Ela então ensina como devo alisar a argila, moldando a peça: amparando com as mãos do lado de fora, enquanto aliso dentro, e vice-versa. A partir de então, ela me emancipa para ir construindo as camadas de meu jarro. Mais tarde, conferindo a literatura, fui saber que esse método para a construção da peça de cerâmica é de origem indígena e feito por mulheres, diferente do uso do torno, das cerâmicas europeias onde atuam homens:

A produção de cerâmica em Coqueiros é feita por mulheres. É muito interessante a diferença entre aquilo que é produzido com uma técnica da tradição indígena, que é feita por mulheres e a produção da tradição europeia, utilizando o torno, feita apenas por homens. Ou seja, há uma distinção bastante nítida de gênero na produção. As técnicas de produção típicas são roletes, os cilindros, que vão sendo juntados para erguer o corpo, onde vão sendo usados determinados materiais com a tábua e a pintura utilizados pelos grupos indígenas de dois mil, três mil anos atrás. (ETCHEVARNE, 2010, p. 39)

Há outro aluno, o Matheus, adolescente, com uniforme de uma escola técnica das cercanias, moldando um prato. Céia o instrui. Em determinado momento, ela pergunta: “O que te incentivou a entrar para o projeto?” - com postura de entrevistadora. Ele responde que sempre teve interesse por escultura, sempre quis fazer e que o pai também gosta, mas acabou não vindo. Ela torna a perguntar “Mas seu pai já teve experiência com algum tipo de artesanato?” – re-esboçando perguntas que eu havia feito a ela e às suas colegas na aplicação de questionário. Eu logo reconheci, mas como estava concentrada na modelagem da peça e como não estava de frente para ela, não fiz

comentários. Segundos depois, ela diz... “É porque aquela moça lá de cabelos longos faz muitas perguntas... ela vai perguntar isso tudo pra vocês.” E começou a rir. Achei ótima a inversão pesquisador/objeto de pesquisa... naquele momento eu encarava a (aprendiz de ) artesã e minha interlocutora Céia fazia as vezes da pesquisadora. Ambas fizemos o exercício antropológico de “*transformar o exótico em familiar e o familiar em exótico*” (DaMATTA, 1978).

Volto ao meu trabalho na semana seguinte. Quem me recebe é Dona Vera Lucia, outra artesã veterana do grupo. Explico à dona Vera meu desejo em fazer um cântaro. Meu projeto de jarro tinha cerca de 30% da altura final. Continuei subindo a base. Meu vaso já está bastante crescido. Pergunto como devo fazer a parte curvada superior, dona Vera me explica que devo, no ponto em que desejo curvar, começar a dispor as argolas de argila continuamente como raios menores, conforme cada argola era disposta, 50% de sua espessura deveria ficar para dentro do vaso, e isso deveria ser feito continuamente, enquanto ia amparando com as mãos e alisando com a faca a minha peça que tomava forma, até chegar à largura desejada para a boca do jarro. Terminei meu dia neste ponto. Comento que queria usar o crochê na decoração da peça, Dona Vera diz que na próxima aula providenciará um para mim, dentre os seus crochês.

Retorno ao final da mesma semana. Meu objetivo é finalizar a boca do jarro. Subo retilineamente cerca de cinco argolas de argila, que dão forma ao “pescoço” do objeto, conforme instrução de Dona Vera. Começo a fazer algumas argolas agora mais largas, para finalizar a abertura do jarro. Para dar forma às curvinhas finais da boca, que eu explico como gostaria de ter como acabamento, Dona Vera auxilia, mostrando o movimento que deveria ser feito, com os dedos no ar. Ela então pega o crochê que trouxe para mim, e me orienta como aplicá-lo para fazer o desenho em baixo relevo.



**Figura 27 “Jarro de cerâmica”:** primeira peça realizada na observação participante da Oficina de Cerâmica Caminhos de Barro



(Fonte: fotos do acervo pessoal da pesquisadora)

Meu jarro está moldado e tem cerca de 25 cm de altura. Ele não está perfeitamente simétrico, mas é o meu jarro (quem diria...). Dona Vera me incentiva e conta que poucas pessoas fazem um jarro como a primeira peça. Ao término da peça, consigo compreender melhor o que mantém as artesãs que entrevistei trabalhando: a satisfação pelo ato de criar. Nas palavras de George Simmel:

Na felicidade do criador advinda de sua obra [...] ao lado da descarga das tensões internas, da comprovação da força subjetiva e da satisfação com respeito à exigência preenchida, existe provavelmente ainda uma satisfação objetiva pelo fato de esta obra passar a existir, pelo fato de o universo das coisas que têm um certo valor ter sido acrescido desta peça. Talvez não haja nenhuma fruição pessoal da própria obra que seja mais sublime do que percebê-la em sua impessoalidade e em seu distanciamento de toda nossa subjetividade. (SIMMEL, 1998, p. 86)

Ainda que Gilcréia, minha mestra-artesã, tenha dado a ideia de que minha primeira peça de exercício devesse ser um jarro, após vê-lo modelado, lembrei-me dos tempos de infância, dos jarros da casa de minha avó. Um deles tinha o mesmo diâmetro e formato, curvas na boca muito parecidas, embora fosse esmaltado. No mesmo instante, lembrei-me do relato de Dona Vera Lúcia, que, embora não imaginasse que viria a trabalhar com arte cerâmica, *“na infância brincava com o barro, fazia boizinhos de barro”*. Sem ter me dado conta, confirmei durante a atividade prática que, por mais que nem todo o trabalho artesanal exercido na região seja de origem tradicional, com técnicas passadas de geração para geração, ele não deixa de ser um trabalho que serve de suporte para memórias, conforme salientou Lílian Cezar (2010) em sua observação sobre esta mesma oficina de cerâmica:

O exercício e aplicação de métodos da educação formal para a capacitação das artesãs não impediu que diferentes fluxos de memórias e conhecimentos transmitidos oralmente, incluindo arranjos geracionais e tradicionais, ocorressem. Não por acaso as peças em cerâmica produzidas pelas artesãs de Campos carregam em si o traçado e o formato da renda como elemento estético organizador, a imagem do índio Goitacá como tipo de referência espaço-temporal para a região, bem como exploram de maneira minimalista imagens de santos de devoção festejados no município. (CEZAR, 2010, p. 3)

Compreendo que o processo de ativação de memória no labor artesanal está na sua própria constituição como exercício de “saberes vividos” (GORZ, 2005), fluindo desapercivelmente através da prática e da experimentação. De acordo com Myrian Sepúlveda dos Santos (2003), é impossível fugirmos da memória, ela está “em cada passo que damos, ideias pensadas, ações realizadas”, e prossegue:

A memória não é só pensamento, imaginação, construção social; ela é também uma determinada experiência de vida, capaz de transformar outras experiências a partir dos resíduos deixados anteriormente. A memória, portanto, excede o escopo da mente humana, do corpo, do aparelho sensitivo e motor e do tempo físico, pois ela também é resultado de si mesma; ela é objetivada em representações, rituais, textos, comemorações. (SANTOS, 2003, p. 25, 26)

De volta ao campo, decido fazer uma petisqueira em forma de folha, dessa vez me inspirando em uma peça de acrílico que eu furtei entre os utilitários de minha mãe. Dona Vera me orienta a limpar e esticar a argila. Faço o procedimento e disponho sobre a peça. Dona Vera diz que para que não haja aderência seria bom untar a peça com óleo. Eu me entristeço, pois não havia levado este material, contudo, Céia abre sua bolsa e me entrega um vidro de óleo de amêndoas, bastante perfumado. Unto a peça, disponho a argila esticada e recorto parte do excesso. Nesse momento já tenho mais ou menos em mente como será feita a peça, então vou seguindo intuitivamente. Céia me observa e Dona Vera está fora, recebendo um fornecedor de materiais. Trata-se de um procedimento simples. A peça original traz um desenho de folha com as bordas lisas e eu queria uma com as bordas cerradas, bem pontudinhas. Pego a faca e vou fazendo os cortes em forma de “u” em torno de toda a folha e alisando, dando forma e retirando as imperfeições com as pontas dos meus dedos molhados. Peço um palito de madeira emprestado e faço em baixo relevo as nervuras da folha.

**Figura 28** “Petisqueira em formato de folha” - segunda peça realizada na observação participante da oficina de Cerâmica Caminhos de Barro



(Fonte: foto do acervo pessoal da pesquisadora)

Minha petisqueira está pronta e recebo novos incentivos. Tratam-se de duas peças bem simples, e muito aquém das belas peças desenvolvidas pelo grupo Caminhos de Barro, mas a cada etapa executada conforme o projetado, me trazia uma sensação de satisfação peculiar.

**Figura 29:** Peças confeccionadas durante a Oficina de Cerâmica Caminhos de Barro



(Fonte: foto do acervo pessoal da pesquisadora)

Nesse mesmo dia eu decidi que deveria parar de ir à oficina do Projeto Caminhos de Barro, sob a possibilidade de que, provavelmente se eu continuasse, não conseguiria mais parar de fazer a cerâmica e não conseguiria, portanto, dar cabo da escrita desta dissertação: seria literalmente “absorvida pela cerâmica”, conforme confirmei ter ocorrido com outras componentes do grupo. Na oficina, perde-se a noção do tempo. Richard salientou acerca da técnica da observação participante que esta *“pode ser negativa para a pesquisa no momento em que o pesquisador esquece seu principal objetivo naquela situação”* ou passa a se envolver demasiadamente, perdendo o distanciamento que lhe garante objetividade (RICHARDSON, 1999, p. 262).

Mas até esse ponto a técnica da observação participante me foi muitíssimo útil, outro conceito que pude comprovar foi o da possibilidade de reconhecimento (HONNETH 2003, TAYLOR 2000, SAAVEDRA & SOBOTTKA, 2008 ) através do exercício do artesanato na sua condição de trabalho criativo. Particularmente, me pareceu haver referência entre tais atividades produtivas e o reconhecimento de terceiro tipo, que Honneth denomina estima social, esta diz respeito à apreciação sobre potenciais realizações e contribuições indivíduo. A estima social é também chamada de “comunidade de valores” ou “solidariedade” e está relacionada ao processo de individuação que emerge na transição das sociedades tradicionais para as modernas. Tal esfera do reconhecimento se constitui como *“[...] um meio social a partir do qual as propriedades diferenciais dos seres humanos venham à tona de forma genérica, vinculativa e intersubjetiva* (HONNETH, 2003, Apud SAAVEDRA & SOBOTTKA, 2008,p.13). É a presença deste reconhecimento que gera auto-estima.

Voltando à análise sobre o desenvolvimento da criatividade através da prática do artesanato, esta parece indiscutível, pois cada peça é uma peça única, por mais que se inspire em um objeto existente, o resultado que se tem pelo moldar das mãos tem uma carga de singularidade que não se desvincula. Aqui, mais uma vez, é possível perceber a descrição de Rollo May sobre a intensidade do encontro, entre potencialidades latentes e ação, lugar onde a criatividade dá seu ponto de partida.

Pude perceber o quanto o trabalho artesanal é associado ao ato de projeção. Domenico De Masi (2000) define criatividade como *“um processo mental e prático, ainda bastante misterioso, graças ao qual uma só pessoa ou um grupo, depois de ter pensado algumas ideias novas e fantasiosas, consegue também realizá-las*

*concretamente. [...] não se trata de simples fantasia, nem de simples concretude. Trata-se de uma síntese entre essas duas habilidades”.* (DE MASI, 2000, p.288) Na fala das artesãs com que conversei essa constatação também é patente:

Eu às vezes vou deitar, mas se eu lembro que tem uma peça que eu estou querendo fazer, se aquilo vem na minha mente, eu não vou dormir. Vou lá pro meu quartinho de costura, pego o meu papelzinho e vou desenhando aquilo que eu quero. às vezes ele não sai naquela hora exatamente do jeito que eu quero, mas aí é quando a gente aperfeiçoa. Amanhã de manhã, quando eu levantar, ele já está na minha mente todinho e eu vou lá e modifico, e é aquilo que eu quero, Vou projetando a peça. (Maria Helena, 67 anos artesã e costureira)

Outras falas relacionam o talento para o artesanato á ideia de dom, de vocação:

Eu acho que o artesanato é um dom e um carisma. Porque quem gosta mesmo, quer parar, mas não consegue. Eu estou com 70 anos, todo ano eu digo: este ano é o ultimo! E estou aqui. (Dona Enilza, 70 anos, artesã e bordadeira de São Sebastião)

A diferença da produção artesanal está na forma de transformar uma representação em objeto, a partir do processo de produção, da fonte de inspiração e do material utilizado. Esses fatores se moldam pelo olhar do artesão que, impregnado de subjetividade, desenvolve seu labor criativo com um minimalismo e esmero extremo, transformando cultura e sentimentos em um objeto concreto.

Aprendi alguma coisa de artesanato com a minha família, que admira e estimula. Mas o artesanato é um dom, uma habilidade, uma tendência. Quem não tem esse perfil, não vai ser motivado. Onde não há criatividade, não há originalidade, nem diferencial. Daí, nada acontece. Exercer a criatividade, buscar harmonia e trabalhar com o belo, é muito compensador. (Maria Dolores Peralva, artesã e designer gráfica)

Podemos, a partir da reelaboração dessas informações, compreender que através do ofício artesanal, as classes populares acessam e expressam sua memória, e desencadeiam um processo de valorização e reconhecimento de seu capital cultural. A noção da cultura como locus da auto-determinação e da expressão da liberdade pode ser apreciada no comentário de Marilena Chauí:

Enquanto desvendamento das aparências, interpretação crítica das práticas sociais e políticas, paixão transformadora e desejo de criação, a cultura é o que permite [...] revelar a presença escondida da luta de classes e se contrapor à história oficial celebrativa dos dominantes, graças à história que os trabalhadores criam a partir de sua própria memória, da crônica de seus valores, lutas, esperanças e tradições, inventando outro calendário e instituindo seus próprios símbolos e espaços. (CHAUI, 2006, p. 9)

Vimos que autores como Celso Furtado (1978) percebem a criatividade como fator chave para a ruptura com condições de subdesenvolvimento. Também Rollo May (1982, p. 32) dirá que “[...] a criatividade é a manifestação básica de um homem realizando o seu eu no mundo[...]” e que a mesma exige coragem.

Sobre o problema atual da “instrumentalização da cultura e das artes para fins econômicos” (Yúdice, 2006), no caso das artesãs do Norte Fluminense, a meu ver, ele não tem um peso predominante, pelo menos enquanto elas ainda mantêm certo grau de autonomia de suas atividades. Além disso, conforme relatos das artesãs, a cultura local não é exatamente valorizada pelo público consumidor, mas seus ícones e símbolos são princípios ordenadores que conferem coesão a alguns dos grupos. Na verdade, o que parece algumas vezes é que as artesãs instrumentalizam a economia (o fato de elas estarem exercendo uma atividade também econômica) para justificarem suas finalidades artístico-expressivas, através das quais, malgrado a condição de privações e das lutas diárias vividas, elas conseguem marcar terreno no *mercado de bens simbólicos*, obter reconhecimento e encontrar suas arestas de liberdade.

### **3.7. Algumas instituições de apoio ao Setor do Artesanato no Norte Fluminense – articulações entre saberes formais e saberes informais**

#### **3.7.1. A Incubadora Tecnológica de Empreendimentos Populares da UENF e o setor do artesanato no Norte Fluminense: Economia Solidária e Economia Criativa – um diálogo possível?**

A Incubadora Tecnológica de Empreendimentos Populares da Universidade Estadual do Norte Fluminense (doravante, ITEP/UENF) é um Programa de Extensão Universitária criado em setembro de 2007 pela Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários da Universidade Estadual do Norte Fluminense e atende cerca de 22 grupos de artesãos da região. Ela visa o aprimoramento e ampliação dos programas e projetos de Extensão universitária e tem como meta a transferência de conhecimentos e tecnologias desenvolvidas em todas as áreas da ciência pela Universidade, tendo em vista o incentivo e organização de empreendimentos populares.

Os empreendimentos incentivados pela ITEP são empreendimentos populares e solidários promovidos por grupos sociais excluídos das formas dominantes de produção, mas com potencial para alavancar um negócio próprio, desde que encontrem apoio para qualificar suas ações na obtenção de resultados, seja pela geração de trabalho e renda, bem como pela ampliação do acesso aos direitos de cidadania.<sup>128</sup>

Evidencia-se, nas premissas que balizam este programa no que tange à ação extensionista da Universidade para com a comunidade, certa congruência aos pressupostos das Políticas Públicas de inserção produtiva e de cunho distributivo<sup>129</sup> (SECCHI, 2013), sob a forma de serviços de apoio oferecidos aos empreendimentos. De

---

<sup>128</sup> Fonte: <http://itepuenf.blogspot.com/>, acesso em 18 de novembro de 2011.

<sup>129</sup> A política distributiva é o tipo de política que se caracteriza por gerar benefícios concentrados para alguns grupos de atores e custos difusos para a coletividade/contribuintes.



acordo com Santos (2006), as “Incubadoras Tecnológicas Universitárias de Cooperativas Populares”, chegam à Universidade brasileira a partir da segunda metade dos anos 90. Frente à crescente degradação do mercado de trabalho, ao desemprego de longa duração e à precarização do emprego, que configuram a retomada dos debates sobre a exclusão e o acúmulo de deficiências que tem gerado “*uma progressiva ruptura dos laços sociais*” (SANTOS, 2006, p. 130) , observa-se que “*a propostas dessas incubadoras é transferir tecnologias e conhecimentos na perspectiva de enfrentar novas formas de exclusão social engendradas no mundo contemporâneo[...]*” (SANTOS, 2006, p. 129). Neste sentido, veremos a atuação dessas incubadoras na busca de se construir um *habitus primário e secundário*, (SOUZA, 2003), bem como do estímulo à formação do *capital social* (PUTNAM, 2006; Bourdieu, 1985) frente ao *ethos* competitivo, e ao *habitus precário* (SOUZA, 2003), como estratégia de inserção produtiva para populações excluídas. De acordo com Santos (2006):

As Incubadoras Tecnológicas de Cooperativas Populares, inspiradas no modelo de incubadoras de empresas, caracterizam-se como habitat de inovação. Seu objetivo é acompanhar sistematicamente organizações de tipo cooperativa desde sua fundação, assistindo-a por um tempo até que ela obtenha sustentabilidade. Suas premissas, em geral são valores de solidariedade, responsabilidade pessoal e mútua, participação, fidelidade, ajuda mútua e justiça social. (SANTOS, 2006, p. 130)

Como vimos, a definição de *capital social* por Bourdieu (1985) seria “*o agregado dos recursos efetivos ou potenciais ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de conhecimento ou reconhecimento mútuo*” que promovem benefícios a partir das sociabilidades e sentido de pertença dos grupos (Bourdieu, 1985, p. 248). Robert Putnam (2006) também fez análises sobre a importância do capital social na construção de atitudes cívicas, desdobrando-se em benefícios para o desempenho institucional. Estes conceitos são centrais na discussão da presente pesquisa e serão retomados à diante.

A ITEP/Uenf atua em parceria com o Forum da Região Norte de Economia Solidária, que existe há 3 anos na cidade de Campos. Os participantes do Forum podem ser trabalhadores dos meios urbano e rural, que exerçam a auto-gestão de suas atividades e da alocação de seus resultados. Atualmente, participam do Forum 24 EES (Empreendimentos de Economia Solidária), sendo 22 EES de artesanato e doces, 1

quilombola e 1 de pesca. Cada EES é composto por 3 ou 4 pessoas. Nestes grupos, totalizam cerca de 77 artesãos(ãs), sendo que este número flutua de acordo com a participação dos indivíduos.

Buscaremos entender em que consiste a Economia Solidária. A principal premissa da economia capitalista é a competição . E diz-se que a competição é positiva, primeiro porque permite ao consumidor escolher o produto que melhor satisfaz pelo menor preço e, segundo, porque ela faz com que os melhores vençam, pois os que vendem mais são os que mais lucram e conseguem se estabelecer no mercado. Os resultados disso são desigualdades crescentes e exclusão social, num ciclo que se repete, pois “*na economia capitalista, os ganhadores acumulam vantagens e os perdedores acumulam desvantagens nas competições futuras*”. (SINGER, 2002, p.8)

Vantagens e desvantagens são legadas de pais para filhos e para netos. Os descendentes dos que acumularam capital ou prestígio profissional, artístico, etc entram na competição econômica com nítida vantagem em relação aos descendentes dos que se arruinaram, empobreceram e foram socialmente excluídos. (SINGER, 2002, p. 8, 9)

Podemos perceber essa noção de desvantagens como a perpetuação das condições perversas em que se reproduz o *habitus precário* (SOUZA, 2003), entendido como disposições para agir, sentir e pensar de modo inadequado quanto aos imperativos do sistema capitalista. A Economia Solidária se pauta no resgate as lutas históricas dos trabalhadores, originadas no século XIX sob a forma de experiências de cooperativismo, que traduziam modos de resistência frente ao caráter avassalador da indústria capitalista (SINGER, 2002).

No Brasil, a Economia Solidária ressurge como proposta dos trabalhadores em resposta às novas formas de exclusão e exploração no mundo do trabalho no final do século XX. Conforme já analisamos, o modelo clássico de relação capitalista de trabalho nas últimas décadas passa por mudanças estruturais, de ordem econômica e social, o que fez com que esse modelo se fragilizasse. Tem-se como quadro a ampliação da informalidade e a precarização das relações formais afirmando-se como tendência num contexto de desemprego, o que faz com que trabalhadores tenham voltado a se reorganizar buscando novas alternativas. De acordo com Nilza Franco, coordenadora da

ITEP/UENF, o que particulariza o movimento da Economia Solidária é seu caráter legitimamente popular:

Depois do grande movimento da Reforma Agrária no país, o movimento da Economia Solidária é o único movimento que tem um papel legítimo popular. Ela é o único movimento popular que conseguiu articular 15 ministérios! (Nilza Franco, coordenadora da ITEP/UENF)

A Economia Solidária se caracteriza ainda pela autogestão, em oposição ao modelo da empresa capitalista caracterizada pela heterogestão. Nas palavras de Paul Singer (2002), cada modalidade de empreendimento tem sua finalidade “ *a heterogestão parece ser eficiente em tornar empresas capitalistas competitivas e lucrativas, que é o que seus donos almejam*”, enquanto “*a autogestão promete ser eficiente em tornar empresas solidárias, alm de economicamente produtivas, centro de integração democráticos e igualitários, que é o que seus sócios precisam*” (p.23). Em um dos folders de divulgação do Forum local da Economia Solidária, lê-se a seguinte definição para o termo, segundo o MTE/SENAES:

É um jeito diferente de produzir, vender, comprar e trocar o que é preciso para viver. Sem explorar os outros, sem querer levar vantagens, sem destruir o ambiente. Cooperando, fortalecendo o grupo, cada um pensando no bem de todos e no próprio bem.

Assim, de acordo com Singer (2002), a Economia Solidária atua como uma resposta à crise da sociedade salarial pela via autogestionária, seu germe acompanha como espectro o desenvolvimento do próprio capitalismo, que não consegue impedir o surgimento de outros modos de produção paralelos, pois sua lógica inerente não universaliza a inclusão de toda mão-de-obra trabalhadora. Uma sociedade igualitária pressupõe, na tese de Paul Singer, a substituição desse modelo de economia competitiva pelo de Economia Solidária, onde predominasse o princípio da colaboração, de onde surgiriam novas formas de organização laboral:

A solidariedade na economia só pode se realizar se ela for organizada igualitariamente pelos que se associam para produzir, comerciar, consumir ou poupar. A chave dessa proposta é a associação entre os iguais em vez de contrato entre desiguais. (SINGER, 2002, p.9, 10)

Para Singer (2002), é importante perceber que nem a desigualdade, tampouco a competição são naturais, estas são antes resultado do modo de produção capitalista, que

tem por base o direito à propriedade individual aplicada ao capital e o direito à liberdade individual. Assim, segundo Singer, a Economia Solidária vem a se propor como um outro modo de produção, cujos princípios são a propriedade coletiva ou associada do capital e a liberdade individual. Para Nilza Franco, coordenadora da ITEP/UENF, a grande questão da Economia Solidária na atualidade é:

Como construir uma sociedade nova, com relações econômicas novas e ainda com poucas defesas? Nós precisamos de uma revolução das ciências para legitimar essa economia, essas novas relações, essas relações de respeito, de paciência, de solidariedade, de cooperação, dentro de uma dimensão econômica que não é da assistência social, mas que busca autonomia, a autogestão. (Nilza Franco – ITEP/UENF)

Singer afirma que não basta o desenvolvimento do cooperativismo para se garantir a igualdade, antes, isso exigiria a regulação estatal da economia. Por mais que as cooperativas cooperassem entre si, eventualmente algumas iriam melhor que outras, devido a circunstâncias específicas *“suas vantagens e desvantagens teriam de ser periodicamente igualadas para não se tornarem cumulativas, o que exige um poder estatal que redistribua dinheiro dos ganhadores aos perdedores, usando para isso impostos e subsídios e/ou crédito”* (SINGER, 2002, p.10). Na prática, porém, não temos o exercício da regulação estatal para corrigir desigualdades, mas as empresas nos moldes de cooperativas, compostas por trabalhadores com o perfil descrito como desviante ao padrão da empresa capitalista, são oneradas com impostos e são sujeitas à competição no mercado frente às empresas comuns. Desse modo, é possível entender a dificuldade tanto do surgimento, quanto da continuidade de novos negócios nos moldes cooperativos. Ainda assim, as atividades da Economia Solidária buscam estimular um circuito de produção, distribuição e consumo marcados por valores contra-hegemônicos.

Conversei também com Karla Barreto e Rosane Ribeiro, ambas artesãs, moradoras do município de Campos dos Goytacazes e secretárias do Forum Local da Economia Solidária. Rosane fala sobre os princípios da Economia Solidária:

Os princípios da Economia Solidária são a auto-gestão, a sustentabilidade, a preocupação com o meio ambiente, a solidariedade. A auto-gestão é o que move a gente, que é pra não ter patrão! A sustentabilidade e a preocupação com o meio ambiente são uma urgência hoje em dia e um compromisso que temos. E a solidariedade é isso daqui, é conhecer, ficar amiga, ter diálogos, trocas, e uma

dar força a outra. E o que reclamamos hoje, eu não reclamei pra mim, nem ela reclamou pra ela. Por que eu falo, e ela fala, mas tem gente que não fala... então temos que pensar no todo. ( Rosane Ribeiro, artesã e secretária do Forum Local de Economia Solidária)

Karla e Rosane relatam que os primeiros contatos que elas tiveram com movimentos sociais e com organização política para a defesa de interesses foi através da Economia Solidária. A seguir temos seus respectivos depoimentos:

Sou artesã, trabalho com artesanato há muitos anos, desde criança que eu faço o artesanato. Vim parar dentro da Economia Solidária por curiosidade! Porque eu sempre me envolvi nas feiras. Então eu estava numa feira no clube Saldanha, aí me falaram pra gente participar de uma reunião na Uenf, aí eu vim... Aí, eu sou uma pessoa que falo pouco! (risos). Aí a gente acaba falando muito, se envolvendo muito e quando se espanta já está envolvida até a tampa. Então a primeira vez que me envolvi politicamente foi quando entrei para a Economia Solidária. Acho que foi a primeira vez que me deparei com a militância. (Karla Barreto, artesã e secretária do Forum Local de Economia Solidária)

Durante mais de 30 anos trabalhei com artes plásticas, meu conhecimento é mais ligado às artes plásticas. Aí, de 4 anos para cá me chamaram “Vem se juntar a um grupo que está se formando lá na Uenf!”. Aí eu vim e gostei, acreditei no que estava sendo dito e me identifiquei. No dia em que cheguei foi o dia em que estava sendo votado o regimento interno. Nunca assumi posição de decisão, nunca tive envolvimento político antes da Economia Solidária entrar na minha vida. Eu vim por vontade de sair de casa, estava muito dentro de casa e aquilo estava me incomodando. E eu dei opinião, as pessoas gostaram... comecei a participar mais e pensei “É o que eu preciso mesmo!”. E aqui fiquei. E aqui me encontrei. E daqui não quero sair mais não! ( Rosane Ribeiro, artesã e secretária do Forum Local de Economia Solidária)

Percebe-se, na observação dos frequentadores das reuniões do Forum Local da EcoSol, que se trata de um público majoritariamente feminino e ligado às atividades do artesanato. A educação tradicional recebida por essas mulheres, conforme observamos no capítulo “Artesanato: Uma economia Feminina?” fizera com que a maior parte da suas vidas tenha se circunscrito ao âmbito doméstico, no cuidado da casa e da família. A dimensão pública costuma ser desencorajada às mulheres: No linguajar androcêntrico, o “homem público” é o político, a “mulher pública”, a prostituta. Essa lógica é quebrada

quando, a partir de sua entrada em organizações produtivas, essas mulheres percebem a importância de se organizarem coletivamente para buscar soluções para suas questões e defenderem seus interesses comuns. O Fórum Local da Economia Solidária tem proporcionado esse espaço na esfera pública para equacionar esses debates, o que possibilita à Dona Enilza, uma senhora aposentada de 70 anos e artesã, afirmar que foi o Fórum o primeiro lugar em que ela teve uma experiência direta de participação política e onde teve abertura para discutir questões do setor do artesanato: *“Foi a primeira vez que me envolvi com questões de decisão, com uma coisa mais política, e fomos parar até na plenária da câmara”*, conta.

Pude presenciar o segundo e o terceiro Festival da Economia Solidária, sob realização do Fórum Local da EcoSol e apoio da ITEP/UENF e Prefeitura Municipal de Campos dos Goytacazes. As secretárias do Fórum queixam-se no sentido de que a prefeitura tende a ver os participantes da Economia Solidária como público-alvo da assistência social e não como grupos autogestinários. fazem uma crítica sobre uma colaboração da prefeitura no III Festival: Na impressão dos folders de divulgação (ver anexo 6) consta uma imagem do artesanato nordestino, em vez do regional.

**Figura 30: II Festival de Economia Solidária, organizado pela ITEP/UENF na Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima**



Projeto Oficina de Cerâmica “Caminhos de Barro”

Exposição de artes plásticas (Tetê Rego)

(Fonte: fotos do acervo pessoal da pesquisadora)

**Figura 31: III Festival de Economia Solidária de Campos dos Goytacazes**



(Fonte: Fotos do acervo da ITEP/UENF)

As principais ações da ITEP/UENF para com o setor do artesanato consistem nas organizações de atividades do Fórum de Economia Solidária e de realização de treinamentos, consultorias e workshops, tais como o “Criar coletivo”, que está em andamento. Além disso, na Incubadora foi feito o mapeamento das artesãs, posteriormente o mapeamento das técnicas e por fim uma seleção sobre as técnicas de maior relevância. Atualmente está sendo realizado um trabalho de segmentação das técnicas para o desenvolvimento de um produto coletivo. Lívia Amorim – estilista, bolsista da ITEP/UENF e coordenadora de projetos da Ecosol – explica o que vem a ser este “desenvolvimento de produto coletivo”:

é um processo onde vamos definir a técnica e o produto de maior relevância do grupo e vamos firmar este produto como se fosse um conceitual dentro da linha de produtos que elas vão desenvolver. Por exemplo, existe uma artesã que trabalha com um resíduo de retalhos e desenvolve tapetes com retalhos, a partir de uma técnica de costura e trançado com este material. A gente vai tentar pegar esse trabalho e utilizar ele de uma forma mais comercial através do design. A gente vai pegar essa manufatura, essa técnica manufatureira e associar ao design contemporâneo. Muitas pessoas já fazem isso, a função do design é embelezar e dar funcionalidade aos produtos, aproveitando as técnicas tradicionais da manufatura do artesanato. (Lívia Amorim, ITEP/UENF)

Cheguei à feira “Circuito de Economia Solidária”, que ocorre às terças feiras ao lado da rampa do prédio P5 da UENF, exatamente no momento em que Livia e Mariana, outra designer de moda e jóias, conversavam com esta artesã a que Livia se referiu. Pude ver que os tapetes eram feitos com retalhos em tecido floral e o trançado deixava o estampado mais sutil, mantendo ao mesmo tempo a alusão à cultura popular do reaproveitamento de retalhos diversos. Segundo as designers, a consistência e textura do trançado favorecia uma aplicação para a moda, em corpetes ou vestidos. Livia ainda pergunta para a artesã “Por quanto você tem vendido os tapetes?” e quando a artesã diz que o preço é R\$25,00, Livia enfatiza: “Se você fizer vestidos com eles, não vende por menos de R\$200,00!”. Este episódio narra como é possível, através da intervenção do design agregar mais valor a produtos denominados como artes manuais, bastante comuns nas camadas mais pobres da população. Podemos ver a condução da formação do que Jessé Souza (2003) chamou de *habitus secundário*, que diz respeito a questões relativas ao gosto e características de distinção. Esse processo que Livia narra também pode ser entendido, dentro na noção de inovação como um procedimento de “diversificação”, em que uma técnica, um material ou um processo são reaplicados para um fim novo e distinto.

Livia afirma que ao se trabalhar com Economia Solidária há um compromisso em valorizar o “capital humano” do processo, por isso o interesse de utilizar técnicas artesanais e técnicas que já sejam de domínio das artesãs, mas, ao mesmo tempo apontar soluções de aplicações que venham a auxiliar para que a mercadoria tenha aceitação no mercado. Perguntei à Livia se ela acreditava que o artesanato produzido na região representava a identidade e a cultura local (ver roteiro da entrevista em apêndice 1.1.6):

Em Campos, temos um problema por não termos artesãos “primitivos”, que dominem técnicas “primitivas”, técnicas passadas de mãe para filho... essa coisa tradicional do artesanato aqui em Campos a gente tem pouco. Existem até uns locais que tem uns núcleos de bordado, de tapeçaria, de crochê... mas são núcleos isolados e que a gente não costuma ter muito acesso porque elas quase não comercializam diretamente no centro da cidade. Em “Mineiros” e em “São Joaquim” (áreas distritais) existem grupos não sei se são formalizados, mas são grupos que produzem artesanatos diversos. (Livia Amorim, ITEP/UENF)



De acordo com Livia, apesar de não existirem tantas técnicas tradicionais na região, é possível buscar a criação de um conceito para a produção do artesanato, a partir de uma identificação com o histórico pessoal das artesãs:

A grande dificuldade que a gente tem é isso, porque a gente não tem uma “legitimidade” muitas vezes na confecção das peças. Então, são pessoas que aprendem uma determinada técnica e começam a desenvolver para gerar renda, sem um conceito nenhum por trás. Por isso, a nossa intenção também é justificar o desenvolvimento desse produto através de um histórico pessoal das artesãs pra gente conseguir fazer um produto de maior relevância, né. Elas fazem muitas coisas que a gente sabe que não é a verdade delas. Então a minha função específica hoje é tentar buscar esse resgate pessoal pra gente construir um produto a partir de um histórico de cada uma, de vivencia, pra não ser um produto qualquer. (Livia Amorim, ITEP/UENF)

Recordo de um relato de Livia, logo quando a conheci, sobre como era há algum tempo o trabalho de consultoria na ITEP, onde em geral os designers eram mandados diretamente para as comunidades. Há um projeto de uma confecção de “Eco-bags” que utiliza banners científicos como matéria-prima para reaproveitamento, trata-se de um projeto incubado pela ITEP. Lembro que Livia discorreu sobre um caso específico, a designer fora enviada à casa de uma artesã que possuía duas opções de local para realizar o trabalho de riscar os moldes e cortar os banners: no chão de terra batida ou em cima de sua cama. A situação material tem estimulado grupos a desenvolverem o artesanato como geração de renda, mas não se pode ignorar que esta mesma situação é obstáculo para a realização de seu trabalho, dada a escassez de equipamentos, maquinários e dificuldade da obtenção do material utilizado, por mais que muitas das vezes os grupos optem pelo reaproveitamento de materiais reciclados. Neste sentido, vemos a precariedade como entrave para aqueles que buscam produzir por conta própria. As ações da Incubadora e obtenções de recursos via editais de fomento tem apresentado uma potencialidade parcial de levar auxílio a estas questões e costumam atender a grupos que já possuem certo amadurecimento e identidade definida.

Segundo Livia, a ITEP é um programa muito novo e, a princípio, não havia assimilado a função do design. Livia teria sido uma das primeiras pessoas que há dois anos entrou na ITEP e introduziu o conceito de design. *“A coordenação e pessoas envolvidas entendiam de gestão social, de trabalho de geração de renda, mas a função*

*do design em si, o modo como ele deveria ser trabalhado, que necessita de um espaço apropriado, as pessoas não dominavam” conta.*

Então até que eu conseguisse explicar para a todo mundo qual era a verdadeira função do design no processo, demorou um tempo, porque a gente precisava construir espaços de produção. O design não é teórico, ele tem uma parte prática e essa parte prática depende de infraestrutura. Porque como são pessoas que não tem muito acesso às tecnologias de desenvolvimento de produtos, a gente tem que se comprometer com isso. (Lívia Amorim, ITEP/UENF)

Lívia fala que em alguns casos, as artesãs possuem conhecimento de uma determinada técnica, ou o material, mas não tem a infra-estrutura e o maquinário. Além disso, o auxílio da consultoria no desenvolvimento dos produtos também dependeria de um espaço apropriado. Mais recentemente Lívia comenta sobre melhorias estruturais que tendem a otimizar o trabalho desenvolvido na ITEP/UENF:

Às vezes é uma artesã que sabe costurar, mas ela não tem máquina! Ela sabe bordar, mas ela não sabe se aquele bordado poderia ser feito da forma “x” porque ela não sentou e não pesquisou junto com os designers que aquilo poderia ser potencializado. Então, a gente quer fazer alguns trabalhos, só que esses trabalhos eram inviabilizados pela falta de estrutura delas e da gente. Aí agora, daqui a duas semanas a gente inaugura esse laboratório, um núcleo de design solidário, onde a gente vai estar podendo fazer protótipos com as artesãs e elas também vão estar podendo usar diariamente pra fazer uma consultoria com a gente. Então a gente vai trabalhar todos os dias dentro desse ateliê, diariamente, disponibilizando o maquinário, disponibilizando as pesquisas, e com o nosso acompanhamento pra poder ver se aquilo está dando certo ou não. Mudou bastante, mas foram dois anos pra gente conseguir isso, então agora, no final da minha bolsa é que eu consigo montar o laboratório que eu estou pedindo há dois anos. (Lívia Amorim, ITEP/UENF)

Lívia comenta que o ideal seria que a inauguração desse laboratório fosse concomitante à inauguração de uma biblioteca para as artesãs, composta de material técnico de apoio, pois isso ajudaria a dar um salto de qualidade no trabalho, além de atender às expectativas das artesãs ao se associarem a uma universidade, que, segundo ela é, basicamente, a obtenção de conhecimento formal:

O apoio institucional que elas esperam da universidade é esse. É conhecimento! A expectativa de qualquer um deles quando se associam a uma universidade é que aquela universidade vai aprimorar aquela técnica dele numa tecnologia de ponta, vai pegar aquilo que ele sabe fazer e vai potencializar à 15ª potência. Então essa é a nossa discussão, mas inculcar essa mentalidade na coordenação da ITEP foi muito difícil.

Vimos em Gorz (2005) que conhecimentos são passíveis de serem replicados e multiplicados e que a possibilidade de transformá-lo em mercadoria é o que tem restringido seu acesso na sociedade atual. Porém, podemos deduzir que para Souza (2003) sua apreensão dependeria de um *habitus* primário, que perpassou pela universalização da educação formal, fato que não ocorreu em sociedades subdesenvolvidas. Neste sentido, em tese, uma das funções da incubadora seria tentar socializar conhecimentos. O outro, a que me refiro quando Livia fala em “valorizar o capital humano” e buscar “a verdade” através de um resgate de um histórico pessoal das artesãs, seria pôr em evidência o que Gorz (2005) denominou como seus “saberes vividos”.

Questionei sobre até onde é possível haver intercâmbio entre o trabalho das artesãs e pesquisas desenvolvidas na UENF, ou seja, de haver promoção de trocas entre conhecimentos formais e saberes informais para além do núcleo de *design*, Livia foi enfática em dizer que se trata de um processo difícil, pois não há interesse dos pesquisadores. A ITEP chegou a montar um grupo de pesquisa, procurando desenvolver os próprios artigos sobre os trabalhos que vem sendo desenvolvidos, mas existe uma distância do trabalho acadêmico, pelo fato dos bolsistas envolvidos estarem no campo o dia inteiro, no contato direto com as artesãs.

No período de estruturação da Secretaria da Economia Criativa (SEC/MinC), travavam-se debates sobre aproximações ao conceito de Economia Solidária, dos quais participaram inclusive o ideólogo e professor Paul Singer, que na ocasião afirmou: “*A economia criativa é arte e ciência, são eles que criam e dão contribuição essencial à vida de todos. A minha proposta é que cientistas e artistas trabalhando em conjunto tendem a ser solidários e não competitivos*”. Também o diretor de Desenvolvimento e Monitoramento da Secretaria da Economia Criativa do MinC, Luiz Antonio Gouveia Oliveira havia afirmado: “*Não é possível pensar em economia criativa sem pensar nos 16 milhões de brasileiros abaixo da linha de pobreza. E esta é a diferença da economia*

*criativa no Brasil e no resto do mundo*”<sup>130</sup>. Por sua vez, Nilza Franco, a coordenadora da ITEP/UENF já percebe o caso com certa desconfiança:

A Economia Criativa, do jeito em que ela está formatada tem muito mais o perfil da economia capitalista, do que necessariamente o perfil da Economia Solidária. Isso é indiscutível. Mas não se ignora que a Economia Solidária tem uma forte tendência característica para a criatividade. A característica da Economia Solidária é ser criativa. É da criatividade que surgem os grupos produtivos suprafamiliares, não legalizados ou legalizados, cooperativas, associações, redes, redes de serviços, redes de consumo, redes de créditos, fabricas auto-gestionárias... Mas do jeito que a Economia Criativa está formatada ela tem o perfil capitalista e pode ser uma grande armadilha para os grupos da Economia Solidária, principalmente os não formalizados, caírem nessa questão. (Nilza Franco, coordenadora da ITEP/UENF)

Nilza teme que o movimento da Economia Solidária não colha os frutos dos avanços que vem desenvolvendo: *“O risco é que vão surgir grupos que vão se aproveitar do melhor da Economia Solidária, mesmo antes da Economia Solidária se aproveitar do que ela vem fazendo.”* De fato, há categorias como a moeda social, trabalho em rede, entre outras, que configuram nos dois tipos de “Economias”. Sobre a possibilidade de diálogo entre Economia Solidária e Economia Criativa, Livia responde positivamente:

Acho que sim, pode haver diálogo. Principalmente quando a gente trabalha com esses empreendimentos que tratam de cultura e arte. A Economia Solidária não contempla só os setores de cultura e arte, ela trabalha com pesca, ela trabalha com catadores de resíduos... Então, é um trabalho que está muito mais voltado para a área social, sócio-ambiental do que para a área criativa, especificamente. Mas a área criativa tem esse encontro com a Economia Solidária. E acho que, assim, as “novas economias”, não só a criativa e a solidária, mas todos esses novos formatos de economia, conjugam em muitas coisas. A questão da Economia Solidária, por ser uma coisa mais política e mais social destoa um pouco da característica da economia criativa, no sentido da ideologia capitalista, digamos assim... mas... no desenvolvimento de produtos é a mesma coisa.

---

<sup>130</sup> Disponível em: <http://www2.cultura.gov.br/site/2012/03/29/economia-criativa-e-solidaria-em-discussao/>. Acesso em 30 de março de 2012.

Entendeu? na minha área, que é a área do *design*, isso está muito próximo, não tem muita diferença. (Lívia Amorim – ITEP/UENF)

De acordo com Nilza Franco, o movimento da Economia Solidária deve ter uma base autônoma e não precisa passar pela institucionalização. Ela percebe que o poder público, sobretudo local, olha o movimento da Economia Solidária como se fossem dependentes da assistência social. Lívia comenta sobre a dificuldade de políticas públicas para a área sem estar “atrelado à política”:

O trabalho muito atrelado à política também não funciona, a gente ainda não tem um trabalho de artesanato na cidade que seja um movimento feito pelos artesãos, autônomo, entendeu? A grande dificuldade que a gente tem é isso. As coisas não se instituem pela vontade das pessoas. Se instituem por um poder político, e aí fazem ações pontuais e depois são detonadas. Quando você muda o governo aquela ação é detonada, ou então as pessoas se apropriam muito do trabalho de artesanato, pra fazer um trabalho social pra poder dizer que está fazendo alguma coisa pelo artesão e aquilo é tudo mentira. Então, assim, a questão de capacitar, de aprimorar e dar independência a essas pessoas, a gente não vê aqui, e é isso o que a gente tem tentado fazer. Mas até as pessoas entenderem que elas tem que ter essa autoridade sobre o seu trabalho, é complicado. Uma das maiores dificuldades, inclusive, é essa: de querer que eles se auto-gerenciem, mesmo. (Lívia Amorim – ITEP/UENF)

Com respeito à possibilidade de associação dos grupos e desenvolvimento de capital social, na região, de acordo com Lívia, há outro ponto dificultoso:

É um dos maiores fatores de barreira para o desenvolvimento do trabalho: as pessoas não se associam. É uma dificuldade enorme. Eu não sei porque, é uma cultura instituída de concorrência, não sei de onde isso surgiu, mas existe esse problema, pra gente conseguir que os grupos se organizem e trabalhem juntos a gente perde muito tempo do nosso trabalho fazendo isso. E assim, eu sou designer! (risos) Então a gente não teria que fazer isso, mas quando eu entrei aqui a maior dificuldade que havia era essa, e aí os grupos, pelo menos da ITEP, da rede de Economia Solidária que foram montados, a gente via que eles foram montados, não por serem grupos, mas pela necessidade de pertencer à instituição, de estarem ligados de forma institucional à universidade, eles se associaram de qualquer maneira e aí o trabalho começou a ser “parceirado”,

mas a desarmonia dentro dos grupos era constante, até porque eram pessoas que só se uniam para comercializar ou para vir até as reuniões. (Lívia Amorim – ITEP/UENF)

Vimos em Jessé Souza (2003) que o habitus precário faz com que sejam minados vínculos associativos, uma vez que é operado a partir das condições perversas de introdução de indivíduos em uma ordem capitalista competitiva que se traduz em pressupostos de desempenho que lhes são estranhos, fazendo com que se vivencie uma situação de luta pela sobrevivência. As ações da incubadora tem buscado contornar de algum modo a situação, mas o processo é complexo. De acordo com Lívia:

Hoje nesse projeto do design a gente tenta associar elas por técnicas e por identificações pessoais, que é uma forma que a gente acha que esse trabalho pode dar maior resultado. No sentido de as pessoas fazerem as mesmas coisas, quem trabalha com o mesmo tipo de material estar junto pra poder um ajudar o outro, porque tem mais vivência próxima. Então eu acho que diante do tipo de dificuldade na execução do trabalho, pode ser que essa troca seja produtiva. (Lívia Amorim – ITEP/UENF)

Os motivos da dificuldade de associação me foram desvelados pela artesã Elza, que falou da situação de desnível social entre os grupos e da escassez de recursos por parte da maioria das artesãs. É difícil para alguém que conta com poucos proventos investir em algo coletivamente, correndo o risco de perder tudo. A condição social de precariedade das artesãs acaba impedindo o desenvolvimento do capital social e organização horizontal, o que colabora na reprodução e manutenção da mesma condição de precariedade.

Muitas também não descobrem seus talentos reais por não terem contato com os materiais que lhes dariam essa possibilidade. A disponibilização coletiva do maquinário e do espaço no ateliê da incubadora pode ser um primeiro passo para as artesãs experimentarem modelos associativos. Assim, a estratégia de se montar um ateliê é pertinente neste sentido, porque sendo um espaço comum, um espaço coletivo, há mais possibilidade das artesãs se agruparem, se associarem por afinidade, de uma forma mais natural, rompendo com a artificialidade com que os grupos vinham sendo formados.

Os trabalho da ITEP, na opinião de minhas entrevistadas, encontram-se em uma boa fase, com a abertura do ateliê percebe-se um clima de otimismo tanto por parte das artesãs, quanto dos designers e demais bolsistas envolvidos. Há um clima de renovação e construção dessa nova fase, segundo Livia “ *a possibilidade da abertura do ateliê pra ter um maquinário de ponta, conseguirem desenvolver novos produtos estando próximas da gente está animando também as artesãs*”.

Perguntei a Livia se apenas a criatividade em si pode gerar desenvolvimento, isto é, se há condições das pessoas superarem suas condições econômicas através da criatividade:

Acho que sim, e não só falando de Economia Criativa, acho que a inteligência, que é a grande mola propulsora da Economia Criativa é que faz o diferencial na vida das pessoas. Acho que a criatividade faz um diferencial na vida de qualquer pessoa. Em se tratando de um trabalho artístico, ela faz esse diferencial valer mais, porque na arte o insumo é a criatividade. Mas acho que quando a gente se vale desse conhecimento, seja ele o criativo ou o conhecimento formal, a gente está potencializando uma vocação. E aí, o desenvolvimento acontece de uma forma natural, né. (Livia Amorim – ITEP/UENF)

Na opinião de Livia, os setores criativos devem se aproximar de propostas de qualificação:

Você tem que buscar o saber formal e ter o insight, acho que sem o saber formal a gente não avança muito só no insight. Porque a grande dificuldade que a gente vê nos artistas, principalmente nos mais antigos era essa falta de capacitação e qualificação. Então eles eram até considerados trabalhadores marginais. Eram pessoas que não estudavam, que não tinham uma graduação formal, que não se especializavam e aí viravam artistas mambembes e artesãos e viviam à margem, não se qualificavam... então eu acho que o bacana quando a gente fala em Economia Criativa é porque justamente você pega essa mão-de-obra informal e associa ela ao conhecimento técnico, e aí você potencializa e consegue um diferencial que pode gerar o desenvolvimento econômico. (Livia Amorim – ITEP/UENF)

Entre as ações realizadas pela ITEP/UENF, além dos Festivais da Economia Solidária (Ver imagens em apêndice) e das reuniões do Forum da Economia Solidária, pude presenciar uma palestra em que se procurou fazer uma introdução ao conceito de

Economia Criativa, através da abordagem da função do design e da moda como estratégia de desenvolvimento local:

**Figura 32: Palestra "Economia Criativa e culturas urbanas - O design e a moda como estratégias de desenvolvimento local", com Afonso Luz. Auditório do CCH/UENF<sup>131</sup>.**



**Lívia Amorim (estilista, ITEP/UENF) e Afonso Luz (crítico, curador de arte e consultor em projetos).** ( foto de Tiago Quintes)

Afonso Luz conta de que modo o conceito de Economia Criativa começa a aparecer no Brasil, gerando alguns debates em torno das políticas culturais:

Quando se começou a falar em Economia Criativa no país vinham palestrantes do exterior, com toda uma retórica super convincente. E desceram para bombardear com as idéias da Economia Criativa e na época a gente ficou muito em dúvida, até porque, dentro das áreas de governo, quando vai montar política pública e fala em criatividade envolve: ciência e tecnologia, envolve cultura, envolve industria e comércio, envolve relações exteriores, envolve trabalho, envolve uma enormidade de políticas públicas e era um Ministério da Cultura que estava puxando isso ( Afonso Luz – crítico, curador de arte e consultor em projetos).

<sup>131</sup> Realização: ITEP/UENF em 13 de novembro de 2012



O perfil destes palestrantes do exterior converge com designação de Celina Souza (2006) de “*empreendedoras de políticas públicas*”, isto é, a *policy community*, comunidade de especialistas, pessoas dispostas a investir recursos diversos em uma dada política pública, visando a um retorno futuro. Eles possuem papel fundamental na inserção de questões na agenda pública.

Afonso fala que é necessário se ter uma dimensão crítica frente à adoção da Economia Criativa no país, pois por um lado ela pressupõe dinâmicas diferentes ao quadro brasileiro, vindo de lógicas globais de um fluxo global de muita intensidade, enquanto no Brasil ainda há uma aceleração reduzida diante do mundo. Também conta que no início o tema servia para as agências venderem consultoria. Alguém traduzia os livros e saía vendendo consultorias.

Porém, ele afirma que um outro olhar pode ser lançado a partir do histórico da discussão da Economia Criativa, quando esbarramos no nome de Celso Furtado, que é uma figura considerada de vanguarda neste debate. Ele conta que num Forum, em 2004, um dos palestrantes, um indiano (imagino que possa ser o Amartya Sen) disse que a primeira pessoa que falou sobre Economia Criativa no sistema UNESCO, foi Celso Furtado. E, portanto, é necessário considerar suas teses no fim da década de 70, em que Furtado reformula a questão sobre a situação de dependência, dizendo que não seria o modelo de substituição de importações que faria os países se desenvolverem:

De pouco adiantam as máquinas, as tecnologias, a reprodução de plataformas, porque o que chega primeiro é o padrão de consumo externo. O mundo está dominado pela cultura do consumo que bombardeia as pessoas a todo tempo e não adianta tentar concorrer com essa informação que produz o desejo de consumo, que produz a demanda, se não for estimulada a criatividade, porque ela está se atualizando constantemente. O que mantém a dependência dos países subdesenvolvidos é o consumo dessa cultura de massa. ( Afonso Luz – crítico, curador de arte e consultor em projetos)

Ele também fala da discussão que Celso Furtado traz, no sentido do papel da criatividade antecipar soluções de problemas. E o brasileiro teria muito potencial criativo, só que não devidamente empregado. Então Afonso endossa a tese de que seria preciso transformar esse potencial inovador, em um ganho, em uma riqueza social.

Se a Economia Criativa no Brasil, se o *design* no Brasil, se a moda no Brasil, continuarem a ser elementos de uma riqueza pessoal, isso não se sustenta. Grande parte da indústria da moda no Brasil está quebrando, porque a crise europeia força que as marcas mantenham um volume de produção e venham para o Brasil e pratiquem preços abaixo da produção daqui, mesmo com a questão da tributação, isso tá quebrando as marcas brasileiras. Por uma situação de crise, de não pensar local. É necessário o Brasil pensar em como transformar sua criatividade, sua necessidade de inovação, seu desejo por essas coisas tão singulares, bonitas e fantásticas... em uma riqueza social, em uma inovação social, em um ganho, um benefício social. (Afonso Luz – crítico, curador de arte e consultor em projetos)

Ele dá o exemplo das sandálias havaianas, cuja produção usa apenas dois processos industriais, foi um produto que originalmente era relacionado às pessoas mais pobres, mas que conseguiu antecipar um *life style* do brasileiro que tem muito a ver com a informalidade, com o conforto, com a indistinção entre o público e o privado.

Durante uns bons anos quem usava havaianas era favelado. Ou se usava pra ter no box, porque ela não quebrava tão fácil, era um chinelo de tomar banho. Como é que por tanto tempo a gente escondeu essa coisa, era um objeto de degradação social, e de repente ele vira esse ícone hoje? Essa questão é que é importante no Brasil, a gente mudar o olhar. Tem uma quantidade enorme de soluções disponíveis e a gente não consegue antecipar. (Afonso Luz – crítico, curador de arte e consultor em projetos)

Para Afonso Luz, pensar numa Economia Criativa brasileira implica perceber que a grande questão não seria somente promover inovações, mas inovações que existam para o usufruto social. Não adianta investir milhões em ciência e tecnologia se esse conhecimento não é transformado em riqueza social. Afonso ainda dá seu parecer sobre a entrada do conceito de Economia Criativa no MinC a partir da gestão da Ana de Holanda:

Eu não estou mais no ministério desde o ano passado eu saí. Eu estou atuando na câmara dos deputados, lá estamos mantendo um programa [...] que se chama culturas urbanas e cidades criativas. [...] Quando a Dilma assumiu, ela indicou uma pessoa muito polêmica, a minha vontade no começo era até ajudar com que ela fizesse uma boa gestão. De fato essa coisa da Economia Criativa foi uma boa gestão; malgrado ela. Porque até ela começou a boicotar a situação, porque

ela tinha uma mentalidade muito atrasada de modelo econômico de o que que era rentabilidade da criatividade, ligado ainda ao modelo de arrecadação da antiga luta sindical dos autores... e que a gente sabe, isso, no Brasil, o último a receber é o criador. E ela ainda achava que estava nos anos 60, na luta pelo reconhecimento de direito de autor... que é uma coisa legítima, mas que tem que ter uma visão social contemporânea, mudar e sair dessa lógica policalesca e arrecadatória de fiscal. O modelo dos antigos fiscais que passavam lá vendo as notinhas e pedindo suborno pra não autuar. E a gente baniu isso... eu e a frente parlamentar toda que estava lá nos opusemos frontalmente à ministra, e apoiamos essa parte da Economia Criativa que fizemos dentro do orçamento. (Afonso Luz – crítico, curador de arte e consultor em projetos)

Afonso ainda fala que há certos setores que, na opinião dele, quando postos sob o foco da Economia Criativa, acabam se prejudicando. O setor de arte, por exemplo. Trata-se de uma outra lógica. Para ele, nem tudo seria criativo, há certos setores que devem ser tratadas como tradicionais, outros como patrimoniais. Mas o fundamental ao encarar o tema da Economia Criativa, seria levar em conta o pensamento do Celso Furtado, no sentido de se criar soluções próprias. Afonso ressalta que, por sua vez, existe um problema de gestão que é uma responsabilidade de política pública que se relaciona tanto à Economia Solidária ou à Criativa, quando se pensa nos pequenos.

Para um pequeno empreendedor, um dos grandes problemas é o endividamento. Você não tem empréstimo. Um dos grandes problemas é essa malha jurídica. Como que um cara consegue avalizar um empréstimo com o que ele produz? Ele vai chegar no gerente de banco: *“Ahh, eu produzo sacolas, o que vai avalizar minha cooperação com vocês são tantas sacolas ao preço x. Você toma isso por garantia?”* O gerente não toma. Ele vai falar: *“Não, mas eu preciso da sua casa...”* O sujeito responde: *“Só que eu não tenho casa própria”*. Ele vai falar *“então eu vou precisar da sua máquina”*, o cara vai responder *“Não, mas a minha máquina tá na prestação...”* Enfim, você tem mil problemas, que o cara chega lá e sai do banco sem o empréstimo. O Estado não cria uma política pública pra investir e criar condições de este cara estar capitalizado. Sem ele estar capitalizado, se ele vai numa feira que vende muito, e se ele investe na sequente e não consegue controlar esse estoque dele, não consegue ter saída, ele vai ter prejuízo, então ele para de trabalhar. E aí, ele é um grande criativo que está inativo. (Afonso Luz – crítico, curador de arte e consultor em projetos)

Nilza Franco, coordenadora da ITEP, comenta sobre o atual quadro das organizações produtivas. Ela diz ter esperança de que, “*no mesmo sentido em que o governo esteja reconhecendo agricultores e quilombolas, ele tenha tendência a reconhecer os trabalhadores da EcoSol*”, e prossegue a observação:

Houve redução de números de 20 para 9 membros em cooperativas, que eu ainda não sei se é um ganho. Mas o que eu acho é o seguinte, a partir do momento que alguém diz que o modelo tradicional da empresa, que tem sua lógica la pelo código civil, não é a única que pode estar no mercado, isso já abre espaço pra se criarem alternativas diferenciadas. Estamos convencendo essas pessoas de que elas nunca estiveram numa zona de conforto num modelo tradicional, mas estavam muito confortáveis fazendo o que eles faziam e não sendo reconhecidos. De que forma agora, se pode organizar uma política pública em que se possa agregar o reconhecimento de que eles são trabalhadores de uma economia nova e de uma sociedade nova? O que me preocupa não é necessariamente a questão da formalização, esse universo de pessoas sempre sobreviveu, nunca tiveram CNPJ, nunca tiveram acesso ao crédito. A minha questão é como vou trabalhar a necessidade de reconhecimento, de inovação, de acesso a tecnologias, de tecnologias sociais, sem ter que trazer junto o modelo tradicional de empresas pra dentro dela? ( Nilza Franco – coordenadora da ITEP/UENF)

Afonso aponta como modelos alternativos a possibilidade de aglomerações produtivas, quando um grupo que se dedica a uma dada produção pode se associar a outro que faz determinada embalagem, por exemplo, ou outras partes da produção, para que, no todo, os custos sejam reduzidos.

Hoje você tem o modelo, que é o *cluster*, que é como essas dinâmicas criativas funcionam, que são pequenos aglomerados. Ele fornece a embalagem pro cara que faz o produto . E aí ele consegue uma solução adequada pro que o cara precisa, mais próximo dele, a um preço que ele consegue pagar. É você ter uma lógica de rede e não uma lógica meramente competitiva. É essa a boa reengenharia e que leva a uma outra economia: é você fazer o que você faz de melhor, e abrir espaços pra que outra pessoa se some a você, que vai fazer - algo que você não faz melhor - melhor do que você. E é a possibilidade de se ter um custo disseminado em toda produção que é o que o cara sozinho não teria o

capital para investir. (Afonso Luz – crítico, curador de arte e consultor em projetos)

Afonso Luz afirma que é no processo que se encontrará saída. É preciso inventar um modelo, mas inventar praticamente. *“A inteligência serve pra ser extraída do processo. As pessoas tem uma mentalidade iluminista de que alguém vai lá e fornece a inteligência, mas as coisas são muito mais dinâmicas.”* E ele conclui *“Nesse tipo de aposta, tem um lado ideológico que eu acho que é super importante. Se me perguntarem se acredito na Economia Criativa, vou dizer que acredito. Mas temos também que abrir os problemas, ser massa crítica”*.

Essa palestra de Afonso Luz trouxe confirmações e colaborações importantes sobre a leitura que deveria ser feita acerca da entrada do tema no país e a intensificação na agenda pública, a presença de grupos de pressão e empreendedores de políticas públicas gravitando em torno do tema e, conforme eu já havia percebido sobre as peculiaridades da abordagem institucional, que já evocava o nome do ex-ministro Celso Furtado desde antes da consolidação da SEC/MinC. Também foi válida para a percepção da recepção do tema Economia Criativa a nível local, e das ponderações feitas a partir de observações dos membros da ITEP/UENF, atores que tem promovido a Economia Solidária.

A ITEP/UENF também intermediou no ano de 2013 para que o artesanato dos grupos AME e Caminhos de Barro estreitasse laços com o setor da decoração. Foi firmada uma parceria com a Femac Móveis (loja do ramo de mobília e decoração) para que os grupos passassem a fornecer peças para a venda no local (Ver cartaz em anexo 7). De acordo com Carlos Guilherme, designer da ITEP/UENF e organizador da Mostra “Linha Home” a proposta da parceria com a FEMAC teria surgido no ano de 2012, durante uma exposição no shopping Boulevard e a partir de então os grupos se dedicaram ao desenvolvimento do produto, a ideia era trazer um pouco da identidade local para as peças de decoração comercializadas na cidade e valorizar o trabalho realizado pelas artesãs.

A gente teve processos diferentes nos grupos, porque Caminhos de Barro existe há mais tempo é um projeto de extensão e a oficina já funciona há mais tempo e tem mais expertise, o que a gente fez com o caminhos de barro especificamente foi dar uma nova direção pro trabalho deles, pensando nesse nicho de mercado.

E elas aceitaram bem, acompanharam. Isso é o início de um processo, mas eu acho que está sendo muito bem feito. Com relação à AME e ao trabalho do bagaço de cana já foi uma inserção desse olhar... elas não tinham a prática do trabalho dessa linha home, essa visão pra linha home em bagaço de cana. Então também é um início, mas foi muito bem aceito e elas perceberam que é por aí, que a inovação vai dar um resultado maior tanto pra AME, quanto pro Caminhos de Barro. E eu falei muito pras artesãs virem, fiquei muito feliz porque elas vieram, elas tem que estar aqui, isso é importante.

**Figura 33: Mostra FEMAC Novos Talentos da Arquitetura e Design de interiores – artesãs do projeto Caminhos de Barro e da AME.**



(Fonte: foto do acervo pessoal da pesquisadora)

Carlos Guilherme se vê animado, porque, segundo ele, as artesãs tem desenvolvido um bom trabalho e já está na hora de elas ampliarem os nichos de mercado: “*Elas precisam perder o hábito de que lugar de vender artesanato é na feira*”. Deixar de vender apenas em feiras, para ele, significa possibilidades do trabalho das artesãs ser valorizado, tanto simbólica, como financeiramente.

Percebemos a relação da ação da Universidade com os grupos de artesãs partícipes dos trabalhos realizados pela ITEP e pela extensão universitária , num

processo permuta, de dar-receber-e-retribuir<sup>132</sup> capital social e capital simbólico (BOURDIEU, 1985, 2011). As artesãs recebem apoio técnico e uma certa legitimidade que passa pela sigla da universidade. Pude constatar isso na Mostra Novos Talentos, da Femac Moveis, que segundo o cartaz, reuniria “novos talentos da arquitetura e design de interiores”, citando os artistas e a exposição da Linha Home, em que figuraram os Projetos “Caminhos de Barro” e “AME”.

Em “Economia das trocas simbólicas”, Bourdieu (2011, p.100) cita as academias e salões como *instâncias de consagração de bens simbólicos* no século XVIII. Podemos, por extensão compreender que, no caso aqui estudado, a universidade atua como *instância de consagração do artesanato equanto bem simbólico* (BOURDIEU, 2011, p.100).

A referência à UENF não chega a aparecer no cartaz do evento, mas, durante a Mostra, dona Vera, Céia, Ivanete, eram apresentadas como “*as artesãs dos projetos da UENF*”. Percebe-se que para o olhar do frequentador comum neste tipo de exposições este vínculo institucional confere alguma legitimidade ao trabalho das artesãs para sua entrada em certos nichos de mercado, legitimidade esta que apenas pode se consubstanciar somada ao talento e à qualidade do trabalho desenvolvido pelas artesãs. Por sua vez, a universidade também recebe algo em troca, uma espécie de marketing social, por estar cumprindo o papel da ação extensionista em diminuir os muros que separam a universidade da comunidade.

---

<sup>132</sup> Cf. MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva.

### 3.7.2. O SEBRAE - Campos: a construção do ethos empreendedor e a população de artesãos na Região Norte Fluminense

O SEBRAE (Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas), criado em 1972, é uma entidade de serviços autônoma e privada sem fins lucrativos, integrante do Sistema S, que tem por missão “*promover a competitividade e o desenvolvimento sustentável dos pequenos negócios e fomentar o empreendedorismo, para fortalecer a economia nacional*”<sup>133</sup>. Assim, a entidade procura desenvolver e fortalecer micro e pequenas empresas, atuando no apoio e condução à formalização da economia, seja sob a assinatura de “empreendedor individual”, associação, cooperativa, micro ou pequena empresa, além de promover parcerias com os setores público e privado, programas de capacitação, feiras e rodadas de negócios<sup>134</sup>.

Tratarei de observar a atuação do SEBRAE-Campos, interpretando sua missão como a construção do que chamarei de um “*ethos empreendedor*” – entendendo *ethos* como visão de mundo, ou espírito ou natureza fundamental de uma cultura – que atinja trabalhadores informais e, mais precisamente, observando como isso se verifica empiricamente em seu contato com a população de artesãos da região.

Perceberemos que tal construção do *ethos empreendedor* se dá pelo estímulo à geração de um *habitus primário* e de um *habitus secundário* (SOUZA, 2003) na população de artesãos da região, por meio da instrução formal, de cursos de formação, que visam munir estes sujeitos de um repertório conceitual, instrumental e ético de que se compõe a figura ideal-típica<sup>135</sup> do “empreendedor”. Neste sentido, buscaremos confrontar a construção idealizada do conceito de empreendedor frente à realidade dos atores-artesãos que são convidados a assumirem este papel.

---

<sup>133</sup> Disponível em <http://www.sebrae.com.br>

<sup>134</sup> Informação disponível em:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Servi%C3%A7o\\_Brasileiro\\_de\\_Apoio\\_%C3%A0s\\_Micro\\_e\\_Pequenas\\_Empresas](https://pt.wikipedia.org/wiki/Servi%C3%A7o_Brasileiro_de_Apoio_%C3%A0s_Micro_e_Pequenas_Empresas)

<sup>135</sup> A noção weberiana de “tipo ideal” aqui evocada recebe a ótica da apropriação que lhe é dada por Bourdieu, conforme assinala Miceli: “Bourdieu procura caracterizar o tipo-ideal como ‘guia para a construção das hipóteses’, como uma construção concebida para ser confrontada ao real e ao mesmo tempo, procura distingui-lo dos modelos.” (MICELI, Apud BOURDIEU, 2013, p. XXXI)



Conversei com a Adriana Cabral, técnica do SEBRAE – Campos, que há cerca de 5 anos é responsável pelos Setores do Artesanato e da Moda, atuando na região Norte Fluminense ( ver cópia do roteiro da entrevista no apêndice 1.1.3). Adriana é graduada em Matemática e relata que sua introdução no SEBRAE começou pela parte de pesquisas, com aplicação de entrevistas e questionários. Tempos depois, ela passou a atuar no atendimento e, em seguida, na parte financeira, onde ela ficou por aproximadamente 14 anos.

De acordo com Adriana, sua atuação junto aos grupos de artesãos e o setor de moda ocorreu antes por afinidade pessoal que por uma formação específica para essas áreas: *“ Mesmo no financeiro, eu queria estar do lado das pessoas, porque eu gosto de ajudar, então, me deram o artesanato e me deram a confecção, essa parte de moda. E aí eu fiquei... e foi aí que eu conheci vários grupos de artesanato. Eu sei que tem muitos mais espalhados, mas por eu acumular muitas funções, eu não tinha tempo de sair. Então, eram aqueles que chegavam aos meus ouvidos que eu ia correndo visitar. Às vezes eu marcava as visitas até nos dias de sábado de tanto que eu gostava”*, conta Adriana.

Sobre a questão de ações conjugadas e parcerias inter-institucionais, Adriana conta que há uma certa dificuldade para que o SEBRAE consiga estabelecer parcerias de longo alcance e em termos de planejamento, pois não há um processo de gestão integrada entre instituições públicas ou privadas e os gestores municipais na região. As parcerias acabam sendo muito pontuais e geralmente são firmadas para a organização de eventos e feiras, apenas.

Quando a gente atua, eu venho, chego nos grupos, vejo o que eles estão precisando... às vezes eu nem consigo enxergar, mas eles já me pedem, entendeu?... funciona assim. Por que? Porque... a gente precisa de dinheiro pra fazer as coisas. Se eu chegar aqui, vou chegar na Uenf e vou pedir o que? Vou chegar na prefeitura e vou pedir o que? Vai passar o ano e não vou conseguir nada! Eu trabalho junto. Vamos fazer um evento em parceria? Tá, vamos fazer em parceria. A Uenf vai dar isso? Tá bom. A prefeitura vai me ceder o que? Ela vai me ceder aquele estande como ela cede da feira regional? Beleza, então tá. Então, eu entro com produto, eu entro com isso, eu entro com aquilo. Mas eu não tenho parceria. O SEBRAE começa a planejar agora no meio do ano já para as ações do ano que vem, então a gente vê recursos, vê tudo. Como que eu vou

esperar alguma coisa da prefeitura? Como é que eu vou conseguir isso? Como é que eu vou ter certeza que eu vou deixar lá e contar que 80 mil vão ser pra isso? Daqui a pouco a gente fica na mão...

Ela relata que no setor do artesanato, as atuações do SEBRAE se focam na parte de gestão, tentando auxiliar o artesão a superar posturas mais imediatistas.

Não adianta você chegar num grupo e trabalhar só o produto. Eu sei que o que eles querem quando procuram o auxílio da gente é venda. Na verdade não querem nem venda, querem dinheiro (risos). E para o dinheiro entrar, ele tem que vender, pra ele vender, ele tem que ter um produto bom, um produto diferenciado. E para isso o grupo precisa ser trabalhado. As pessoas precisam ser trabalhadas. Então, eu procuro atuar trazendo o consultor, pra estar dando uma ajuda a eles nesse desenvolvimento de produtos e além de trabalhar vários aspectos nos grupos.

O SEBRAE oferece formação no que diz respeito a desenvolvimento de planos de negócios, cálculos de custos para auferição de preços, acesso a mercados, entre outras questões que podemos situar como formadoras de um *habitus primário*: esquemas avaliativos e dispositivos para agir, objetivamente internalizados, que conduzem ao “*domínio da razão sobre as emoções, calculo prospectivo, auto-responsabilidade*” que nas sociedades modernas expandiu-se da burguesia às classes trabalhadoras, através da universalização da educação formal e que, por sua vez daria alcance aos direitos básicos da cidadania, fato que não ocorreu em sociedades periféricas (SOUZA, 2003).

Eu acho que a gente fez até pouco... mas o que a gente fez deu muito resultado. A gente fez ‘atendimento ao cliente’ com eles, tem uma parte do SEBRAE muito boa ligada ao empreendedorismo, onde a gente trabalha desenvolvimento de equipes, esse ‘juntos somos fortes’, essa coisa de como trabalhar juntos, sabe? ‘Determinação empreendedora’ é o nome do treinamento.

Nestas ações, também trabalha-se com questões relativas ao reconhecimento, auto-confiança e auto-estima dos participantes, tendo em vista o estímulo ao associativismo:

Elas saem com a autoestima lá em cima! Quando eu fiz com o pessoal Caminhos de Barro, tinha gente que no outro dia chegou até maquiada! Você

precisava ver, só faltava o salto... a Euzi (do projeto caminhos de Barro) foi uma transformação, de cabelo escovado... tava toda assim. E é muito show, né? Pode falar que eu gosto de trabalhar com pobre, que eu gosto, mesmo! Porque é gratificante! Você vê a mudança muito rápida!

De acordo com Adriana Cabral, dois setores que atuam muito bem em parceria na região são os setores do artesanato e da moda. Segundo ela, as artesãs são extremamente participativas, sempre pedem por workshops e treinamentos e muitas das vezes apresentam mais interesse que as próprias trabalhadoras da área de confecção. *“Elas se interessam muito por moda! Querem aprender sobre tendências, querem saber de tudo!”*, afirma. Do mesmo modo, os estilistas costumam manter bom relacionamento com as artesãs:

Quer ver uma coisa que eu gostei de fazer: juntar evento de moda com artesanato. Deu super certo! Deu muito certo! Porque toda madame que gosta de moda, gosta de artesanato! E eles se sentem bem, eles gostam que misture eles entre eles, o pessoal do artesanato e da moda. Você acha que os estandes ficam separados? Não! Eles gostam assim: bota um estande de moda aqui, bota outro de artesãos, bota outro de acessórios... eles gostam muito, eles adoram!

O suporte dado pelo SEBRAE tem buscado auxiliar quanto ao fato de que os artesãos geralmente exercerem funções múltiplas no grupo. Um grupo de produção de artesanato é considerado um micro negócio. Além do seu ofício, e de ter uma sensibilidade alinhada às “tendências” para que seu produto seja bem aceito, o artesão-empREENDEDOR precisa saber gerir a produção, fazer a contabilidade dos custos e dos orçamentos, fazer contatos, ser uma espécie de “representante comercial” do grupo, e, na maioria das vezes, é ele também o vendedor:

Eu fico muito preocupada também com a questão de participação em eventos, como se comportar, como calcular preços, como vender, como chegar perto do cliente que chegou perto deles, de como se expressar. E aí, é claro que você olha para um grupo... nem todo mundo vai saber isso. Nem todo mundo tem perfil pra determinada coisa... eles tem perfil pra fazer o artesanato. Eu até entendo... mas não quer dizer que você não tem que dar o treinamento para essas pessoas. Se eu vou falar sobre eventos, vou falar sobre eventos pra todo mundo! Você não sabe o dia de amanhã, amanhã você não pode ir, quem tem que ir é aquela

pessoa que não tinha o perfil até então... e às vezes podia ser só um bloqueio, uma inibição... porque isso existe. A gente precisa trabalhar isso.

A construção de um ethos empreendedor, pelo que pude observar depende de um habitus em que se reproduza a razão instrumental de adequar meios a fins determinados, e o domínio sobre os impulsos para a poupança, etc. Como essas disposições relativas ao *habitus primário* não foram aprendidos culturalmente por boa parte dos sujeitos de sociedades periféricas (na forma de um “saber vivido”), tais instituições propõem transmití-lo sob a forma de um “conhecimento” formalizado (GORZ, 2005), porém tentando aproximar-se de suas realidades. Adriana me conta que o SEBRAE tem preferência por adotar o formato de oficinas para trabalhar com os artesãos,

acho que para eles, rende muito mais do que propriamente, você chegar numa sala de aula e ditar, ditar, ditar regras, dar uma apostilinha. Quando você trabalha com oficinas, você trabalha com dinâmicas, e aí elas ficam naquelas mesas... o clima já é outro, quando você trabalha com oficinas, porque é um trabalhando com o outro. Você desenvolve brincadeiras, dinâmicas de grupo, onde você está trabalhando tudo o que você quer na pessoa. Então isso funciona bem para essas pessoas que de certa forma tem um grau de instrução menor do que os outros, e aí a gente consegue que todos falem no mesmo nível.

De acordo com minha entrevistada, a consultoria especializada em muitos casos é importante no apoio ao trabalho do artesão, no sentido de ampliar sua visão de possibilidades com o material, de novas aplicações, novos usos e processos. Para Adriana, a troca de conhecimentos é benéfica. Não se trata exatamente de uma “escolarização”, pois o trabalho artesanal sempre em alguma medida guarda especificidade e singularidade, mas o papel da consultoria seria o de apontar caminhos e despertar a ousadia. Adriana diz que em alguns casos *“o artesão fica tão bitolado, fazendo aquilo ali todo dia, que ele não consegue ter essa visão de que ele pode diferenciar aquela peça que ele está fazendo, ele pode mudar aquilo ali, ter outras ideias.”*

Esta parte do trabalho desenvolvido tem a ver com a formação de um habitus secundário (SOUZA, 2003). Veremos que a expansão do habitus primário é mais ausente na população de artesãs, porém em muitos casos elas dispõem do habitus secundário, relativo ao gosto, ao capital cultural, à criatividade, que garante a boa

aceitação de seus produtos no mercado. Quando ele é escasso, entram as intervenções das consultorias com designers.

A busca constante por inovação faz parte do que estou me referindo *como ethos empreendedor* desde as primeiras definições schumpeterianas, e, conforme pode ser observado, é incentivada pelo SEBRAE, pois, criando um produto novo, lançando a novidade no mercado, o produtor gera a própria demanda. O ethos empreendedor deveria ser dotado tanto do *habitus primário*, relativo ao cálculo racional, à adequação de meios a fins, quanto do *habitus secundário*, que neste momento associa ao talento, ao capital cultural e à criatividade, ao potencial de lançar *bens simbólicos* (BOURDIEU, 2011) dotados de *distinção*. Vemos que as ações do SEBRAE para com as artesãs buscarão interferir nesses dois âmbitos.

No caso da AME, Adriana conta que, por exemplo, o grupo no início “copiava” objetos prontos, porque tinham que ter uma base para sustentar a massa de bagaço de cana. Essa tendência era algo próprio do tipo de material que elas trabalhavam. As integrantes perceberam que era possível pegar o papelão, dobrar e fazer outros formatos a partir da introdução das consultorias. De acordo com Adriana, isso abriu um leque de possibilidades para as artesãs, que a partir de então, puderam desenvolver novas peças. Ou seja, para técnica do SEBRAE, a consultoria teve um papel facilitador, na superação de um entrave ao processo criativo das artesãs. Outro exemplo foi com um grupo chamado Kuarup, que trabalha com papel reciclado em Atafona-RJ:

[...] a Taís é maravilhosa, só que ela sempre estava fazendo as mesmas coisas. Então, levamos as peças dela na Casa Cor, disseram assim: ‘- Adriana, isso já fez sucesso. Isso hoje está um produto envelhecido. A gente quer cara nova, vamos botar algo novo, uma cor nova, fazer outras coisas’. Foi quando entramos com a consultoria. Quando chegamos na casa dela, o chão dela era de cimento queimado, tinham uns desenhos, umas flores, pintadas de azul, foi muito interessante! Aí, começamos a fotografar as coisas do chão, fotografamos a marca dela. Você não tem noção de quantas coisas foram feitas a partir daí! Desenvolveu um monte de produtos dela! E ela disse: ‘Estava na minha cara e eu não percebi!’ Eu falei ‘Pois é, não dá para perceber...’ realmente não dá para perceber.

Para Adriana, muitas vezes temos dificuldades de ver as soluções a partir do meio a que estamos familiarizados, e tal fato é comum para diversos contextos,

situações e sujeitos em questão. Segundo ela, um olhar externo pode auxiliar o artesão a revalorizar e reinterpretar signos e padrões presentes em seu cotidiano, conduzindo o olhar para enxergar a beleza antes ocultada no óbvio. Do mesmo modo, minha informante alerta que é importante ter uma consultoria plural, pois a multiplicidade de olhares é o que enriquece o desenvolvimento de um produto. *“Acho interessante também variar, não trazer só uma consultora, porque às vezes uma consultora tem um olhar pra uma coisa – assim como elas (as artesãs) só tinham um olhar para determinada coisa –, outra consultora já vai ter outro olhar...”*

Essa abordagem se de fato resulta em trocas de experiências e não em uma imposição de cima para baixo sobre o que as artesãs devam fazer, pode ser um exemplo de uma compreensão da criatividade como um processo coletivo e não resultante da ineração solitária do autor com sua obra. Quando, ao contrário, há uma separação estanque entre trabalho intelectual (designers) e trabalho manual (artesãos) penso que resulta em uma artificialidade do trabalho desenvolvido.

A respeito das consultorias, a artesã Elza, comenta que deve se ter muito cuidado, pois há o risco de que, com isso o trabalho do artesão se torne falso e sem criatividade. A disputa por padrões estéticos é também uma disputa de poder. Este é o poder simbólico: o poder de legitimar e de atribuir sentido; o poder de significar. Elza não nega que seja positivo que o artesão se instrua, mas para ela é mais seguro que ele o faça por auto-didatismo do que obtendo o conhecimento formal através de um agente externo que deseja influir em seu trabalho:

[...] acho que o artesão precisa ser encaminhado. Mas acho que ele tem que ser um auto-didata! Pra ele não mudar a identidade dele. Porque quando vem alguém externo pra ensinar pra gente, corre o risco da gente acabar absorvendo o que ele tem pra gente e a gente acaba deixando morrer aquilo que nós temos para apresentar pra o mundo. Porque se não acaba ficando artificial, fica uma coisa que todo mundo tem e não é o que você pode fazer de diferente. Veio uma vez, através do SEBRAE, um rapaz do Rio de Janeiro que é artista plástico e veio querendo trazer algo diferente pra gente... trazer “idéias novas” [sic.] e não sei o que, e não sei o que... Eu estava fora da Uenf e aí ele foi lá em casa... porque eu montei um grupo em Poço Gordo. Aí ele falou assim: “Do que que vocês precisam?” Eu respondi “A gente não precisa de nada. A gente só precisa de apoio. Pra fazer as nossas peças, moldar as nossas peças, a gente não precisa

de nada não, moço.” Porque o ideal é a gente criar, nós sermos nós e colocarmos isso no nosso trabalho... se não a gente deixa de ser quem somos. (Elza, artesã ceramista e educadora social)

A questão do gosto também é pontuada. Geralmente o público que consome o artesanato está buscando por peças diferenciadas, está interessado no caráter singular que este tipo de processo imprime nas peças, que só pode ser obtido pelas mãos habilidosas do artesão. A mão-de-obra artesã é oriunda das classes populares, que possui uma direção estética específica, algumas vezes influenciada por seu padrão de consumo, e sempre relativa a seu universo de significações (MARINHO da SILVA, 2006).

O fato é que as artesãs ‘de sucesso’ acabam sendo ou as que conseguem transcender o seu habitus de classe, incorporando o capital cultural das classes abastadas em sua produção e, grosso modo, criando aquilo que os ricos queiram comprar<sup>136</sup> ou, em casos também bastante comuns, aquelas que conseguem desenvolver um estilo próprio, cuja originalidade e criatividade agrada aos consumidores. A artesã Elza comenta a este respeito:

Aqui dentro de Campos mesmo tem gente que por exemplo, nas exposições, ela comprava o *meu* trabalho, se identificava com o *meu*. Já tinha outra que se identificava com *outro*, outra com *outro*... e fomos perceber isso com o tempo, nem procuravam pela pessoa não... eles não sabiam quem era a artesã, mas sempre compravam aquelas peças, o trabalho daquela pessoa ali, por algum motivo era diferenciado para ela... Eu lembro das bonecas de Euzi, as primeiras bonecas da minha irmã eram um terror! Eu pensava, meu Deus! Quem vai querer essas ‘boneca feia’ desse jeito????!! Aí aparecia umas mulheres lá “Ai, que lindo, que lindo, que lindo!” E queriam as bonecas! É pessoal!! Então existem essas questões que a gente não entende... o gosto, que não se discute... O que seria do amarelo, né? Se todos gostassem do azul... não tem um ditado? (Elza artesã ceramista e educadora social)

Quando penso sobre essas questões, recordo também da artesã “Céia” , do projeto “Caminhos de Barro”, exibindo o colar de cerâmica que estava usando na Mostra da linha Home, na Femac móveis “*Vera implicou comigo de estar usando o*

---

<sup>136</sup> Nem por isso creio que se trata de uma adaptação estanque, que anula totalmente a participação ativa do produtor. No trabalho manual a subjetividade sempre se faz presente, em algum grau.

*colar que fizemos. Esse colar já foi usado por uma modelo em uma exposição antes dessa aqui, eu falei que hoje eu também sou modelo, ué! Por que eu não posso ser modelo?! (risos)*” Este comentário pode ter duas direções: pode ser um processo que passa pela reapropriação simbólica em que ocorre o domínio do capital cultural e estético do outro (caso a peça tenha sido feita visando a agradar ao consumidor de classe abastada), ou pode significar uma atitude de auto-afirmação pelo reconhecimento da qualidade do capital cultural e estético do criador que foi *consagrado* quando apreciado por um sujeito pertencente à área de moda (estilistas e mesmo a modelo). Neste último caso, pauta-se no reconhecimento de terceiro tipo, que diz respeito à estima social, ou solidariedade, o reconhecimento pelas contribuições que a pessoa, em sua condição produtiva e subjetiva, possa trazer à sociedade (HONNETH, 2003).

Para o olhar técnico do administrador, em outra direção mais distanciada das subjetividades relativas à pessoa do produtor, porém focado no produto final, esse processo de aceitação será denominado como “adequação ao mercado”. Adriana Cabral comenta:

Quando falamos em peças diferenciadas, você tem que também levar em consideração o mercado que você quer atingir. Uma exposição da “Casa Cor”... O que que é a “Casa Cor”? é para aquelas casas enormes! Tem que ser aquelas peças de decoração enormes! Por que? Porque gente rica não é igual a pobre que tem uma ‘salinha’... gente rica tem quase esse andar todo de sala! Então, ele não quer uma almofada desse tamanhozinho normal que a gente costuma ter na nossa casa 3, 4 encolhidas no sofá. Ele quer almofadão, pra jogar no chão, entendeu? (Adriana Cabral, técnica do SEBRAE)

Essa segunda parte da “adaptação” proposta pela instituição, com respeito à correspondência aos padrões de gosto do mercado consumidor de artesanato, poderíamos denominar como a segunda função da atuação do SEBRAE: a interferência na construção de um *habitus secundário* (SOUZA, 2003) das artesãs, conforme define Souza (2003): “[...] o *habitus secundário* [...] institui, por sua vez, critérios classificatórios de distinção social, a partir do que Bourdieu chama de ‘gosto’.” (SOUZA, 2003, p. 64) Ainda sobre a questão do gosto e de padrões de consumo, Adriana prossegue:

Conceição mexe com fibra de bananeira, é lindo o trabalho que ela faz. Eu falei com ela: ‘Conceição, você precisa de mais gente pra te ajudar... eu posso



trabalhar você, mas eu preciso de mais gente com você, porque eu não posso chamar você de grupo. Ela falou: “Deixa comigo, que eu vou achar”, porque ela faz coisas lindíssimas, mas ela precisa ter produção... Aí, ela levou umas almofadas, mas chegando lá, estava fora do padrão. Compraram, tá?! Não vou dizer a você que não compraram, mas ela poderia ter vendido muito mais!

Neste trecho fica clara a importância de se trabalhar em grupo. Uma artesã que não tem um grupo consolidado tem mais dificuldades no que diz respeito tanto ao melhoramento da produção, quanto ao atendimento de grandes demandas, pois ela se associa eventualmente a outras artesãs e opera sobre encomenda e uma produção deste tipo acaba não tendo identidade, não possui amadurecimento e a coesão de um grupo que optou por trabalhar junto.

Mas também é importante considerar o público a que se destina a produção. De acordo com minha entrevistada, o maior desafio para o setor do artesanato na região é o mercado interno, a falta de estrutura e a desvalorização local. A saída tem sido a identificação de outros mercados e a condução dos grupos de artesãos a estes, conforme ela ressalta: “*Você tira eles daqui e leva pra lá, eles vendem tudo*”. Alguns dos grupos de artesanato da cidade tem tido boa aceitação na capital:

A gente encomendou peças grandes da AME pra levar pra lá na Casa Cor. As maiores foram logo vendidas. Venderam todas as peças da AME! Todas! A Casa Cor demorou mais ou menos uns 2 meses expondo. E eles ligavam para mim: ‘Acabaram as peças da AME!’ Eu respondia: “Deixa comigo!”. Aí ligava para Ivanete, desesperada: ‘- Ivanete, produz mais!’ e ela ‘- Ai, meu Deus! Já vendeu tudo?’ ‘Vendeu!’... então, assim... elas adoram participar e aos poucos estão se adaptando. (Adriana Cabral, técnica do SEBRAE)

Porém, o acesso ao mercado externo trata-se de um processo muito trabalhoso e muitas das vezes precário. A própria técnica do SEBRAE contou que várias vezes em situações em que ela viajava para reuniões, extra-oficialmente ela transportou peças de cerâmica para o Rio de Janeiro na mala de seu carro, sem um transporte próprio para o material, a fim de ajudar as artesãs.

Uma boa parceira no apoio ao processo de comercialização do artesanato, já apontada pelas artesãs e que também é lembrada por Adriana, é a Petrobras. O apoio logístico, segundo Adriana, é o que está faltando, para os grupos se estabelecerem,

segundo ela não basta oferecer o local de trabalho e equipamentos, mas esta parte de acesso ao mercado, a facilitação da venda da produção é fundamental.

Diante de um quadro de dificuldades, os fatores que motivam as artesãs a continuarem produzindo, de acordo com Adriana, é o puro amor pelo trabalho que elas realizam.

Esses dias eu falei com Ivanete. ‘Ivanete, desiste!’ (porque estava dando bicho nas peças) – as lágrimas escorreram na mesma hora! Eu falei assim “Ivanete, vamos pensar no futuro, nós temos que ser práticos! É lindo? É lindo! é maravilhoso o trabalho de vocês! Tomara que isso dê certo! Eu fui aquela que acho que mais torci por vocês, pra que vocês pudessem fazer sucesso, porque eu acho que vocês merecem! Mas vocês tem que pensar em vocês! E ela[respondeu]: ‘ –Adriana, eu não vou largar... eu não posso largar.’ Falava chorando! Tanto é que descobriram! Agora não dá bicho nas peças. Beleza! (risos) Mas é amor! Porque não vem dizer que eles trabalham por dinheiro, não. É amor! É persistência, sabe? É acreditar naquilo que elas fazem... é isso! É uma paixão aguda!

Conforme já salientado, os indivíduos nem sempre são guiados por escolhas racionais que conduzem à busca natural pelo lucro, há contingências e fatores de outras ordens que norteiam as práticas destes atores. Segundo Adriana, por mais que as artesãs vendam todas as peças, a atividade não tem conseguido ser a renda principal. É antes uma atividade prazerosa para quem produz o artesanato, que ela interpreta como uma espécie de hobbie.

Eu já falei com ela, se você estivesse passando fome, você já estaria fazendo outra coisa, porque isso aí não é pra você sobreviver, é pra você ter uma segunda fonte de renda! É uma espécie de lazer, onde você vai relaxar fazendo as peças... ali você vai extravasar... a gente precisa disso! Eu vou pra academia, ela gosta de fazer o artesanato dela.

Ou seja, apesar das ações de apoio ofertadas às organizações de artesanato para que se tornem autônomas e prosperem ou se institucionalizem (vide o apoio dado à Shirley com sua CoopTaboa), não parece que os técnicos do SEBRAE acreditem que, na prática isto seja possível.

A questão da formalização é geralmente problemática, uma vez que os encargos para se montar uma cooperativa são altos. Além disso, é necessária a adesão de 20 cooperados no mínimo, assim, percebe-se que para montar uma cooperativa são necessários como requisitos a coesão interna do grupo, transparência, distribuição de responsabilidades, maturidade organizacional e capital social constituídos.

Ela dá o exemplo da cooperativa Cooptaboa, liderada por Shirley, que está se desfazendo. Perguntei sobre a adesão a este programa empreendedor individual pelos artesãos e fui informada de que o número tem sido grande, e tem crescido exponencialmente, porém ainda não existiam dados contabilizados que me pudessem ser fornecidos. Segundo Adriana, são pastas e mais pastas de cadastros de pessoas se legalizando diariamente, sem contar aqueles que fazem o procedimento pela internet. Desse modo, ainda não há uma mensuração dos cadastros por profissão ou atividade exercida. O valor da taxa mensal é de cerca de R\$ 32,00.

De acordo com a técnica do SEBRAE, as maiores vantagens são, em primeiro lugar, o artesão poder emitir nota fiscal para diminuir os entraves das vendas das mercadorias, poder possuir uma maquininha de cartão de crédito, que também tem facilitado as vendas nas feiras e eventos, pagar o INSS e mais tarde poder ter uma aposentadoria, além de poder se encostar pelo INSS caso adquira uma doença trabalhista, dentre outras. Um problema geral tem sido a falta de informação, pois muitos trabalhadores autônomos fazem a inscrição e se esquecem de pagar as taxas, ou pedem para alguém fazer para eles pela internet, se atraem pela ideia de “ser uma empresa”, de se formalizarem, mas não compreendem exatamente o processo e deixam de pagar as taxas, então acabam pagando multas mais tarde.

Sobre as premiações do SEBRAE Top 10, Top 100, os grupos AME, Caminhos de Barro e CoopTaboa já foram indicados. Em anos anteriores a Cooptaboa já ganhou. No último ano, o grupo Caminhos de Barro foi selecionado e tinha chances mas, de acordo com Adriana, na vinda da consultora para a inspeção e conferência de documentos, *“foi constatado que eles não tinham capacidade”*. Perguntei se o fato de não ser um grupo formalizado influenciou na perda da premiação, mas Adriana respondeu que não *“Acredito que não, porque a gente usou o CNPJ da Uenf, então não acredito que seja isso. Acredito que foi por falta de documentação mesmo, de local,*

*talvez, para armazenar, local de produção, de como as coisas funcionam.*”. Segundo ela, o SEBRAE após dado o resultado da auditoria costuma mandar um “feedback”, dizendo porque determinado grupo não foi premiado, o que precisa ser melhorado.

Minha interlocutora diz que falta valorização da referência local à produção artesanal da cidade. Em outros municípios é possível comprar um artesanato com identidade, mas em Campos isso não ocorre. A feira permanente em localização central é a “Feira Mãos de Campos”, que na verdade expõe mais artes manuais que o artesanato. Esta mesma feira, atualmente, se fixa na Praça São Salvador, mas durante muito tempo, em determinadas gestões da prefeitura, as barracas oscilavam de local e ninguém sabia exatamente onde a feira estava. Adriana arremata:

quando você quer comprar uma passagem de ônibus, onde você vai? Na rodoviária. Digamos que eu cheguei hoje na cidade, sou de Brasília, quero comprar o artesanato da cidade para minha mãe. Onde que eu vou? Ninguém vai saber me dizer. Ahh, tem o grupo da AME e tem a cerâmica vermelha na Uenf para vender. Quem disse que eu vou saber disso? No shopping estrada, quando você para, você compra goiabada, você compra chuvisco... cadê o artesanato? Precisava eles estarem naquelas barraquinhas? Ninguém pensa... Acho que pra causar um impacto na sociedade a gente tem que ter um local pra eles, pra começar. Um local bom. [...] um local legal que você possa entrar e comprar...

Essas foram as colaborações e informações dadas por Adriana Cabral, técnica do SEBRAE de Campos que atendia à região Norte do estado, pouco antes de ela ser transferida para o SEBRAE da região dos lagos.

Buscando fazer um link com noções que vimos na revisão conceitual, percebemos a atuação do SEBRAE – Campos junto ao setor do artesanato da região não apenas no que diz respeito a seu apoio à formalização ou estímulo ao associativismo, mas principalmente no oferecimento de capacitação em gestão e consultorias tendo em vista a promoção de um ethos empreendedor. O indivíduo empreendedor foi compreendido a partir de cruzamento das leituras feitas (SOUZA, 2003; SCHUMPETER; BOURDIEU, 2011) como aquele possuidor do habitus primário (perfeitamente inserido na ordem racional moderna, dominador de seus impulsos, com

boas disposições ao cálculo, ao planejamento e à poupança), mas também possuidor do habitus secundário, cujo capital cultural lhe permite a criação de diferencial, de distinção: a possibilidade de lançar inovações no mercado de bens simbólicos.

As incongruências entre a figura ideal-típica do empreendedor e as pessoas de carne e osso, assim como os entraves burocráticos e a falta de valorização da cultura local foram identificados como os motivos pelos quais os pequenos empreendimentos de artesanato não tem obtido êxito na região.

### **3.8. “Farinha pouca, meu pirão primeiro!”: o olhar de uma artesã sobre Cultura e Políticas Públicas no município de Campos dos Goytacazes**

No presente capítulo, faremos uma análise acerca do andamento das políticas culturais a nível local, através da observação direta da 2ª Conferência Municipal de Cultura de Campos dos Goytacazes-RJ e de uma entrevista feita a uma participante do evento, que representava o setor do artesanato<sup>137</sup>. A partir de tal experiência etnográfica, buscaremos esboçar um quadro das relações entre cultura, desenvolvimento e políticas públicas participativas na região.

Antes, porém, para entender a tendência de descentralização e participação política de onde se seguem as conferências, algumas considerações são pertinentes. Desde o ano de 2003, observa-se uma intensificação da participação da sociedade civil na gestão pública nas mais diversas áreas do governo brasileiro (CALABRE, 2010), tal democratização se integra a um modelo de planejamento associado ao neodesenvolvimentismo que, de acordo com De Marchi (2012), caracterizam as gestões do PT. Alguns dos mecanismos utilizados para a ampliação da intervenção da sociedade no processo decisório são a realização de fóruns, de conferências, de plebiscitos, ou a criação de câmaras e conselhos (SECCHI, 2013; CALABRE, 2010). Veremos que na ampliação desse processo democrático-participativo no histórico brasileiro há um certo ineditismo.

De acordo com Lia Calabre (2010), o Brasil começa a ter Conselhos Municipais de Cultura ao longo das décadas de 1960 e 1970. Entre 1961 e 1966, o país torna ativo o Conselho Nacional de Cultura<sup>138</sup> (CNC), sendo substituído pelo Conselho Federal de Cultura (CFC), criado pelo governo federal por meio do Decreto-Lei nº 74, em 1966. Neste Conselho, criado durante o Regime Militar, os membros eram nomeados diretamente pelo presidente da república e havia uma subdivisão em quatro câmaras: artes, letras, ciências humanas, patrimônio histórico e artístico nacional, possuindo

---

<sup>137</sup> Conforme já mencionado, o setor do Artesanato passa a integrar o Conselho Nacional de Políticas Culturais.

<sup>138</sup> instituído através do Decreto-Lei nº 526, de 1º de julho de 1938, como um órgão de cooperação do Ministério da Educação e Saúde (MES) com a função de coordenar as atividades concernentes ao desenvolvimento cultural, mas que não se torna efetivo neste momento.

também uma comissão de legislação e normas que funcionava como uma quinta câmara. O CFC organizou a criação de secretarias e conselhos de cultura no nível estadual, e, por recomendação dos conselheiros, tal processo tenderia a ser desdobrado também para o nível municipal, como de fato passa a ocorrer. Todavia, esses conselhos eram formados por especialistas e notáveis, não atendendo às demandas mais amplas da sociedade, mas é neste período que a cultura passa a ser concebida como um campo diferenciado, demandando leis, políticas, ações e autarquias específicas (*ibid*).

Os conselhos populares para políticas públicas, no Brasil, só vão surgir na década de 1980, sendo resultado da mobilização social e dos debates públicos que precederam a formulação da Constituição Brasileira de 1988. O texto da Constituição de 1988 passa a prever a necessidade de democratização dos níveis decisórios incluindo, em alguns casos, a própria gestão de recursos, que na prática implicaria a participação da sociedade civil através dos conselhos gestores, rompendo com os modelos autoritários e centralizadores precedentes.

Fato é que com a redemocratização, no contexto de fim da ditadura, a descentralização e autonomia dos municípios é tida como um sinônimo de democratização e condição para o aumento da participação social, além de representar uma resposta à crise fiscal do Estado e maior eficiência administrativa das políticas públicas, diante da possibilidade de fiscalização das mesmas pela população local (ARRETCHE, 1996, apud. SEMENSATO, 2010).

Porém, a área da cultura não recebeu nenhum tipo de alteração na regulamentação neste momento. Durante o Governo Collor, em 1990, o CFC é extinto junto ao Ministério da Cultura e recriado em 1992, quando no ano seguinte passa a existir o Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC). Embora o CNPC ao longo da década de 1990 não tenha sido muito ativo, é neste período que se recomeça a verificar certo progresso do surgimento de novos conselhos municipais (CALABRE, 2010).

Com a entrada do PT no executivo federal e as gestões Gilberto Gil/ Juca Ferreira à frente do MinC, a Cultura vive uma nova fase de avanço em planejamento e implementação de políticas públicas e isso envolve a necessidade de escuta dos diversos setores. O Plano Nacional de Cultura (PNC), instituído em 2005 é considerado o primeiro planejamento de longo prazo do Estado para a área cultural no histórico

brasileiro. Formulado, ao menos conceitualmente, nos moldes de uma democracia participativa, sua elaboração como projeto de lei é obrigatória<sup>139</sup> e se constituiu por demandas dos setores culturais do país, representados por câmaras temáticas, através da formação de conselhos e das Conferências de Cultura. Assim, o Decreto nº 5.520 de 24/08/2005, apresenta sobre a nova composição e o funcionamento do Conselho Nacional de Política Cultural. O MinC anuncia a criação do Sistema Nacional de Cultura, bem como a realização da 1ª Conferência Nacional de Cultura, visando ao fortalecimento institucional da área da administração pública da cultura, com possibilidades futuras de repasse de verbas, por fundos de cultura, entre os diferentes níveis de governo. De acordo com Lia Calabre (2010) *“No protocolo de intenções, que foi assinado pelos municípios que participaram da Primeira Conferência de 2005, dentre as condições para a adesão ao SNC, estava o compromisso de criação de Conselhos Municipais de Política Cultural.”* Desse modo, após a aprovação do Plano Nacional de Cultura em novembro de 2010, seguem novas conferências municipais e estaduais pelo país a fora, para a consolidação dos conselhos, planos e fundos de cultura.

Na Região Norte Fluminense, consigo acompanhar as duas Conferências Municipais de Cultura de Campos dos Goytacazes, de 2006 e 2012. Farei apontamentos sobre esta última. No município, até recentemente, as políticas culturais eram geridas pela Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima (FCJOL), pela Fundação Teatro Trianon e pela Fundação Zumbi dos Palmares, quando, no ano de 2009, é criada a Secretaria Municipal de Cultura, na gestão da prefeita Rosinha Garotinho, que passa a atuar junto às fundações. De acordo com Semensato (2010), a criação de um primeiro conselho de notáveis no campo da Cultura data da década de 1980, sendo parte integrante do estatuto da FCJOL, fundada em 1978. Este tinha função meramente consultiva. Observa-se a pouca tradição quanto à mobilização política e aos valores democráticos no contexto mais amplo da sociedade local.

Neste sentido, é válido observar que a gestão do município de Campos dos Goytacazes nas últimas décadas é marcada pela alternância de oligarquias. O conceito oligarquia significa em sua origem “governo de poucos”, ou “governo dos ricos”. Segundo Norberto Bobbio (1998), dentro da distinção aristotélica entre formas puras e

---

<sup>139</sup> por determinação da Constituição desde que o Congresso Nacional aprovou a Emenda Constitucional nº 48, em 2005.



formas viciadas de governo, a oligarquia seria a forma viciada da aristocracia (o “governo dos melhores”), assim, o termo tende a possuir a conotação pejorativa de mau governo. De acordo com Bobbio, por oligarquia entende-se “*um restrito grupo de pessoas propensamente fechado, ligadas entre si por vínculos de sangue, de interesse ou outros, e que gozam de privilégios particulares, servindo-se de todos os meios que o poder pôs ao seu alcance para os conservar*”(BOBBIO, 1998, p. 835 ). Segundo Bobbio, o termo se estende aos partidos de massas modernos, conforme estudos de Robert Michels. As oligarquias, por definição, seriam modelos de governos opostos às democracias (governo do povo), mesmo havendo oligarquias atuantes em regimes formalmente democráticos, chamadas “novas oligarquias”, “democracias tutelares”, ou “democracias dirigidas”, entre outras terminologias. O autor acrescenta que “*a maior parte dos Estados em vias de desenvolvimento são classificados entre os regimes oligárquicos de um e de outro tipo*” (ibid, p. 857).

No período militar, entre meados da década de 1960 e final de 1980, o poder municipal em Campos dos Goytacazes se alternava entre o PMBD de José Carlos Barbosa ( Zezé Barbosa) e o PDS de Rockefeller de Lima, ambos apoiados pelo regime ditatorial, bem como pelos usineiros de açúcar da região e tendo uma linha ideológica bastante próxima. Vemos a operação, portanto, de um poder oligárquico, isto é, a concentração do poder político nas mãos de uma elite que também detem poder econômico e o utiliza para perpetuar seu *status quo*.

Nos anos 80, Soffiati (2003) identifica o surgimento de um “discurso de ruptura”, quando Anthony Garotinho começa a construir sua imagem pública em oposição às elites políticas locais então estabelecidas. Pantoja & Pessanha (apud Semensato, 2010) também descrevem o contexto quando a conjuntura do processo de democratização do país colocava em foco a situação de abandono, exclusão e descaso dos poderes públicos para com as massas. Garotinho era então radialista, e dispunha de um programa em que se dirigia diariamente à população campista com o jargão vocativo “*minha amiga dona de casa, meu irmão trabalhador*”. É este momento oportuno para o surgimento de uma liderança carismática, dotada de um discurso popular e populista, que pudesse construir em torno de si a imagem de um novo modelo político, capaz de canalizar as demandas da população.

Eleito por dois mandatos como prefeito de Campos (1989/1992 e 1997/2000), Garotinho conseguiu construir ao longo dos anos uma sólida máquina política, com sucessores que perpetuaram seus métodos e estratégias. Em sua primeira gestão, ele chega a estabelecer avanços estruturais no município quando comparado às gestões anteriores, mas logo revela a natureza de político de carreira e abandona o mandato antes da conclusão para concorrer ao cargo de governador do Estado do Rio de Janeiro. Um novo ciclo de poder se institui, e, com ele, novas dissidências e novos arranjos oligárquicos. Suas oposições tem origem interna, vindo de políticos indicados por ele, do PDT (partido que o consagrou no município e do qual posteriormente Garotinho se desvincularia) e que foram seus vice-prefeitos. Destaca-se a candidatura de Arnaldo Vianna, que, já beneficiando-se do uso da máquina administrativa e da intensificação da arrecadação de royalties de petróleo, consegue fazer rivalidade com o poder instituído por Garotinho e formar seu próprio séquito na cidade. Mas não de forma definitiva: atualmente, o poder retorna à família Garotinho. A esposa e ex-governadora Rosinha Garotinho é prefeita em Campos.

Soffiati (2003) e Semensato (2010) concordam que a observação sobre a continuidade do perfil oligárquico e das práticas assistencialistas e neo-populistas são importantes para a compreensão das políticas culturais conduzidas no município de Campos. Soffiati (2003), em trabalho cujo recorte temporal foi de 1988 a 2003, no que tange ao setor da Cultura, afirma que a prática da “política de eventos” pelos pedetistas *“mais aproximam do que distanciam suas administrações das que foram indicadas por eles como conduzidas por uma oligarquia”* (SOFFIATI, 2003, p. 139). E Semensato (2010), que toma como objeto de estudo os desdobramentos da Conferência Municipal de Cultura de 2006, observa que *“As políticas culturais [...] são pouco valorizadas na cidade. As ações políticas no setor são pontuais e descontínuas. Em geral se resumem a promoção de shows abertos para o grande público [...]”*. (SEMENSATO, 2010, p.81). Para a autora, a contratação de shows com valores excessivos em praça pública não pode ser considerada uma política cultural, mas uma política neopopulista, pois não traz benefícios diretos à população em médio e longo prazo. Veremos as matizes desse quadro das políticas culturais no município, ao analisarmos as próximas etapas da recepção à proposta do governo federal de descentralização de políticas para área da cultura a nível local.

A 2ª Conferência Municipal de Cultura de Campos dos Goytacazes-RJ (Ver folder da programação em anexo 2) ocorreu durante os dias 13, 14 e 15 de setembro de 2012. Tendo como tema “Sociedade, Identidade, Pertencimento”, o evento acontece por determinação da então prefeita Rosinha Garotinho, através de Edital de 10 de julho de 2012 e publicado no Diário Oficial de 24 de agosto de 2012. O município de Campos dos Goytacazes aderiu ao Sistema Nacional de Cultura, conforme consta o Diário Oficial de 21 de novembro de 2011. A realização da 2ª Conferência Municipal de Cultura seria um pré-requisito para a consolidação do Fundo Municipal de Cultura. De acordo com nota oficial da prefeitura,

Com a criação do Fundo Municipal de Cultura, publicado em 28 de dezembro de 2010, demos um passo importante para fazermos a adesão ao sistema nacional”, declara o secretário. “Os investimentos deverão ser repassados não mais às prefeituras, mas de fundo para fundo. O Fundo Nacional vai disponibilizar os recursos depositando diretamente na conta do Fundo Municipal”, destaca o secretário.<sup>140</sup>

Presencio ao evento como observadora-participante inscrita na câmara temática de Cultura Popular. Como toda política pública tem um custo, as ações para a construção de políticas públicas participativas também possuem o seu. O custeio para a realização do evento de três dias foi de R\$ 52.500,00, sendo estes divididos em 36.000,00 para os espetáculos e R\$ 5.000,00 para os conferencistas no primeiro dia; R\$ 5.500,00 para serem divididos entre os palestrantes dos GTs no segundo dia e R\$6.000,00 também para os palestrantes dos GTs no último dia da Conferência (ver cópia do documento da Planilha de custos da 2ª Conferência Municipal de Cultura de Campos em anexo 3).

No primeiro dia, a 2ª Conferência realizou-se com certa pompa no Teatro Municipal Trianon. Tivemos o credenciamento dos participantes a partir das 18hs. No foyer do teatro, enquanto se aguardava o início das atividades, realizava-se uma exposição do trabalho de artistas plásticos locais. A abertura ocorre às 19h30, com a fala do então Secretário Municipal de Cultura, Orávio de Campos, que salientou a obrigatoriedade do evento em virtude de sua adesão ao Sistema Nacional de Cultura no ano anterior (2011). Disse ainda que, a partir de então, ocorrerão conferências de dois

---

<sup>140</sup> Disponível em: [http://www.campos.rj.gov.br/exibirNoticia.php?id\\_noticia=10576](http://www.campos.rj.gov.br/exibirNoticia.php?id_noticia=10576), Acesso em 17 de setembro de 2012

em dois anos. Reparei que diferente da Conferência anterior (do ano de 2006), a que também presenciei, a abertura do evento não contou com uma fala do chefe do executivo municipal.

Às 20hs, inicia-se a palestra “*O papel da Cultura no Desenvolvimento da Sociedade*”, proferida pelo professor da UFF-Campos Aristides Soffiati Netto, ambientalista e intelectual frequentemente convidado a fazer presença nos debates locais, acerca de temas diversos. Em sua fala, ele pretende fazer uma revisão sobre impasses e perspectivas dentro da área da Cultura. Para tanto, ele discorre que esquematicamente seria possível afirmar a existência de “etapas de construção de políticas públicas de cultura” no desenvolvimento da sociedade. Na primeira fase, verificar-se-ia a existência de uma política cultural informal, partindo dos atores da sociedade, espontaneamente. Na segunda etapa, uma política cultural autoritária, onde o Estado determinava as expressões culturais a serem promovidas. Em seguida, teríamos uma política cultural populista, também imposta de cima para baixo e tendo em vista interesses heterônomos, por mais que os governantes captassem os signos do povo<sup>141</sup>. E finalmente, na quarta fase, observa-se a construção de uma política cultural democrática, feita pelo povo e para o povo. Segundo Soffiati, esta última seria a atual fase que vivenciamos, cuja construção é almejada.

O palestrante enfatiza sobre a necessidade de se viabilizar o acesso a recursos financeiros para a implementação de uma política democrática de cultura, pois apenas 1% do orçamento anual do município era destinado para a área, contando a produção com recursos oscilantes de convênios e doações. E fala sobre a necessidade de valorização dos setores da criação cultural, que no município são os seguintes: 1. Música, 2. Artes Cênicas, 3. Artes Visuais, 4. Artes Audiovisuais, 5. Literatura, 6. Patrimônio Cultural, 7. Cultura Popular, 8. Espaços Alternativos de Cultura, 9. Entidades de Pesquisas Culturais. Dentre os quais, destaca a necessidade de um olhar mais atento no que diz respeito à proteção ao Patrimônio Cultural, com a criação de um conselho específico.

Segundo Soffiati, para se garantir a horizontalização da Cultura, são pressupostos a implantação de uma estrutura cultural em polos de território municipal, a promoção de eventos culturais no interior e a promoção de intercâmbio cultural entre as

---

<sup>141</sup> Já foi discutido neste trabalho acerca dos usos de estados populistas sobre a cultura popular.

diversas regiões. O primeiro dia da 2ª Conferência Municipal de Cultura é encerrado com a apresentação de um recital da Orquestra Sinfônica Municipal e Coro de Campos.

A partir de 14 de setembro de 2012, segundo dia da Conferência, a programação passa a ocorrer na Uniflu Campus II, onde se instala a Faculdade de Filosofia de Campos (antiga FAFIC). O Auditório da Uniflu-Fafic é um local amplo e faz lembrar um galpão recém-construído. Diferente do quorum da noite anterior, às 9hs da manhã do dia 14 de setembro, horário previsto para o início das atividades, o local encontrava-se com menos de uma dúzia de pessoas. O fato pode ser explicado, tanto pela localização mais afastada da área central, quanto por se tratar de horário comercial, em que muitos dos inscritos deveriam estar trabalhando. As atividades começam oficialmente às 9h40, quando o Secretário Municipal de Cultura, Orávio de Campos chama para compor a mesa o vice-presidente da Fundação Zumbi dos Palmares, Sérgio Alvarenga e a vice-presidente da Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima, Maria Helena Gomes da Silva. Após as saudações iniciais, ocorre a apresentação da palestra “*Os sistemas Nacional, Estadual e Municipal de Cultura*”, com Flavio Aniceto, sociólogo, consultor da Unesco e representante do MinC.

Frisa-se a informação de que, com o Sistema Nacional de Cultura e o Plano Nacional de Cultura, os municípios e a sociedade também têm responsabilidades em compor as políticas públicas para a cultura, num processo de democratização e descentralização. São citados trechos da Constituição Federal no que tange à Cultura, tais qual:

O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações populares. (Constituição Federal, Art. 215, Capítulo III)

O palestrante Flavio chama a atenção para a necessidade de pensar a cultura como um direito social básico, assim como a saúde, a educação, o transporte, o saneamento. Também questiona se isso vem sendo observado em Campos. E prossegue explicitando as disposições legais no Artigo 215 – novo parágrafo – “§3 – *a lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento da cultura no país e à integração...*”. Pensando nesta Política Cultural integrada, é prevista a criação do Sistema Nacional de Cultura (SNC). Além disso,

Flavio lembra que a atual base conceitual do MinC se pauta na Tridimensionalidade da Cultura, isto é, sua divisão em três dimensões:

1. Simbólica – diz respeito à produção de símbolos – que segundo o palestrante, diz respeito à esfera das artes e do patrimônio, englobando um conjunto de expressões humanas, não somente artísticas (nesse sentido, houve um avanço na gestão de Gilberto Gil). Sobre essa dimensão, Flávio indaga: *“O que é ser campista? Vocês devem se perguntar: quais são nossos símbolos e signos? qual é o nosso patrimônio material e imaterial?”*

2. Cidadã – A cultura vem assumindo gradativamente um papel cada vez mais importante do ponto de vista político, pois cada dia mais é reconhecido que através dela cria-se condições para a vida coletiva. Pensando aqui em política para além das relações institucionais, ou questões de natureza eleitoral e partidária, mas resgatando o sentido de política enquanto o lócus em que a coisa pública, *a res publica*, é tratada, na medida em que é uma experiência de compartilhamento, de trocas, de valores, a cultura prepara os indivíduos para uma vivência do político e para uma experiência do político. Um indivíduo ou grupo quanto mais se constrói a partir da cultura, mais está preparado para a vida coletiva, para a experiência política, para o espaço público, e mais ele se constrói como sujeito político. Além disso, pensar na dimensão cidadã da cultura é pensar na cultura como um direito. Flavio provoca o público: *“Como eu defendo a cidadania cultural? Como eu dou direito ao acesso a cultura e à produção cultural?”* E acrescenta: *“Ponto comum às duas dimensões: como garantir a diversidade cultural?”*

3. Econômica – Flávio discorre que esta tem a ver com a cultura como fator de desenvolvimento. É também seu sentido social, não do ponto de vista assistencialista. Não se trata de usar arte e cultura como linguagem para projetos assistencialistas, mas reconhecer que pensar cidadania hoje vai além do sentido formal de cidadania, como um conjunto de direitos e deveres formais, mas significa pensar inclusão e pertencimento a que todos merecem acesso. A experiência cultural também pode fornecer a experiência da inclusão, do reconhecimento da identidade e do pertencimento, e da emancipação econômica.

Flávio enfatiza que é importante lembrar que a Economia da Cultura não acontece somente na indústria cultural, mas na cultura popular, nos festivais religiosos, nas festas de rua. Para isso é preciso entender a cultura também como possível vetor

econômico e uma das primeiras medidas a se tomar é mapear as produções. Em seguida, deve-se pensar nas possibilidades a serem desenvolvidas a partir das vocações verificadas:

Como fazer com que os grandes eventos sejam vetores de um processo? Como trazer mais turistas? Qual o ponto de destaque na cultura local? A indústria do cine? Os eventos que ocorreram em Paraty e Rio das Ostras-RJ foram pensados por alguém... Campos não é pólo de artesanato, não é pólo de cine... o que pode ser feito? (Flávio Aniceto, consultor da Unesco e representante do MinC)

Ele destaca que um ponto delicado para se impulsionar a área da cultura é pensar também no consumidor da cultura: *“Em outras áreas se pensa no cliente. Quem é nosso “cliente”?”*. Aqui novamente associa-se tal projeção da economia da cultura à agenda dos megaeventos esportivos previstos para os próximos anos (Copa do Mundo e Olimpíadas) no Brasil.

Flavio chama a atenção para a necessidade de se conjugarem esforços nas Instâncias de articulação, pactuação e deliberação. Para tanto, o trabalho não pode parar, ele deve ser consolidado pela criação do Conselho Municipal de Políticas Culturais, pela organização das Conferências Municipais de Cultura, mas também por fóruns, audiências e organizações dos Sistemas setoriais de cultura: patrimônio, museus, bibliotecas, etc.

A seguir, Flávio fala sobre o “CPF da Cultura”: Conselho, Plano e Fundo, que nas três instâncias (municipal, estadual e federal) devem ser construídos para uma atuação orgânica. Ele destaca que existem tarefas após a integração ao sistema nacional de cultura. De acordo com o palestrante, *“Não basta integrar, tem que participar. O sistema, o plano e o fundo tem que ser uma obra coletiva, não uma imposição do governo.”* Flavio está, desse modo, chamando a atenção para a necessidade da construção de políticas culturais participativas através de uma governança pública, isto é, de uma *“integração horizontal entre atores estatais e não estatais no processo de construção de políticas públicas”* (SECCHI, 2013, p. 154) para a área da Cultura.

É importante observarmos alguns pontos sobre políticas públicas participativas. Dentro das teorias sobre a participação em políticas públicas, podemos destacar as correntes não contingenciais e as contingenciais. As correntes não contingenciais podem defender ou desprezar a possibilidade de participação tendo em vista princípios

éticos. No caso das correntes não contingenciais favoráveis à participação, temos os exemplos de “[...] *Habermas (1983) e Cohen e Sabel (1997) [que] defendem que a participação tem valor em si, e não nos potenciais resultados que um processo participativo possa trazer (maior eficácia, maior igualdade, etc.)*”. Por sua vez, as correntes não contingenciais desfavoráveis à participação marcariam uma posição elitista, normativa e centralizadora, onde “*a participação é prejudicial, principalmente em questões nacionais, pois poucos têm capacidade de discernir os fatos, preparação para agir sobre os fatos e senso de responsabilidade.*” Tal corrente é representada por teóricos como Schumpeter, que possuía uma concepção política elitista. (SECCHI, 2013, p. 143). Já as correntes contingenciais da teoria da participação “*afirmam que o nível ideal da participação (maior ou menor) depende de variáveis ambientais (por exemplo, maturidade dos participantes, tipo de decisões, urgência)*”. (ibid.)

Outro esquema analítico diz respeito ao “cubo da democracia”, elaborado por Archon Fung, que sintetiza, “*os três eixos que constituem um processo mais ou menos participativo.*” Assim, a participação poderia variar de acordo com: “*1. Quem pode participar (acessibilidade); 2. Como são compartilhadas as informações e as tomadas de decisões (tipo de interação); 3. Qual é o link entre as discussões e a decisão (grau de influência).*” (FUNG, 2006, apud SECCHI, 2013, p. 141) Ainda segundo a concepção de Fung:

[...] a participação afeta diretamente a legitimidade, a justiça e a eficácia das políticas públicas. Uma política pública elaborada de forma mais participativa também agrega maior quantidade e qualidade de informações disponíveis para a tomada de decisões adequada, além de maior quantidade de recursos disponíveis [...] para a implementação [...] e maior heterogeneidade de esquemas cognitivos (útil para tratamento de problemas complexos). A participação também traz a possibilidade de consolidação do senso de pertencimento e responsabilidade coletiva. (FUNG, 2006, apud SECCHI, 2013, p. 142, 143)

No que diz respeito à acessibilidade, isto é, “quem pode participar”, apresentam-se as seguintes informações dispostas no Regulamento da Conferência: A Conferência “*contará com uma comissão coordenadora composta de quatro membros e uma comissão executiva composta por oito membros*” (Art. 8º do Regulamento), e a seguir, no Capítulo V “Das inscrições, participantes e funcionamento”, que podem



participar da conferência como delegado, representantes de grupos culturais e artísticos formais e informais, instituições, movimentos socioculturais e colegiados dos diferentes segmentos artísticos, de preservação do patrimônio, gestão de equipamentos culturais, das culturas populares e de ações e políticas voltadas à inclusão (Art. 9º do Regulamento); que poderão ainda participar, na condição de ouvinte, sem direito a voto, qualquer cidadão maior de 15 anos de idade, desde que credenciado, além de convidados (§ Único); e que são delegados natos os membros da comissão coordenadora, comissão executiva, moderadores, convidados e palestrantes (Art. 10º). Feitas essas observações, afirma-se que seriam eleitos nas Câmaras Temáticas cinco representantes para votarem na Plenária Final (Art. 11º §1º), e que todos os delegados eleitos são candidatos em potencial para a composição do Conselho (Art 11º, § 2º). Ainda acerca da acessibilidade, não recorro de uma ampla divulgação da Conferência, mas soube dela na véspera de sua realização, por intermédio de um amigo, professor da Uniflu-Fafic, Campus onde o evento se realizaria.

Na palestra da Conferência, Flávio Aniceto segue sugerindo desafios a serem modelos de propostas no evento: *“Porque não pensar em medidas como a cada ‘x’ número de habitantes, criar um centro cultural?”* Outra meta importante segundo Flávio é tentar colocar a cultura na pauta das eleições municipais, pois geralmente nas plataformas de candidaturas pouco se fala sobre cultura. Uma próxima sugestão de desafio é ampliar os Pontos de Cultura em Campos. Acerca do Plano Municipal de Cultura, ele sugere atualização de levantamento de dados locais: *“Precisa ter no plano municipal um diagnóstico do município: que tradições, que manifestações ocorrem. E depois quais são as diretrizes a serem estipuladas.”*

Nas intervenções do público, muitos pedem a palavra falando da precariedade de se viver da arte e cultura na região, da dificuldade extrema de se conseguir recursos: *“Eu vivo com o pires na mão”*, diz um artista plástico. Cobram-se as soluções do palestrante. Há uma certa tendência ao imediatismo: a impressão que se tem é de que o representante do Ministério da Cultura é o Ministério da Cultura, é o Estado ali presente. Há uma confusão geral ainda mais complicada sobre a função da instância executiva e a função da instância deliberativa/legislativa, ignora-se o papel deliberativo da sociedade civil proposto pela idéia de se realizar a Conferência e cobram-se soluções e decisões ao representante do MinC. Ao que Flávio reage: *“O plano é política*

*pública de cultura, não é política de governo!”* , isto é, que ele deveria ser uma construção coletiva da sociedade civil, independente do governo instituído.

Contudo, no calor do debate, uma reclamação mais amadurecida diz respeito ao fato de que os projetos da cidade, quando submetidos aos editais de financiamento do MinC, nunca são contemplados, pois competem com os da capital e sempre acabam perdendo para estes. Ao ser indagado sobre por que o financiamento de projetos por editais tem se concentrado na capital e como resolver essa situação, Flávio responde que isso pode ser fruto de uma incongruência da Lei Rouanet, mas que diante de articulações apropriadas, pode-se buscar contornar a situação:

Todo brasileiro pessoa física ou pessoa jurídica, pode ter acesso à lei Rouanet. É preciso mudar a relação com o mercado, mas o mercado é forte. Não conseguimos mudar a lei Rouanet ainda, porque política não é “no tacape”. Mas a região tem muitas empresas e já poderia estar se trabalhando alternativas de financiamentos, apoios. Tem que ter um fórum regional do norte e do noroeste fluminense para se organizar. A região serrana faz assim e participa de editais estaduais. Quem está sofrendo é que pensa em solução! (Flavio Aniceto, consultor da Unesco e representante do MinC)

O fato é que a legislação ainda vigente sobre a captação de recursos suscita que produtores culturais de grande e pequeno porte tenham que brigar pelos mesmos recursos. A sugestão dada pelo representante do MinC é de que os projetos passem a serem concebidos com abrangência regional, para que diminua a probabilidade de não serem contemplados frente a trabalhos já consolidados nas capitais, pois os pequenos, em geral, só conseguem êxito quando se associam. Uma proposição pertinente de alternativa, levantada por um dos participantes sugere o lançamento de editais voltados apenas para iniciativas culturais do interior do Estado, para não se correr o risco de estas continuarem sendo preteridas, frente às da capital. As propostas vão surgindo e, neste sentido, mesmo ao início do processo, tendemos a concordar com a posição das teorias não contingenciais favoráveis à participação (SECCHI, 2013), pois nessa interação e liberdade argumentativa, a experiência do processo deliberativo coletivo se apresenta em si como algo positivo, independente dos resultados.

Ainda sobre o aspecto do financiamento à cultura, cabe ressaltar que, de acordo com Isaura Botelho (2001), os governos vêm nos incentivos fiscais um modo de

oferecer recursos sem precisar aumentar seus orçamentos, porém, na prática, disto deriva um aumento de gastos nessas atividades, que, na iniciativa privada inflacionam seus custos, quando comparadas ao custeio das mesmas atividades por agências estatais. Para a autora, a lei de incentivos fiscais, embora importante, não deve ser o único instrumento para obtenção de recursos para o setor, mas deve atuar como apoio na distribuição dos encargos em auxílio à área cultural. Isaura Botelho (2001) afirma que um dado a se considerar é que, em países cujos direitos sociais são consolidados, a área da cultura obtém apoio e benefícios indiretos, exemplos são o país da Holanda e a cidade de Nova York, em que a classe artística teatral conta com o apoio de uma lei trabalhista, o seguro desemprego. Além disso, para a autora:

[...] sabe-se que a lógica do mercado é a visibilidade e que nele não se quer correr riscos. [...] alguém acredita ser possível que a arte inovadora, experimental, portanto não legitimada e altamente arriscada, poderá vicejar sem o concurso do apoio governamental? Ou aquelas manifestações de caráter mais local, que não tem a visibilidade necessária para interessar potenciais patrocinadores? E como fica a produção cultural nos estados menos industrializados, onde a captação de recursos junto às empresas é mais difícil ainda, já que as matrizes das empresas se localizam na região sul e sudeste? Como dar conta dessa diversidade cultural? Como dar conta das necessidades específicas de cada região? (BOTELHO, 2001, p. 79)

Aproveitando que nos trabalhos da Conferência se levantaram tanto o tema da economia da cultura, quanto o de seu financiamento, quando houve abertura à palavra, comentei sobre estar estudando sobre a criação da Secretaria da Economia Criativa, e que gostaria de obter mais informações sobre a implementação das políticas da mesma. Expus que, nos eventos em que eu vinha acompanhando, eu havia conseguido perceber algumas ações de políticas focadas na capital. Por exemplo, com o advento das Olimpíadas, há todo um projeto de revitalização do centro do Rio de Janeiro Lapa e Praça Tiradentes. Sob a coordenação do Programa “Rio: distrito de criatividade” menciona-se acerca da criação de *clusters*<sup>142</sup> culturais, a começar por essas áreas. Tal debate tem gerado polêmicas, principalmente no que tange a como essas reformas urbanas podem atingir a vida das pessoas, pois, em se tratando dos megaeventos (Copa

---

<sup>142</sup> Clusters – adensamento dos arranjos produtivos locais

e Olimpíadas), uma série de remoções de moradores foram desencadeadas nas grandes capitais, tendo a “revitalização urbana” como justificativa.

Então indaguei de que modo tais políticas chegariam ao interior, já que é expressa a missão de *desenvolvimento local e regional* no Plano da SEC. Flávio me responde “*Estamos na pré-história da Economia Criativa!*” disse que ainda há pouco do que se afirmar a respeito, mas me adiantou que nem todas as ações que tomam esse rótulo respondem por essa autarquia federal. Comentou também que o processo da Lapa na cidade do Rio de Janeiro é um exemplo de aglomerado, de um território criativo de entretenimento que deu certo espontaneamente, bem antes de que alguém pensasse nisso como políticas.

Flávio, além disso, afirmou que, de qualquer forma, a princípio as políticas da Secretaria da Economia Criativa também não viriam “de cima para baixo”, que as próprias soluções e sugestões partiriam dos municípios, mas que a promoção de territórios criativos estava sim em pauta no plano nacional de cultura. Ele sugere que uma iniciativa interessante poderia ser tornar ruas mais frequentadas da cidade “corredores criativos”, agrupando em um mesmo local diversos tipos de expressões culturais. Essa proposta faz aludir a uma passagem do livro de Richard Florida: “[...] *o milagre desses lugares podia ser visto na vida agitada das ruas. Ali, onde os mais diferentes tipos se reuniam, era tanto fonte de civilidade, quanto de criatividade.*” (FLORIDA, 2011, p. 42)

A palestra seguinte, “Políticas Públicas para a Cultura em Campos e apresentação das diretrizes iniciais para o Plano Municipal de Cultura”, que constava na programação da Conferência e seria proferida pelo Prof. Delmar Cavalcanti, representando da Secretaria Estadual de Cultura do Rio de Janeiro, acabou por não ocorrer. Assim, foram encerrados os trabalhos na parte da manhã.

Ainda no dia 14 de setembro de 2013, na parte da tarde, às 14hs, ocorreu a reunião dos grupos de trabalho das Câmaras Temáticas. Segue a tabela 6 com os nomes dos moderadores e expositores de cada Câmara:

<b>CÂMARAS TEMÁTICAS</b>	<b>MODERADOR</b>	<b>EXPOSITOR</b>
<b>Música</b>	Ethmar Filho	Jonny William
<b>Artes Cênicas</b>	Maria Helena Gomes	Fernando Rossi

<b>Artes Visuais</b>	Paulo Jorge Cabral de Melo	Dione Baptista Sardinha
<b>Artes Audiovisuais</b>	Wesley Machado	Alexandre Florentino
<b>Literatura</b>	Maurício Xexeo	Arlete Parrilha Sendra
<b>Patrimônio Cultural</b>	Carlos Freitas	Silvia Márcia Paes
<b>Cultura Popular</b>	Neuzimar da Hora	Nelzimar Lacerda
<b>Espaços Alternativos</b>	Xuxa Caetano	Wilson Heidenfeld de Carvalho
<b>Entidades de Pesquisas Culturais</b>	Márcia Luzia Pessanha	Joel Ferreira Melo

(Fonte: Prefeitura Municipal de Campos dos Goytacazes. Secretaria Municipal de Cultura. Regulamento da 2ª Conferência Municipal de Cultura)

Retomando à dinâmica do evento, de acordo com o artigo 11º do documento da Conferência<sup>143</sup>:

“§1º - as Câmaras Temáticas deverão eleger, democraticamente, dentre seus integrantes, cinco representantes para votarem na plenária final aprovando as indicações e na eleição de novos membros da Sociedade Civil que vão compor o novo Conselho Municipal de Cultura; §2º - todos os delegados eleitos para a Plenária final são candidatos em potencial à eleição dos novos membros da Sociedade Civil no Conselho Municipal de Cultura.”

O conselho é um dos mecanismos participativos de deliberação. A ideia do planejamento governamental participativo e do ideal democrático da governança pública seria “o aumento da legitimidade das ações governamentais, maior *accountability*<sup>144</sup> e substituição da confrontação de preferências pela construção conjunta destas.” (SECCHI, 2013, p.117). Ainda de acordo com Leonardo Secchi (2013):

A concepção argumentativa, ou deliberativa, refere-se ao processo de tomada de decisão coletiva no qual os atores fazem um intercâmbio de razões e argumentos na tentativa de homogeneizar as preferências individuais. Parte-se do pressuposto de que os atores constroem suas preferências e convicções na interação com seus pares e que a “vontade coletiva” pode (e deve) ser alcançada em um processo construtivo de diálogo. ( SECCHI, 2013, p. 140)

<sup>143</sup> Prefeitura Municipal de Campos dos Goytacazes. Secretaria Municipal de Cultura. Regulamento da 2ª Conferência Municipal de Cultura. 2012.

<sup>144</sup> Capacidade de imprimir transparência, controlar e responsabilizar o agente por suas ações e omissões.

Os mecanismos participativos de deliberação são uma boa oportunidade do exercício da cidadania. Neste sentido, é válido considerar que a cidadania possui uma dimensão civil (derivada do liberalismo), no que concerne à autonomia individual, à capacidade do sujeito de cobrar seus direitos e de atuar na busca de seus interesses, e também uma dimensão cívica (relacionada ao republicanismo), onde prevalece a ideia dos deveres do cidadão perante à sociedade, atuando de forma responsável, tendo em vista o bem comum. O cidadão ideal deveria possuir as dimensões civil e cívica, sendo ao mesmo tempo autônomo e solidário (FLEURY, 1998; REIS, 1989, apud SEMENSATO, 2010).

As reuniões das Câmaras Temáticas da Conferência ocorreram separadamente nas Salas de aula da Uniflu-Fafic. Fiz minha inscrição na Câmara Temática de Cultura Popular, onde integravam os setores de Carnaval, Grupos Étnicos, Artesanato e Folclore, que ocorreu na sala 211 do prédio. Inicialmente, percebi haver uma aparente separação de gêneros na sala. Do lado esquerdo sentavam-se os homens responsáveis pela organização do carnaval na cidade, e, do lado direito, as mulheres, ligadas a grupos da cultura popular (quilombolas e jongueiras), ao carnaval da cidade e uma artesã, Elza Maria Licasalio, que mais tarde eu entrevistaria.

Lembrando que no Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), a SEC/MinC coordena quatro setoriais: Artesanato, Arquitetura, Design e Moda, na conferência eu perguntei a Elza se ela havia tido alguma informação sobre o fato de que setor de Artesanato se tornará uma câmara setorial do CNPC, ela me disse que não, falou que ela não tinha qualquer informação acerca disso, mas que foi informada sobre a Conferência através de um de seus professores da Faculdade de Pedagogia.

A exposição é conduzida por Nelzimar Lacerda, que é professora de FolkComunicação da Uniflu-Fafic. Na realidade, ela conduz o encontro como uma aula sobre Folclore e Cultura Popular. Enfatiza que a cultura de massas tem tentado homogeneizar a Cultura Popular e que as manifestações tradicionais historicamente foram sendo sufocadas pelo avanço do sistema capitalista. Ela expõe uma série de slides abordando questões conceituais e em seguida exhibe um filme<sup>145</sup> sobre um trabalho de

---

<sup>145</sup> De acordo com Nelzimar, o maior encontro de Folia de Reis entre as décadas de 1950 e 1970 era realizado na cidade de São Fidelis. O vídeo retrata ações de resgate realizadas no projeto cultural Montesi, no Colégio Montesi e da revitalização de festivais na localidade de Cambuci, que faz fronteira

resgate da cultura popular realizado por ela no município de São Fidelis – pertencente ao Norte Fluminense –, sua cidade natal.

Toda a abordagem e explanação eram pertinentes para serem trabalhadas as reflexões sobre Cultura Popular, mas o tempo de realização da reunião do grupo de trabalho era das 14hs às 16hs, ou seja, todas as Câmaras Temáticas teriam o período de duas horas para que os membros da sociedade civil ali presentes pudessem realizar a explanação e discussão das questões, reivindicações e sugestões para então chegar-se a um consenso sobre as propostas plausíveis de serem levadas à Plenária.

Ocorre que aparentemente houve boa intenção, mas falta de planejamento para a condução da reunião: com uma apresentação delongada, a que somava-se a exposição de um vídeo, acabou sobrando um tempo restrito para o debate sobre as propostas. Quando faltava cerca de 35 minutos para o término, um dos presentes que estava na “ala dos carnavalescos”, questiona: “*Quando nós vamos debater os pontos importantes?*” Ao que a moderadora intervém, falando para ele não se preocupar, pois haveria tempo. Calculo que o grupo teve menos de 25 minutos para pautar as questões. Reparei que ninguém havia, por exemplo, trazido as questões da Câmara de Cultura Popular da I Conferência Municipal de Cultura para que fosse feita uma revisão. Houve uma tentativa de concentrar o debate nas questões relativas ao carnaval local. Manter o “carnaval fora de época”, assim como manter o “carnaval oficial” foram as principais reivindicações dos carnavalescos.

No lado oposto da sala falou-se sobre a necessidade de se obter medidas para que as políticas culturais tivessem autonomia, não se restringindo como políticas de eventos, que muitas das vezes atendem a fins eleitoreiros. E também queixou-se da burocratização da prefeitura com respeito à contratação de artistas, sugerindo-se que se propusesse a criação de um cadastro daqueles que já vêm desenvolvendo trabalhos, para que não fossem pedidos sempre os mesmos documentos a cada nova contratação.

Quando a artesã Elza – meu objeto de observação mais específico no encontro – toma a palavra, ela chama a atenção para a necessidade de se questionar sobre a identidade local, sobre o que é ser pertencente à Campos e sobre a necessidade de tentar levar isso para ações pautadas pelo grupo. Ela também menciona o sonho de se

---

com São Fidelis, onde se verificam manifestações de Mineiro-pau, Capoeira, Boi Pintadinho e Folia de Reis.

restaurar a antiga Usina de Poço Gordo, que está inativa, para que ela se tornasse um polo de artesanato.

As propostas ficaram bastante sucintas quando comparadas às de outras Câmaras Temáticas, mas pode-se perceber que receberam maior evidência as questões relativas ao Carnaval campista. A expositora ficou responsável por digitar o resumo das pautas e, em seguida, levá-lo para ser feita a leitura na Plenária das Câmaras Temáticas, novamente no auditório, onde foram explicitadas as definições de cada Câmara (Ver Propostas Debatidas Pelas Camaras Temáticas em anexo 4). Na ocasião, foi tirada uma comissão para dar forma ao documento final. As reivindicações da Câmara Temática de Cultura Popular foram:

- Apoiar os grupos folclóricos;
- Criar o Museu de Cultura Popular;
- Construção da Cidade do Samba, dotada de barracões e espaço para a Memória do Carnaval;
- Espaço para eventos e a Escola Profissionalizante para a Indústria do Carnaval;
- Criar o Festival de Arte Popular;
- Manter o Carnaval Fora de Época dentro do calendário oficial de eventos;
- Discutir a autonomia dos produtores da arte carnavalesca;
- Revitalizar o Festival de Gastronomia;
- Criar a Bolsa Cultura para os novos talentos;
- Criar bolsas para intercâmbio cultural, artístico e de pesquisas.<sup>146</sup>

A leitura do documento final das propostas permite uma observação acerca de quais pautas foram propostas nas câmaras do dia 14 de setembro (digitadas no documento) e quais alterações foram feitas no dia 15 de setembro na plenária das câmaras (mantidas à caneta). (Ver anexo 4)

Dentre estas propostas, as que contemplam diretamente o setor do Artesanato são a criação do Museu da Cultura Popular (também chamado de museu do Açúcar) e a realização do Festival de Arte Popular, que na primeira versão, debatida pelo grupo, seria na verdade um “Festival Regional de Arte Popular”<sup>147</sup>. Contudo, no dia 15 de setembro de 2012, durante a plenária para o debate do documento final da Conferência, em que as reivindicações foram revistas, cortaram o “Regional” do Festival Regional de

---

<sup>146</sup> Dado obtido por cópia do documento oficial da Câmara Temática de Cultura Popular da 2ª Conferência Municipal de Cultura de Campos dos Goytacazes, que segue em anexo 4.

<sup>147</sup> Na câmara, argumentou-se sobre o fato de que o município de Campos possui uma posição central que já congrega os demais municípios de menor porte da região Norte Fluminense, seja pelo mercado de trabalho, seja pelo setor de serviços e da educação e que, neste sentido, ele teria condições de ser palco de uma ação integrada, de caráter regional, onde seriam apresentadas as diversas manifestações da cultura e arte populares ainda remanescentes também nos municípios circunvizinhos.



Arte Popular , o que aparentemente indica que ele será restrito à cidade de Campos. Tal fato talvez se explique também pelo artigo 2º do Regulamento do evento, que dispõe que “*A Conferência Municipal de Cultura de Campos dos Goytacazes/2012 terá abrangência no espaço territorial do município e suas análises, formulações e proposições deverão possuir tal dimensão*”, porém desconsiderou a recomendação do palestrante membro do MinC, que durante sua fala alertou que iniciativas regionais possuem mais chances de serem contempladas em editais nacionais ou estaduais.

Enquanto a I Conferência de Cultura de 2006 em Campos dos Goytacazes, de acordo com Semensato (2010, p. 94), em virtude do excessivo sectarismo dos grupos e da necessidade de cada qual ter suas pautas particulares atendidas, “*resultou num relatório final com um número exorbitante de diretrizes, sem interligação umas com as outras e sem um eixo de ações mais urgentes*” apresentando um documento extenso com 100 propostas, segundo a representante da FCJOL à época, Luciana Portinho, genérico e difícil de ser posto em prática, aparentemente, no caso da 2ª Conferência de 2012 houve alguma melhoria da capacidade de síntese, uma vez que dos debates das Câmaras Temáticas da Conferência de 2012 totalizaram 62 propostas.

Inicialmente, ao observarmos apenas a documentação dos dois eventos, é a esta conclusão que chegamos: houve maior cuidado com a síntese do documento. Todavia penso que isso não seja resultado direto de avanço nas virtudes cívicas e capacidade de formação de consenso, de propostas que priorizem o bem comum, mas sim do pouco tempo destinado ao debate quando comparado ao primeiro evento de 2006 (no qual também pude estar presente). Enquanto a Conferência de 2006 teve a parte da manhã e da tarde de um dia de domingo para a discussão das propostas (Em 24/09/2006 - Instalação das câmaras temáticas para palestras de debates às 09hs, com pausa para almoço às 12hs, retorno às câmaras temáticas às 14hs para fechamento de propostas e plenária das Conferência até as 16hs, com votação das propostas das 16hs às 17h30)<sup>148</sup>, na conferência de 2012, conforme já narrei, a organização e plenária das câmaras ocorreu num dia de sexta-feira (14/09/2012), em que o quórum possivelmente foi diminuído, quando comparado à primeira Conferência de 2006, em virtude de ser um dia útil e, além disso, o tempo para as proposições das câmaras foi restrito das 14hs às

---

<sup>148</sup> Não inclui uma cópia do Folder da programação da Conferência Municipal de Cultura de Campos, do ano de 2006, que possuo, pois a mesmo se encontra com algumas anotações à caneta que fiz na época, porém tal programação também se encontra disponível nos anexos de Semensato (2010).

16hs, sendo que, na câmara temática em que fiz presença, boa parte do tempo foi dedicado à exposição de palestra.

No evento que aqui narro, pude identificar as mesmas dificuldades descritas por Clarissa Semensato (2010) acerca da Conferência anterior: a perspectiva individualista e pouco cívica deu o tom de boa parte dos debates, isso parece ser resultado da ainda recente experiência da sociedade local em processos deliberativos. Houve muita necessidade de garantir que a própria voz fosse ouvida e pouco espaço para a escuta e construção de um projeto coletivo para as políticas culturais no município.

Na manhã do dia seguinte, 15 de setembro de 2012, um sábado, após a plenária de apresentação das propostas das câmaras e debate final do documento da Conferência às 9hs, foi feita às 11hs a eleição dos membros do Concultura, o Conselho de Cultura do município (ver cópia do documento da eleição do novo Conselho Municipal de Cultura em anexo). Dentre os eleitos, um foi moderador e cinco foram expositores nas câmaras temáticas que precederam a plenária. O evento tem encerramento às 12hs.

Observada a fase de construção no ciclo dessas políticas públicas descentralizadas para a esfera da Cultura no município Campos, onde pudemos analisar as etapas de identificação de problemas, formação ou definição de agenda, formulação de alternativas, o ideal seria observar as fases seguintes de tomada de decisão e de implementação, quando essas pautas seriam colocadas em execução e transformadas em políticas (SECCHI, 2013). Todavia o recorte temporal deste trabalho não permitirá tal empreitada.

Após a Conferência, busquei entrevistar o Secretário Municipal de Cultura, Orávio de Campos, e cheguei a encontrá-lo na Uniflu-Fafic, onde é professor. Pedí-lhe também permissão para acessar a documentação da Conferência e ele indicou que eu poderia fazer isso indo à Secretaria de Cultura. Quanto à entrevista, na ocasião ele falou que teria compromisso com aulas na instituição e que não poderia me conceder; quando sugeri agendamento, ele disse que eu poderia mandar a entrevista por e-mail, pois ele tinha costume de responder a entrevistas dessa forma. Porém o e-mail que enviei não foi respondido. Apesar de ter ido duas vezes à Secretaria para então ter acesso aos documentos, não obtive problemas em tê-los em mãos depois que encontrei lá a funcionária encarregada, cujo nome o secretário me indicou, lá mesmo consegui

selecionar e solicitar as cópias da documentação, que segue em anexo<sup>149</sup>. (Ver anexos 2, 3,4 e 5)

Dias após ao evento, entrevisto Elza Maria (ver roteiro de entrevista em apêndice 1.1.7), para conhecer seu olhar sobre a experiência da Conferência. Ela é um dos casos de artesãs que descobriram uma vocação a partir da integração ao “Projeto Caminhos de Barro”. Hoje, além de continuar o ofício de ceramista, Elza atua como educadora social, ministrando oficinas de cerâmica para jovens e crianças, e está cursando graduação em Pedagogia. Questionei a Elza o que a motivou a comparecer na Conferência de Cultura:

O que me motivou é que eu gosto muito de participar das coisas, de palestras e coisas assim. E quando se trata de cultura, devido ao meu próprio trabalho, eu me interessou muito mais. Porque eu gosto de trazer um pouco da cultura nossa, né. Mostrar o que nós temos e podemos, que nós temos coisas pra mostrar, que apesar de toda sujeira (política), nós temos muitas coisas lindas e maravilhosas, que podem fazer diferença. Então, se eu quero que algo mude, eu tenho que fazer a minha parte. Aí quando o professor Teófilo falou que ele não iria dar aula naquele dia, porque ia ter a Conferência, que ele ia estar na Conferência, eu perguntei: “Ahh, e todo mundo pode participar?” E ele falou: “Pode!” Eu falei: “Então, eu vou... eu vou lá participar!” Eu pedi permissão lá no projeto onde eu trabalho, aí a Rose, que coordena, me deu a permissão de estar lá, me liberou na sexta feira, e no sábado eu fui por minha conta, né... pra ver o resultado daquilo que foi o trabalho de um dia inteiro, né? De você estar ali um dia acompanhando e discutindo na Conferência, e então ver o resultado no dia seguinte. (Elza Licasalio, artesã ceramista e educadora social)

Elza enfatiza que se há um processo de mudança política em aberto, ela tem interesse em participar, além disso, a possibilidade de interagir com outras pessoas que trabalham com cultura a motiva :

Mas, o que mais me incentivou foi essa questão mesmo, porque se eu trabalho, eu gosto de trazer a cultura, de expor a nossa cultura para que outras pessoas conheçam, e não fique ela amarrada, às vezes dentro de um museu ou dentro de uma instituição apenas, mas que todos possam ter direito de conhecer e saber

---

<sup>149</sup>Semensato (2010), com relação à conferência de 2006 teve dificuldade de acessar à documentação da mesma e queixou-se da indisponibilidade deste material em acervo público para a consulta. No caso da pesquisa feita pela autora, a mesma observa que, em se tratando da gestão da prefeitura à época da I Conferência estar nas mãos de um político de oposição (Alexandre Mocaiber) à Rosinha Garotinho, atual prefeita, tal descaso com a documentação revela algo próprio das tendências oligárquicas: a descontinuidade das políticas públicas e a necessidade de se apagar e negar as construções de políticas da gestão anterior. Observo porém que apesar da documentação atualmente estar disponível para a consulta na Secretaria de Cultura do Município, o endereço da mesma é pouco conhecido, sendo a entrada na lateral de um prédio e não contendo qualquer placa indicando que o local se trata da autarquia pública Secretaria Municipal de Cultura. Ou seja, em certa medida, o acesso ainda é restrito.

que nós temos isso, eu tenho que participar de alguma coisa diferente! Tem mesmo que participar e saber o que está acontecendo. Então foi isso o que me incentivou... apresentar e conhecer... conhecer as propostas e saber o que eles tem para oferecer pra gente, né? Porque numa Conferência alguma coisa tem que se propor de mudança, né? Pra transformar a nossa sociedade. (Elza Licasalio, artesã ceramista e educadora social)

Conforme já mencionado, quando falamos desses fóruns participativos, como a Conferência Municipal de Cultura, estamos tratando da possibilidade de exercício da cidadania ativa por meio da ideia de governança, conforme já nos referimos outras vezes neste trabalho. De acordo com Sônia Fleury (2005), a ideia de governança:

Impõe, por um lado, a descentralização político-administrativa e, por outro, a governança local de forma a prover modelos alternativos de geração de consenso, por meio de mecanismos deliberativos com o envolvimento dos principais atores locais. Trata-se tanto da criação de novos espaços públicos que permitam este diálogo deliberativo, quanto da construção de processos de planejamento estratégico participativo que tenha em conta esta relação de co-gestão e controle social das políticas públicas. (FLEURY, 2005, p. 40)

Elza, minha interlocutora, diz ter ficado satisfeita em ter presenciado e interagido em um processo democrático-participativo, pois se trata de uma novidade na região. Perguntei se ela acreditava que houve recepção de suas propostas e ela respondeu que de certo modo, houve *“Olha, naquele momento ali, sim...Na própria questão do ouvir. Na questão do ouvir, do debater, do expor sua opinião.”* Então, pergunto à Dona Elza se ela acredita que houve espaço para diálogo entre os setores (do carnaval, grupos étnicos, entidades de pesquisa e artesanato) dentro da câmara de Cultura Popular e ela me responde positivamente, mas acentua a existência de particularismos: *“Olha, eu acredito que tenha existido diálogo sim. Até que sim, mas existiu muito a questão de se ‘puxar sardinha’<sup>150</sup>”*. E em seguida ela dá seu parecer sobre os momentos de disputa de interesses:

Você estava na mesma sala que eu, não foi? Você viu quando um deles falou com a palestrante “você está falando tanto do boi, das folias de Reis... mas vamos ao que interessa” Esse “vamos ao que interessa” é o que interessa a ele! Ao grupo dele! Ele não se lembra de mim, não, mas eu sei quem é a “peça”! Quando ele falou “vamos ao que interessa” é vamos ao que interessa ao grupo

---

<sup>150</sup> Referência ao ditado “Puxar a sardinha para a sua brasa”, que significa um tipo de atitude egoística.

dele, aquilo que ele pensa, aquilo que ele pretende, aos objetivos que ele quer alcançar. E os outros?! (Elza Licasalio, artesã ceramista e educadora social)

Concernente a isso, Leonardo Secchi (2013) ressalta que apesar de o valor da participação ser amplamente aceito nas democracias ocidentais, estudiosos indicam as suas dificuldades. As críticas aos mecanismos dos fóruns participativos e conselhos gestores, em geral relacionam-se à “*captura dos espaços de deliberação por atores muito interessados [...], redução do pluralismo e outros ‘paradoxos da democracia deliberativa’, como a espiral do silêncio e a autorreferencialidade*” (SECCHI, 2013, p.140). Em sua observação acerca da Conferência de Cultura de 2006 neste mesmo município, Semensato (2010), advertiu que na prática não há paralelo direto entre descentralização política e participação social, pois esta última, na sociedade capitalista atual, é condicionada por critérios que tendem a privilegiar determinados indivíduos, os quais acabam centralizando os debates e tomando as decisões por toda a sociedade (REIS, 1989, apud SEMENSATO, 2010).

Vimos no primeiro capítulo do presente trabalho que a correlação entre atitudes cívicas e desenvolvimento democrático, tendo em vista o bem comum, de acordo com Putnam (2006), dependem do desenvolvimento do capital social nas comunidades modernas. Desse modo, percebemos no episódio narrado por Elza a identificação da ausência de uma postura cívica permeada pelo capital social. Elza observa que alguns atores dominaram o debate:

Aí chegou, no sábado, a votação lá... [...] eu fui, participei de tudo, quero até pegar o certificado pra apresentar na faculdade como hora pedagógica. Mas o que aconteceu naquele dia lá? A votação das propostas... as propostas serem corrigidas, revistas, corrigidas... [...] O conselho foi votado nesse dia. E um outro ponto é que chegando na hora cada um queria colocar seu representante, né? Geralmente as pessoas que mais se destacavam, aquela coisa toda... E a questão dos carnavalescos parecia que era o mais importante do que tudo, né? A prioridade... (Elza Licasalio, artesã ceramista e educadora social)

Nesse sentido, segundo Leonardo Secchi, outros obstáculos para a efetivação da participação dizem respeito à dificuldade de resolução de conflitos, aos custos de oportunidade, problemas que tendem a se agravar mais somados à escassez de tempo para a coordenação dos atores (SECCHI, 2013, p.143). Elza lamenta ter sido pouco tempo para se trabalhar as questões mais a fundo e analisa sobre sua experiência:

Foi a primeira vez que participei da Conferência, então eu não tinha ideia de como foi a primeira. Pude perceber que houve um certo atrito, mas no final foram eleitos os representantes do conselho, cada grupo teve a sua eleição... e no nosso grupo da cultura popular foi a Giovana da Hora, quem ficou representando mais uma vez ... eu acho que ela já foi a representante da Cultura Popular na última vez. Só que eu não vi nada... de lá pra cá eu não vi nada acontecer... falar e colocar no papel é muito fácil. (Elza Licasalio, artesã ceramista e educadora social)

Ou seja, apesar de acreditar que tenha valido a pena ter participado da Conferência, representando o setor do artesanato, Elza se mostra um tanto cética quanto aos desdobramentos do evento para as Políticas Culturais da cidade. Como vimos, o município é marcado por uma trajetória de políticas oligárquicas que tradicionalmente excluem as massa dos processos deliberativos, além de gerarem uma cosmovisão onde impera a naturalização do patrimonialismo, bem como de releituras do voto de cabresto, do coronelismo e das relações de compadrio, ainda existentes entre as classes políticas e a sociedade civil. Neste sentido, impera uma solidariedade vertical (das trocas de favores entre privilegiados e desprivilegiados) , que tende a minar solidariedades horizontais e o desenvolvimento do capital social entre pessoas de mesma classe e interesses.

Para Semensato (2010), *“A descrença política parece permear a opinião de boa parte dos cidadãos campistas, enquanto outra parte é envolvida pelo despreparo, dependência e acriticidade proveniente das práticas assistencialistas ( SEMENSATO, 2010, p. 93). O ceticismo frente a mudanças no quadro político é expresso na fala da entrevistada:*

E o que a gente conhece e a gente já sabe... bom, pelo tempo que eu venho vendo ouvindo e participando de debates , nas discussões em relação a isso são muitos sonhos e poucas realizações. Muito ilusório... aí voltamos ao problema daquele ditado *“farinha pouca, meu pirão primeiro!”*. (Elza Licasalio, artesã ceramista e educadora social)

A expressão *“Farinha pouca, meu pirão primeiro!”* se destacava bastante pela frequência no depoimento de Elza, que tem toda fala recheada por vários provérbios

populares<sup>151</sup>. Percebi que seu uso não era casual, mas que sugeria uma mensagem central. De acordo com Claudia Xatara e Thais Succi,

os provérbios figuram muitas vezes com o intuito de educar ou advertir, pois carregam mensagens que procuram orientar as atitudes do leitor. [...] Na verdade, as fábulas e os provérbios encerram um posicionamento crítico sobre as condutas humanas, demonstrando assim a moral da história. (XATARA & SUCCI, 2008, p. 44)

As autoras ainda observam que os provérbios podem possuir uma dimensão ideológica, uma vez que podem se revestir de autoridade discursiva, porém

o provérbio promove-se de acordo com o contexto, assumindo papéis diferentes nas vozes diferentes que as pronunciam. (REBOUL apud AMARAL, 1998). O provérbio “Deus dá o frio conforme o cobertor”, por exemplo, expressa uma ideologia de conformidade quando utilizada por um pobre, ou de egoísmo quando utilizada por um rico. (XATARA & SUCCI, 2008, p.40)

Do mesmo modo, a expressão proverbial “Farinha pouca, meu pirão primeiro” parece ter conotação distinta dita pela minha interlocutora do que se fosse dito por uma pessoa que não viesse de procedência humilde como ela. Assim, as autoras recomendam que “ [...] estudar a ideologia de um provérbio é também saber ler o que está “por trás”, no “não-dito” (Ducrot, 1987), porque a intenção não vem expressa literalmente”(ibid., p.40). Resolvi pesquisar sobre a origem do provérbio e fiquei sabendo que ele remonta ao período Colonial,

A farinha de mandioca era um dos alimentos que os bandeirantes costumavam levar durante suas viagens pelo interior do Brasil. Quando o estoque de comida estava acabando, o prato principal era peixe com pirão. Nesse momento, o chefe da expedição usava a força do cargo.<sup>152</sup>

Pude perceber que esse dito popular específico se emprega em vários contextos da fala de minha co-enunciadora. Através da expressão “Farinha pouca, meu pirão primeiro”, Elza buscava mostrar o modo como podem ser interpretadas diversas

<sup>151</sup> Dentre outros: “o que seria do amarelo, se todos gostassem do azul?”, “Pão-pão, queijo-queijo, beijo-beijo”, “Puxar a sardinha...”

<sup>152</sup> Disponível em: <http://flordolacio2.blogspot.com.br/2007/09/expreses-curiosas-em-Ingua-portuguesa.html>, acesso em 02 de outubro de 2012.

situações que giram em torno da cultura local. Cultura aqui é admitida em seu sentido simbólico e semiótico, quando Geertz afirma que “*o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu*” e que tais teias seriam a cultura, sendo necessária para a sua análise uma ciência interpretativa em busca de significados (GEERTZ, 2008).

Vimos também, ao refletirmos acerca das permanências, atualizações das estruturas ou conflitos e mudanças, no que diz respeito à noção de Cultura em Bourdieu (2013), que um determinado sistema simbólico existe por meio das condições sociais de que é produto, e que a inteligibilidade da coerência de suas estruturas deriva das relações significantes que o constituem. A atualização das estruturas por meio dos indivíduos de forma simbólica e por vezes inconsciente será perceptível através do conceito de habitus de Bourdieu (2001, 2013), que seria um princípio que rege as trajetórias possíveis e potenciais das práticas.

“Farinha pouca, meu pirão primeiro” é a expressão de uma sociedade desigual, marcada por uma estrutura e cultura autoritárias e pela dificuldade de se estabelecer uma solidariedade horizontal. É a voz do senhor de engenho, mimetizada pelo bandeirante, mimetizada pelo escravo doméstico e que, num salto de alguns séculos a frente é repetida em tom melancólico, por gente de nossa terra, para explicar o contexto político e social vividos, marcados pela necessidade de sobrevivência, pelo poderio das oligarquias, pelas práticas assistencialistas e pelo descrédito nas instituições.

No contexto da conferência, a expressão “Farinha pouca, meu pirão primeiro”, usada por Elza, denota o individualismo de determinados setores nas Camaras Temáticas em procurar garantir o predomínio de suas demandas, de uma maneira pouco cívica ou educada: “vamos ao que interessa!”. Sendo estes interesses permeados pelos compromissos de pactuação que tais grupos de produção da cultura mantem com as instâncias de poder. Já foi comentado neste capítulo acerca do uso eleitoreiro e populista de “políticas de eventos”, que permeiam as políticas culturais do município. Sobre o atual quadro de desigualdades sociais e sua relação com a política e a cultura na região, Elza comenta:

Quem está em Poço Gordo, quem está em São Sebastião, quem está trabalhando no árduo, no sol, pra manter a sociedade ‘bonitinha’... Eles é que se danem! É “*farinha pouca, meu pirão primeiro*”! A mentalidade é essa. Então são coisas



que... é história? É historia! É cultura? É cultura! Então, como é que vai mudar isso? É meio difícil, né? Você viu o encontro lá da Conferência de Cultura... no todo que você pode observar, existe isso. Olha aquela questão do carnaval, olha como se puxava... é a questão da visibilidade, é o imediato, a visibilidade, então “vamos puxar pra cá”. Só tem valor isso? Só isso que é cultura? É isso que fomenta a economia dentro da cidade? Não é! Você não entende o que acontece na cabeça de quem está comandando, de quem dirige, de quem gerencia... (Elza Licasalio, artesã ceramista e educadora social)

No contexto pessoal, do indivíduo frente ao processo democrático, a expressão “Farinha pouca, meu pirão primeiro” também remete ao descrédito e à dificuldade de envolvimento em ações coletivas, pois além da descrença nas instituições, a sociedade em si reproduziria a postura individualista porque há de se garantir as necessidades básicas, imediatas, em virtude da falta de recursos (“farinha pouca”), e, desse modo, o dispêndio de esforços e de tempo para estar presente nos fóruns deliberativos seria um sacrifício maior para alguns que para outros. Nas palavras de Elza, podemos entender como o quadro se perpetua: *“Escrever é muito bonito, mas sair do papel para o dia a dia, é outra questão. Aí, ó: o povo tá andando, o povo tem que comer, o povo tem que beber, o povo tá doente! Então, precisa de dinheiro! Quem vai parar pra pensar em política?”*

Neste sentido, seria dificultada a prática cidadã *“ao mesmo tempo autônoma e solidária”* entre as classes menos abastadas. Não pretendo com esta análise afirmar que as mudanças sejam impossíveis, mas que, do mesmo modo que essas estruturas vem sendo reproduzidas ao longo de séculos e entrelaçadas à cultura local, quaisquer mudanças provavelmente não ocorrerão do dia para a noite e, ponto mais delicado, dependem muito de vontade política. Essa análise pode ser ilustrada pelo seguinte trecho da fala de Elza:

[...] isso daí passa por uma questão cultural. Eu acho que a partir do momento que o país passasse a ter uma educação sócio-política e cultural, se valorizasse... mas não existe! A própria estrutura já vai preparando o cidadão pra isso, a própria escola já fomenta pra isso. É a competitividade! É o *“Eu tenho que vencer! Eu tenho que sair, eu tenho que ter meu lugar ao sol e eu tenho que ganhar esse espaço e ele ser meu, permanecer meu, se não ele se perde.”* É preciso sim, essa questão de formação sócio-política e cultural precisa, é uma coisa que vem desde que eu me entendo por gente, que é necessário, precisa ser

feito, não é feito e nem nunca vai ser feito! Porque o cabresto é muito melhor do que deixar a pessoa livre. Então é aquela coisa: “*Vai, vai só até ali, mas vamos manter no cabresto!*” E aí continua mandando a mesma estrutura política e nada muda. (Elza Licasalio, artesã ceramista e educadora social)

Aqui, percebemos a mensagem da expressão “*farinha pouca, meu pirão primeiro*” como a tradução de um ethos individualista que rege as relações de poder da sociedade como um todo e que se desdobra entre os setores desprivilegiados como um habitus precário (SOUZA, 2003) que é aprendido no processo de socialização (desde a escola), reproduzindo ideologias e visões de mundo que tendem a manter o *staus quo*.

Vimos que habitus (Bourdieu, 2001) implica em certas disposições para agir, sentir e pensar e que, para Souza (2003), o habitus precário significa tais disposições quando pensadas as condições de populações de países subdesenvolvidos, isto é, marcadas pela sub-cidadania e não-reconhecimento de extensas parcelas da população, no sentido dos desdobramentos da inadequação dessas pessoas à ordem produtiva capitalista. Outra das características do habitus precário é que ele é marcado por condições agrestes que minavam os elos de solidariedade, dissolvendo os vínculos mais básicos comunitários e associativos.

Além de ser importante do ponto de vista político, em seu sentido cívico, o capital social garante êxito em relações econômicas. Vimos em Kliksberg (2000) que a desvalorização da cultura de população pauperizadas e o enfraquecimento de seu capital social são questões que se relacionam. A cultura seria um fator determinante para a coesão social, pois através dela, as pessoas podem reconhecer-se mutuamente, cultivar-se, crescer em comunidade e desenvolver auto-estima coletiva (KLIKSBERG, 2000). Quando pergunto acerca das dificuldades enfrentadas pelo setor do artesanato, Elza cita, além da ausência de políticas públicas específicas, a desvalorização da cultura local, que prejudica o mercado de artesanato e, como veremos, também cria entraves ao associativismo. Sobre a desvalorização da cultura e o mercado local, Elza afirma:

O mercado é pouco por causa da questão do próprio ser humano, do eu mesmo de achar que aquilo que nós temos não é tão bom... Então é uma questão cultural complicada, de não se valorizar aquilo que se tem. Aí compra às vezes, quando encontra as nossas coisas lá fora – Lá fora é aqui perto mesmo, pode ser em Macaé, ou sair daqui e ir ao Rio de Janeiro e chegou lá e comprou um produto nosso – é muito mais interessante do que chegar aqui com a gente, e

comprar . E as vezes iria comprar mais barato! Porque expor fora daqui envolve custos. Chegou lá, compra mais caro e traz! Aquela questão *de ‘Ahh, eu fui em tal lugar e trouxe essa peça linda!’* [muda a entonação da voz, simulando a fala de um consumidor]. Então, existe essa desvalorização e em todo artesanato a gente observa isso. Não é só a argila. Quando a gente sai para as feiras, existem diversos tipos de artesanatos e sempre a gente vê alguém fazendo algum tipo de comentário em relação a isso. A situação é idêntica. É uma questão cultural? Talvez seja uma questão cultural mesmo. O próprio povo brasileiro tem isso dentro de si, de dar valor não ao que se tem, não ao da casa, mas ao de fora. Então vejo como os fatores de problema isso. O mercado, que é restrito, que não existe um apoio, um apoio para chegar noutros locais e a falta de valor que o consumidor local dá à produção daqui. (Elza Licasalio, artesã ceramista e educadora social)

De fato, essa observação feita por Elza se repetiria nas falas de outras artesãs sobre o desvalorização da cultura local como reflexo para o desinteresse do mercado interno com relação ao artesanato produzido. Elza associa esse desinteresse à falta de políticas que promovam a valorização da cultura do lugar, pois quando a cultura é valorizada, em geral também se valoriza o artesanato. *“O que falta para dar um ‘boom’ maior é a questão de políticas públicas, mesmo. Alguém chegar e abraçar em parceria [...] isso é o que mais prejudica, o que mais atrapalha avançar é essa questão, com os nossos dirigentes. E não é só no artesanato não...”*, afirma.

A artesã Elza se refere à dificuldade de construção coletiva de políticas públicas para facilitar a geração de autonomia dos grupos. Não existem políticas visando o bem comum, mas as ações de reciprocidade são verticais, geralmente de cunho clientelista. Por sua vez o desenvolvimento de reciprocidades horizontais pelos componentes dos grupos sofre um entrave, pois para Elza, a própria condição de escassez de recursos faz com que as pessoas tenham dificuldade em se associarem, pois estão em uma condição de vulnerabilidade que as tornam temerosas em assumir riscos. Na ausência de políticas públicas que ofereçam um amparo para entrada desses produtos no mercado, as dificuldades e as próprias estruturas do sistema fazem com que inclusive as artesãs tenham uma postura particularista na luta pela sobrevivência, o que dificulta o êxito em se associarem.

[...] é tudo assim “*farinha pouca, meu pirão primeiro*”. Infelizmente, [...] a postura é “*eu tenho esse produto meu aqui, então eu tenho uma prateleira pra cada um que eu posso distribuir pra cada um, mas se eu puder ficar com todas elas, deixa eu ficar com todas elas?! É ‘meu material’.*” Então, existe isso, infelizmente. Sempre tem uma pessoa que está em atrito com outra, não é de briga não, mas que não concorda com isso, não concorda com aquilo... Querem se associar desde o momento em que não vá mexer do seu bolso... então “aceito que tudo vai ser rachado igualzinho... mas que nada vai sair do meu bolso”?! Então não se investe, não tem visão de investimento, a desconfiança é mais forte. O empreender... essa mentalidade do empreender em grupo ainda é muito difícil. Talvez seja por questão educacional... pouca instrução... uma vida difícil... aí você já vê que as vezes dez reais pode não fazer falta pra você, mas na mesa de muitos pode fazer falta, já é um pão, um feijão... e isso pode fazer diferença. Então é grande o medo de não ter retorno depois. Infelizmente, nós vivemos num mundo competitivo. Não vivemos num mundo cor de rosa, ou só flores. Não... Nós vivemos é ali ó, é o feijão com arroz mesmo! Então, as dificuldades que as pessoas passam e o que significa o investimento que elas fazem, faz ter essa maneira de pensar: se eu posso ter três, porque que eu vou ter um só? Porque que eu vou dividir com a Marizinha ali? Entendeu? (Elza Licasalio, artesã ceramista e educadora social)

A explanação de Elza é bem clara. Não se trata de culpabilizar as artesãs, mas de compreender como certos entraves ao desenvolvimento operam. Os grupos que, apesar do quadro desfavorável ao associativismo, ainda se mantêm unidos, conseguiram um grande feito. Consigo observar a partir das leituras de Celso Furtado, que o tipo de desenvolvimento econômico da região, marcado historicamente pelo cultivo da cana-de-açúcar e pelo extenso uso da mão-de-obra escrava, não favoreceu o desenvolvimento de vínculos associativos e do capital social. O histórico de explorações que resultaria a postura de desconfiança, aliado à dificuldade ainda existente quanto ao acesso a direitos básicos, impedem que se transcenda a dimensão da necessidade mais imediata e que se fortaleçam os laços associativos. A cultura da exploração muitas vezes impediu que se desenvolvesse a cultura da associação:

[...] muitas das vezes pode ser por questão educacional, né? Tem muita gente que tem uma mente mais aberta. Mas tem muito mais ainda pessoas que simplesmente passam dificuldades. Que fazem aquele material ali, que investem com dificuldades, porque é o que ela sabe fazer, o que ela gosta de fazer, então

ela quer fazer aquilo. Entendeu? Ou as vezes até porque não tem outra opção! Então “o que eu tenho que fazer tenho que fazer o melhor, meu material tem que sair, tem que sair, porque eu tenho meu filho pra dar comida, porque eu tenho que pagar minha conta de água, minha conta de luz...” É difícil, é difícil! Aí é uma via de mão dupla, né. Tem gente que fala “Ahh, eu não entendo isso”, mas porque que não vai entender? Só quem nunca passou uma dificuldade na vida é que não vai entender! Não é pra entender mesmo não, mas ao mesmo tempo é pra entender! Porque o sapato não está apertando no pé dela! Está apertando é no meu pé, então, quem está sentindo a dor, sou eu. (Elza Licasalio, artesã ceramista e educadora social)

A via individualista de superação do habitus precário, para Souza (2003), seja através do habitus primário (educação formal, domínio da racionalidade e do cálculo prospectivo), seja através do habitus secundário (relativo à distinção, ao talento, à criatividade) atenderia à “ideologia do desempenho”, o que promoveria possibilidades de ascensão social pontuais, sem grandes modificações na estrutura da sociedade. Nesse sentido, apesar de não falar diretamente a respeito do termo capital social, podemos observar em Souza (2003) uma explicação para, a partir da observação da reprodução do habitus precário e de suas tentativas de superação, compreendermos a ausência do capital social e sua relação com a desvalorização da cultura local e manutenção das estruturas de dominação.

De acordo com Putnam (2006), o capital social se estabelece por meio de relações de confiança, Sonia Fleury (2005) observa que o capital social traz como benefícios o potencial de informação que é inerente às relações sociais, a criação de obrigações e expectativas de normas efetivas, o fortalecimento da organização social, e a estabilidade da estrutura. E nas declarações de Elza sobre a Conferência, também percebemos a ausência do capital social como o que estabeleceria confiabilidade aos processos estabelecidos. Tal quadro se expressa no descrédito sobre a Conferência em si, por pressupor que as instâncias executivas locais a que cabem a efetivação das deliberações não operam conforme uma perspectiva democrática. Elza me pergunta se eu soube de algo ter “saído do papel”<sup>153</sup>, pois ela duvidava muito disso: “*pode ter mil*

---

<sup>153</sup> Tempos depois, obtive a informação de que o Conselho Municipal de Cultura – cujos membros foram eleitos por assembleia durante a 2ª Conferência Municipal de Cultura – tomou posse no dia 12 de dezembro de 2012, no foyer do teatro Trianon, tendo o mandato em vigor até setembro de 2014, quando ocorreria a próxima Conferência Municipal de Cultura. No blog oficial da Secretaria de Cultura é possível ler que com a estruturação do Conselho de Cultura a cidade também passa a ter um Conselho

*Conferências e discutir as coisas mais bonitas do mundo, mas se não sair do papel não vai adiantar*”, ela comenta.

Aqui fazemos referência ao terceiro eixo do “cubo da democracia”, segundo o qual “um processo” pode ser “mais ou menos participativo”. Este eixo diz respeito ao grau de influência, isto é, “Qual é o link entre as discussões e a decisão” (FUNG, 2006, apud SECCHI, 2013, p. 141). Conforme mencionei, não cheguei a estender a pesquisa para o período da implementação das políticas votadas na Conferência de 2012. Porém, temos informações de que acerca da Conferência de 2006, Semensato (2010) observou que as pautas formuladas no evento foram descartadas pela gestão municipal seguinte, uma vez que houve mudança da sigla partidária, característica das discontinuidades das políticas públicas locais, de perfil oligárquico. O conselho criado durante a mesma tomou posse apenas em 2009 e, não possuindo fundo, teve atuação limitada. No que diz respeito ao controle social, tampouco a população reivindicou o cumprimento das propostas, talvez porque não havia um mecanismo específico para essa finalidade. Não foi convocada uma nova conferência no intervalo de 6 anos e o município não havia integrado até então, ao Sistema Nacional de Cultura.

Todavia, conforme vimos, desde a fala do secretário Orávio de Campos sobre a chamada da Conferência de 2012, com a criação do Fundo Municipal de Cultura, a convocação de novas conferências de dois em dois anos e a construção do Plano Municipal de Cultura, bem como as atividades do Conselho são obrigatórios. Sobre os desdobramentos da Conferência de 2012, a artesã Elza dá seu parecer final:

Eu espero que mude. Porque tudo também é uma questão de tempo, nada acontece do dia para a noite, né? Espero que realmente tudo seja uma questão de tempo e que na terceira Conferência, que eu não sei se vai ser no ano que vem - tenho impressão de que é de dois em dois anos -, espero no ano que vem algo tenha mudado e que se respeite as propostas ressaltando o que foi falado e que tenha alguma esperança de se concretizar. E venha somar outras propostas, porque de repente surgem novas ideias também... porque dois anos pela frente é

---

de Preservação do Patrimônio Municipal um Fundo Municipal de Cultura (Funcultura) e dispor de um Plano de Cultura, já definido no regimento do próprio Fundo. Na mesma página há a informação de que o Fundo de Cultura já possui registro no Ministério da Fazenda, obtendo seu CNPJ e conta na Caixa Econômica Federal, o que viabiliza o investimento da cultura no município. As primeiras ações anunciadas a partir do Fundo são a criação de uma Escola Técnica de Arte Dramática, através do Pronatec, em parceria com o Instituto Federal Fluminense (IFF) e a construção da Praça do PEC (Praça de Esporte e Cultura), no Parque Eldorado II, numa área de 7 mil metros quadrados.

muito tempo, dá pra você se estruturar, dá pra você imaginar algo novo, dá pra formar novos conceitos. (Elza Licasalio, artesã ceramista e educadora social)

Acompanhando os desdobramentos recentes das políticas públicas locais através de um portal de notícias da cidade<sup>154</sup>, soube de alterações no quadro de gestores e secretários na administração do município em 04 de junho de 2013. Na matéria, lê-se que “ficam extintas as Secretarias e fundações: Secretaria de Planejamento e Gestão; Secretaria de Cultura; Fundações Trianon e Zumbi dos Palmares; Coordenadorias de Infraestrutura, de Segurança e Ordem Pública”. Ou seja, a área da Cultura institucionalmente perde sua autonomia administrativa e passa a integrar a Secretária Municipal de Educação, Cultura e Esportes, liderada por Joilza Rangel, antiga secretária da Educação. Com a dissolução da estrutura da Secretaria, atesta-se um processo de descontinuidade que parece associado a novo momento de formação do Conselho Municipal de Cultura.

Entrei em contato com Nelzimar Lacerda, que foi a expositora da Câmara Temática de Cultura Popular, para indagar sobre o processo de implementação das demandas específicas da Câmara que envolviam o setor do artesanato, tais como Museu da Cultura Popular e o Festival de Arte Popular, e obtive a seguinte declaração:

Essa prefeitura de Campos está um verdadeiro caos com esse novo organograma que criaram! Fundiram Cultura/Educação/ Esportes/ Fundação Trianon, Fundação Zumbi e Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima que, ao meu ver, foi um retrocesso. Simplesmente, a Secretaria de Cultura perdeu sua autonomia em relação aos projetos, principalmente se entrar um novo secretário que não tem visão estratégica e nem conhecimento ou formação mais generalista, né? [...] E, no fim das contas, vamos continuar a politicagem de entretenimento com gastos milionários para shows em Farol, que é o que dá voto, e dane-se CULTURA, ou melhor, projetos culturais que transformem, eduquem e etc . (Nelzimar Lacerda, profa de FolkComunicação da Uniflu-Fafic)

Em meio ao descompromisso, à instabilidade e à descontinuidade das políticas públicas locais, que geram, por um lado, uma cultura política cética e pouco participativa, ou, por outro, dependente das práticas assistencialistas e de caráter populista, como pensar em desenvolvimento através da cultura?

---

<sup>154</sup> Disponível em: <http://campos24horas.com.br/portal/123703/>, Acesso em 5 de Junho de 2013.

A situação de miséria de amplas camadas da população ajudam a manter os atuais quadros de administração pública, e vice-versa. Conforme vimos, aparentemente se estabelece um círculo vicioso, tal situação impede a atitude cívica no sentido político e também gera ausência de capital social, desenvolvimento econômico e valorização da cultura.

Como romper com o ethos do “farinha pouca, meu pirão primeiro”, que tem se reproduzido entre as classes mais humildes sob a forma de um *habitus*? No primeiro capítulo deste trabalho, Chauí alertara para o fato de que “*na cultura popular [...] o silêncio, o implícito, o invisível são mais importantes que o manifesto*”. (CHAUÍ 1986, p. 33) Tentemos fazer um exercício analisando este ditado popular para além do discurso manifesto. Penso que “Farinha pouca, meu pirão primeiro” não é meramente uma expressão conformista ou conformada com a realidade posta; antes, pode conter uma revelação.

Que tipo de paralelo poderia haver entre este quadro local e a proposta da Economia Criativa, que coloca a Cultura como um vetor do desenvolvimento? Recordei do projeto “Santo de casa FAZ milagres”, desenvolvido no Estado do Espírito Santo, Lala Deheinzelin. De acordo com o que é apresentado no projeto, a metodologia criada por Lala Deheinzelin consistia em identificar: a) os potenciais locais (os “santos”), b) os parceiros (“quem faz”), c) e as necessidades (os “milagres”). Depois, estes dados eram cruzados com “tendências de futuro” e as oportunidades que eles originariam, resultando no desenho de estratégias específicas para cada local. Nas palavras da autora, o ditado pessimista trazia uma revelação:

‘Santo de casa não faz milagre’ – que erro e que pena que esse ditado esteja tão arraigado em nossa cultura. [...] É interessante notar que as três chaves no processo de promover o desenvolvimento sustentável, a partir da economia criativa, estão contidas nesse ditado. Mais interessante ainda notar que cada uma delas corresponde a uma deficiência séria de nossa cultura, de nossa mentalidade. (DEHEINZELIN, 2008, p. 214)

A necessidade de criarmos nossas próprias soluções frente à ausência de auto-estima somada à desvalorização da cultura, principalmente pelas nossas elites, como nossos principais entraves ao desenvolvimento, podem ser verificadas nas análises de Celso Furtado (1978). Pude, por analogia, perceber que também o dito popular título



deste trabalho “Farinha Pouca, meu pirão primeiro” há uma mensagem implícita. Na expressão, notamos uma afirmação contrária ao cooperativismo/associativismo (“meu pirão primeiro”) a qual se justifica pela situação de escassez (“farinha pouca”). Este quadro, também é entrave ao desenvolvimento local. Temos explicitamente a ideia de que há um pirão para ser feito, e, para isso, é necessária a farinha, que por sua vez é escassa. Isso gera a postura particularista e revela o problema existente. Mas há também a possibilidade de uma leitura tácita: aquelas pessoas que já tiveram a sorte de provar um pirão bem-feito sabem que ele também é composto pelo caldo. O caldo, no referido ditado, não aparece em falta; mas ele sequer é mencionado. Podemos, dentro dessa metáfora, incluir a ideia de que o caldo do pirão seja a nossa cultura, silenciada, desvalorizada. A pessoa tem o caldo, mas há pouca farinha, por isso a atitude individualista.

Penso que o maior desafio para a proposta do desenvolvimento através da cultura é fazer com que as populações excuidas saibam que, apesar da “pouca farinha” (recursos econômicos), elas possuem o “caldo” (a cultura, a possibilidade de transformação, de criação, de desenvolvimento de laços associativos e da reflexão), por meio do qual é possível obter reconhecimento. À medida em que esse reconhecimento se constitui em um projeto coletivo, mais chances haverá em se romper com as estruturas de dominação vigentes.

O impasse que segue é fazer com que essas ações de valorização da cultura se efetivem pelas instâncias políticas, principalmente as locais, que pretendem manter a população sem “farinha”, sem saber sobre a importância do “caldo” e, parafraseando a fala de um artista na Conferência Municipal de Cultura, eternamente “com o pires na mão”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em virtude do exposto, cabe fazer algumas considerações acerca dos resultados da pesquisa aqui relatada. Não se trata, contudo, da apresentação de dados conclusivos, mas de observações preliminares, tanto sobre o processo de institucionalização do conceito de Economia Criativa e da proposta de estabelecimento da Cultura como eixo estratégico de desenvolvimento nas Políticas Públicas do Estado Brasileiro, quanto, concomitantemente, de um olhar sobre as possibilidades dessas articulações a nível local, através de um recorte de pesquisa cujo campo foi o setor do artesanato delimitado na região Norte Fluminense.

As questões de pesquisa e indagações que me moveram, esboçadas de forma mais clara, foram: O que é Economia Criativa e o que explica a entrada deste conceito nas políticas públicas no Brasil? Que relação pode haver entre cultura, criatividade e desenvolvimento para populações excluídas? O que caracteriza o setor do artesanato na região NF e quais as suas estratégias de organização? Como o conceito de Economia Criativa começa a chegar na região NF?

Sobre a primeira questão, percebi no decorrer da investigação que o tema "Economia Criativa" é bastante controverso e, inicialmente, eu mesma tive dificuldades de direcionar minha argumentação. Como pano de fundo da recepção das políticas da Economia Criativa no país, pude notar embates cognitivos que situavam tais políticas como hegemônicas ou contra-hegemônicas. As noções de hegemonia e contra-hegemonia das políticas de tempos de globalização que aqui utilizo vem do trabalho de Boaventura de Sousa Santos (2002).

No curto espaço de tempo em que realizei a pesquisa não termino por optar por uma dessas abordagens, mas procurei organizar nas leituras feitas quais os argumentos pertinentes a cada posicionamento contrário ou favorável e de que modo eles fazem sentido numa percepção geral de que a Economia Criativa é um conceito arbitrário, posto que pode ser adaptado a diversos grupos de interesses, setores do campo da cultura, atores governamentais ou não governamentais, e, desse modo, assumindo ainda

conotação hegemônica ou contra-hegemônica, dependendo de como e por quem é evocado.

O conceito “Economia Criativa” surge em 2001 (HOWKINS, 2013; MIGUEZ, 2007), mas a abordagem que une cultura e criatividade a desenvolvimento já havia sendo gestada há algum tempo. Vimos que o pensamento do economista e ex-ministro da Cultura Celso Furtado (1978; 1991; 2012), evidenciando a relação entre o desenvolvimento da criatividade, a valorização da cultura do povo e a ruptura com condições de subdesenvolvimento são evocados pelos membros da Secretaria da Economia Criativa SEC/MinC como respaldo à proposta de uma Economia Criativa com um “selo brasileiro”. Também o ex-ministro Juca Ferreira (2011) já antes da criação da SEC/MinC lançava abordagens sobre um conteúdo contra-hegemônico na proposta do “desenvolvimento cultural”.

Analisamos neste trabalho que o papel da cultura como propulsora de um tipo de desenvolvimento contra-hegemônico tem sido observado desde a “Década Mundial do Desenvolvimento Cultural” (DMCD) da UNESCO, que ocorreu entre 1988 e 1997 (CUELAR, 1997), sendo que entre os anos de 1992 e 1995, Celso Furtado integrou a Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento daquele mesmo organismo internacional.

Neste sentido, no que diz respeito à continuidade da revisão de bibliografia, percebi ainda que a centralidade da cultura em tempos de globalização poderia ser relacionada também a uma possibilidade contra-hegemônica de fenômenos que Boaventura de Sousa Santos (2003) definiu como “*localização*”, os quais envolvem a sinergia da cultura local, a auto-gestão e a economia de pequena escala, regida por uma lógica cooperativa, pautada em laços comunitários e participativa e que, por seu turno, pude notar que relaciona-se com os paradigmas de desenvolvimento endógeno, regional, local e sustentável.

Em linhas gerais, esses modelos de desenvolvimento partem da premissa de que toda comunidade territorial possui um conjunto de recursos (econômicos, humanos, naturais, institucionais e culturais) que constituem sua potencialidade de desenvolvimento.

O desenvolvimento endógeno é uma alternativa ao desenvolvimento exógeno – que se pauta na expansão de multinacionais – ao contrário deste, ele se baseia na presença de micro e pequenas empresas e no uso de recursos locais, inclusive quando falamos de recursos humanos. Já o desenvolvimento sustentável diz respeito ao uso consciente dos recursos de forma a não estagná-los para gerações futuras. Essas leituras também convergem com o que André Gorz (2005) projetou como “sociedade do saber”, em que a criação de riqueza equivaleria ao desenvolvimento livre em todos os sentidos das aptidões humanas, isto é, no desenvolvimento de uma cultura colaborativa e consciente e da valorização dos “saberes vividos”.

Contudo, vemos nas experiências mais emblemáticas que precederam à origem do termo no Reino Unido em 1997 (indústrias criativas) uma ligação paralela com políticas de propriedade intelectual, o que também se verifica no livro “Economia Criativa” (HOWKINS), que cunhou o termo em 2001. Tais políticas tendem a restringir o acesso a bens culturais.

A experiência do Reino Unido marca a definição de “indústrias criativas” como aquelas capazes de gerar propriedade intelectual. Este fato é visto com desconfianças, posto que está intrinsecamente ligado às indústrias culturais, que não necessariamente privilegiam aos criadores, aos produtores de conteúdo cultural, mas sim aos reprodutores e difusores destes conteúdos: grandes editoras, gravadoras, as 'majors', as multinacionais.

Observando ainda experiências destas abordagens em outros países, autores como George Yúdice (2006) contra-argumentariam que o uso da cultura e das artes como recurso para fins econômicos ou políticos já seria negativo enquanto instrumentalização da esfera da cultura, exaurindo-a de sentidos, e que as políticas ligadas ao título “Economia Criativa” teriam por finalidade a mera geração de conteúdos para o avanço das indústrias culturais. Ao redor do mundo este autor situa tais políticas como o que chamamos de parte do protocolo do avanço da “globalização hegemônica” (SOUSA SANTOS, 2003), isto é, aquela que se pauta no Consenso de Washington dos anos 80, com medidas neoliberais e prescrições para a economia mundial: abertura comercial, prioridade à economia de exportação, expansão e defesa do direito à propriedade, avanço das privatizações, mínima regulação estatal, entre outras.

Yúdice (2006) denuncia que a própria definição de cultura ficaria comprometida em tal configuração, quando se estimula sua dimensão econômica. Outro autor de influência frankfurtiana como Fredric Jameson (1997) afirmará que, na atual fase do sistema, a cultura seria a própria lógica do capitalismo tardio.

Ainda acerca da discussão sobre cultura e desenvolvimento, Garcia Canclini (2012) questiona sobre o sentido que poderiam ter os documentos bem-intencionados dos organismos nacionais e internacionais propagando a interconexão entre cultura e economia e assevera que, na prática, a respeito do desenvolvimento cultural nos países latino-americanos observam-se contradições entre os discursos progressistas e as medidas regressivas.

As principais críticas, segundo Canclini (2012) quanto a tais experiências práticas se fundamentam na observação de que por mais que estejam presentes nos discursos e declarações as afirmações de que a cultura e as artes tenham grande potencialidade para a atração de investimentos, geração de empregos, dinamização do turismo e elevação do PIB, os programas orçamentários fixados pela dívida tendem à austeridade, cortando fundos destinados à cultura, promovendo demissões, o que acaba reduzindo a potencialidade criativa, bem como o consumo e o acesso aos bens culturais.

Na época da desmaterialização e digitalização dos bens simbólicos, os ministérios da cultura dos países analisados pelo autor dedicam alta percentagem do orçamento à construção de grandes museus e centros culturais espetaculares e não investem em fundos ou pesquisas para a promoção de suportes de comunicação digital visando à reconfiguração da esfera pública.

Em países da América Latina verificou-se que pressões dos interesses financeiros estancam o desenvolvimento endógeno das cidades periféricas e agravam a distribuição desigual de renda. As chamadas cidades criativas ou cidades do conhecimento erigidas sobre antigos parques industriais tornam-se cidades-fantasma depois de algum tempo. O autor traz indagações feitas por demais acadêmicos: se acaso o enorme investimento em novos edifícios que museificavam a cidade não deveriam ter se destinado a resolver os crônicos problemas de infraestrutura que a cada ano obrigavam a população a enfrentar inundações, cortes de luz e outras deficiências nos serviços. Isto é, seria errôneo meramente transportar para a área da cultura a resolução de outras áreas, cortando investimentos nestas. Essas seriam, portanto, observações de

como a ampliação de políticas da Economia Criativa pode trazer consequências daquilo que Boaventura de Sousa Santos chamou de globalização hegemônica. Este modelo de globalização está ligado ao que analisamos como políticas públicas do novo gerencialismo público e ajuste fiscal, que são políticas restritivas de gastos.

O caso brasileiro é ainda recente, não pude analisar resultados ou impactos destas políticas, mas trago alguns apontamentos dos debates a que presenciei. A partir da frequência e observação etnográfica nos eventos sobre Economia Criativa, foi possível notar a forma como as diversas instâncias – tais como o poder político em nível federal, estadual (do Rio de Janeiro) e municipal (mais precisamente, da cidade do Rio de Janeiro) (Policymakers), as autarquias do sistema S (SESI, SEBRAE, SENAI, etc) , grupos de pesquisa e universidades (think tanks), classes empresariais, classes artísticas e os mais diversos atores dos (igualmente diversos) setores criativos (policy community) – percebem, rejeitam e/ou se apropriam do termo “Economia Criativa” é extremamente plural. Igualmente plural é o discurso que marca a fundação de uma Economia Criativa brasileira.

As políticas de Economia Criativa, deste modo, merecem uma abordagem multicêntrica (SECCHI, 2013), isto é, aquela que se refere a políticas públicas formuladas por organizações privadas, organizações não governamentais, organismos multilaterais e redes, paralelamente à interferência de atores estatais. Sua introdução como política governamental a nível federal, oficialmente, como vimos, data de junho do ano de 2012. A forma como ela ganha espaço institucional é precedida pela atividade de diversas entidades governamentais e privadas que colocam o tema na agenda das políticas públicas.

Para De Marchi (2012), a introdução da Economia Criativa nas Políticas Culturais no Brasil deve ser interpretada como parte de um conjunto de políticas neodesenvolvimentistas que marcam as recentes gestões do governo PT, estas são caracterizadas pelo caráter participativo e compromisso com um projeto político. De fato, antes da instituição da secretaria da Economia Criativa, o país passou por um processo democrático participativo de construção, a nível municipal, estadual e federal dos Conselhos, Planos e Fundos de Cultura. De Marchi não chega esmiuçar, mas percebo que a nova roupagem desenvolvimentista das gestões do PT também pode estar ligada ao estímulo ao empreendedorismo como alternativa frente ao desemprego

estrutural. Neste sentido, entidades como o SEBRAE teriam o papel de estímulo ao que chamei de “ethos empreendedor”, através da formação de um *habitus primário* (educação formal, cálculo, racionalidade instrumental) e de um *habitus secundário* (distinção, talento, criatividade) (SOUZA, 2003). O caráter estratégico é exposto quando a ex-ministra Ana de Hollanda situa o Plano da SEC/Minc no eixo de compromisso Ministério da Cultura com o “Plano Brasil sem Miséria”, do MDS, e com o “Plano Brasil Maior”, do MDIC.

Uma das explicações para a entrada e institucionalização das políticas voltadas para a Economia Criativa no país, a meu ver, também converge com a promoção do *soft power* (SUPLICY, 2013), posto que em virtude da iminência dos megaeventos (Copa do Mundo e Olimpíadas), o país estaria voltando-se para as oportunidades que poderiam promover seu fortalecimento simbólico no mundo em função da visibilidade obtida no período.

Percebi de forma acentuada o surgimento de um debate sobre Cultura e Desenvolvimento e uma preocupação por parte dos policy makers, em especial da secretária Cláudia Leitão (SEC/MinC), em agenciar o resgate do pensamento de Celso Furtado, notadamente em seu trabalho "Criatividade e Dependência" (1978), quando o autor enfatiza o papel da criatividade e a valorização da cultura popular na ruptura com as condições de subdesenvolvimento.

Para Furtado, o processo de industrialização impactou as classes médias que passam a incorporar mais intensamente os padrões de consumo das nações desenvolvidas. Tratava-se de um esforço de adaptação do setor produtivo à demanda e aos padrões de consumo originários dos países industrializados, que, por sua vez, acabava agravando as distinções sociais internas e acentuando a condição de dependência com relação ao exterior. Esse mimetismo entre as elites e classes médias de países periféricos com relação aos gostos e estilo de vida dos países industrializados acarretaria na alienação e desvalorização das raízes populares, fazendo minguar uma autêntica vontade política de superação do subdesenvolvimento.

O pensamento de Celso Furtado sobre Cultura e Desenvolvimento, ao fim da década de 70 precede as primeiras experiências concretas da Economia Criativa e, neste sentido, a partir da adoção de seu arcabouço teórico foi possível notar um interesse dos formuladores de políticas da SEC/MinC (pelo menos no discurso) em elaborar um

modelo próprio para a Economia Criativa Brasileira, mais alinhado às nossas especificidades, inclusive em diálogo com experiências da Economia Solidária, cooperativismo e o pensamento de Paul Singer.

Conforme já foi mencionado, a Economia Criativa envolve diversos setores, desde os tradicionais como artesanato, festivais e celebrações até o campo das artes como música, teatro, literatura e setores funcionais, tais como moda e design; e tal economia nasceria da interseção e sinergia entre esses setores.

Argumenta-se no Plano da SEC/MinC que a promoção de tais setores favoreceria as políticas de desenvolvimento em países periféricos, norteadas por princípios tais como inclusão social, sustentabilidade, inovação e diversidade cultural, pensando nas incompletudes do nosso processo de modernização, em que, diga-se de passagem, o popular e o tradicional jamais foram incorporados, todavia sempre tidos como “obstáculos a serem superados”.

Por outro lado, ao mesmo tempo é necessário ter uma perspectiva crítica com respeito ao pano de fundo dessas políticas e o contexto global, conceitos como capitalismo cognitivo, pós-fordismo, que apontam que a cultura, o conhecimento, o imaterial, seriam os principais insumos na atual fase do capitalismo, ampliando as possibilidades de exploração para o campo do imaterial.

Pude perceber que paralelamente à institucionalização e criação da SEC/MinC, que coincidiu com o início da gestão de Ana de Hollanda no Ministério, houve uma movimentação no país sinalizando uma tendência ao recrudescimento quanto à políticas de exploração da propriedade intelectual. Todavia, para todos os efeitos, a equipe SEC/MinC optou por não designar a geração de PI como elemento definidor dos setores criativos tampouco deu destaque às indústrias culturais, que trariam ênfase à lógica da acumulação, mas tomou como norte o princípio da inserção produtiva, tendo por base o suporte às micro e pequenas empresas.

Ou seja, quanto a tais políticas globalizantes hegemônicas de recrudescimento da proteção à propriedade intelectual, os representantes da SEC/MinC não possuem uma postura condescendente, todavia apontam para a observação da já existente apropriação e exploração de conteúdo simbólico nacional feita por estrangeiros no ambiente da



indústria cultural, e neste sentido a necessidade de posicionamento e revisão dos marcos legais.

Dentro do que pude observar, a Economia Criativa enquanto projeto de política governamental na instância federal, via Ministério da Cultura, assume para si um discurso contra-hegemônico, mas isso não significa que toda a política exercida sob a denominação de Economia Criativa também assim será.

O planejamento e as parcerias da pasta mostram-se bastante articulados, mas dada a complexidade da empreitada exigirá uma pactuação intensiva. No fundo tal discurso contra-hegemônico só poderá ter sua veracidade observada mediante as práticas que o seguem, isto é, na fase de implementação das políticas públicas. A fase de implementação tratará, dentre outras coisas, do funcionamento de tais políticas em si, e isso implicará em uma série de outras questões (e interesses) que envolvem o custeio dessa política. Em se tratando de políticas novas essas questões ganham peso maior, em virtude da pouca institucionalização.

Conforme vimos, em torno do conceito de Economia Criativa gravitam organismos supra-nacionais, atores governamentais, Think tanks, grupos de interesses, policymakers, policytakers, organizações do terceiro setor, organizações privadas, entre outros. Dado o histórico da origem dessas políticas e o caráter arbitrário com que se evoca o termo economia criativa, é possível afirmar que se a equipe de fundação da SEC/MinC inicialmente é dotada de um discurso e um projeto contra-hegemônico, paralelamente há outros policy makers atuando no campo da economia criativa, não necessariamente com esse mesmo discurso.

Em suma, existe portanto possibilidade da Economia Criativa servir à globalização hegemônica, quando ligada ao desenvolvimento exógeno e às políticas públicas do novo gerencialismo público e ajuste fiscal e, por seu turno existe também a possibilidade de que ela sirva a um modelo de globalização contra-hegemônica, quando impulsionada pelo desenvolvimento endógeno e políticas públicas de caráter participativo. Para que esta última possibilidade prevaleça é necessária densidade institucional e desenvolvimento de capital social e da governança.

Tendo levado em conta tais apontamentos, penso ainda que a Economia Criativa em solo brasileiro tem potencial de promoção do desenvolvimento desde que suas ações

não se restrinjam a construção de grandes centros culturais e arquitetônicos, às políticas de eventos ou ao recrudescimento das políticas de proteção da propriedade intelectual. E defendo essa possibilidade porque percebo no trabalho criativo por si mesmo um meio para a promoção do *reconhecimento* (HONNETH, 2003; TAYLOR, 2000) de populações excluídas desde que se respeitem alguns requisitos.

É bom lembrar que para Garcia Canclini (2012), importa conceber o desenvolvimento como um processo plural, que admite o desempenho divergente de regiões, línguas, classes sociais. Proponho que em vez de adotarmos uma abordagem unilinear da história e do desenvolvimento humano, exercitemos uma abordagem multilinear destes, onde dentro de sua própria história as sociedades possam encontrar seus modelos de bem-viver material ou simbolicamente, ou, como dizem os economistas “suas próprias vias de desenvolvimento”.

Portanto, deve-se conceber o desenvolvimento como um processo plural, que admite a diversidade e o desempenho particular das regiões (Canclini, 2012). Prosseguindo a partir desta reflexão, observo que o subdesenvolvimento nasce em termos comparativos. Só existem “nações subdesenvolvidas” em comparação as nações desenvolvidas. Isso é uma marca do modo unilinear de conceber a história. Por sinal, é esta perspectiva que gera um sistema perverso presente na expressão “complexo de viralatas” do brasileiro, consagrada por Nelson Rodrigues: a percepção de que o nacional é sempre pior. É este colonialismo cultural, que, de acordo com Furtado (1978), mantém a condição de dependência das sociedades periféricas. E, neste sentido, a criatividade enquanto auto-afirmação contra-hegemônica seria proposta pelo autor como via de ruptura para enfrentar os mecanismos de dominação. Isto é, o estímulo a gerar suas próprias inovações das nações ex-colônias favoreceria o desligamento dos laços de dependência.

Penso que é necessário entender a criatividade não como um fenômeno individualista ou individualizante (o que favoreceria as políticas de proteção à propriedade intelectual), mas como fruto de um processo *coletivo*. Para Kroeber (1949), a criatividade seria mais resultante do patrimônio cultural de um povo que as descobertas de um gênio isolado. Pensando em desenvolvimento como o “vir a ser” das potencialidades do ponto de vista econômico, psicológico, cognitivo e simbólico de pessoas dos diversos grupos sociais, uma política pública profícua teria a função de

planejar, organizar e implementar ações que conduzam a tal desenvolvimento. Isso implica não só a preocupação em facilitar o acesso ao conhecimento, mas a valorização dos *saberes vividos* (GORZ, 2005), bem como políticas de desburocratização. Essas premissas convergem também para a noção de “desenvolvimento como liberdade” de Amartya Sen (2010). Através disso, a valorização da cultura poderia ter papel intermediário para o *reconhecimento* (HONNETH, 2003; TAYLOR, 2000) dos sujeitos, não apenas, mas também, na esfera produtiva.

Isso responde, teoricamente, a segunda questão: “Que relação pode haver entre cultura, criatividade e desenvolvimento para populações excluídas?”. Veremos a continuidade dessa resposta no debate que segue, quando analisamos em termos empíricos o setor do artesanato na Região Norte Fluminense.

Conforme já discorri durante o trabalho, o campo em que pude estar mais presente durante a pesquisa aqui relatada foi aquele que circunscreveu o setor do artesanato na região em que atualmente resido. O artesanato é uma atividade presente praticamente em todas as sociedades humanas e sua origem data do período neolítico, quando o homem, fazendo o uso de sua criatividade, transforma a natureza, concebendo manualmente os primeiros artefatos para o uso cotidiano, para a sua necessidade mais imediata, mas também para o uso em rituais e celebrações. Ele expressa ao mesmo tempo cultura e trabalho. O artesão, em geral, é aquele que se ocupa desde a seleção da matéria-prima, até a concepção ou projeto do objeto e sua realização. Este saber-fazer, na maioria das vezes era passado de geração a geração por meio do exemplo e oralmente, pela tradição.

Enquanto modo de produção, o artesanato se consolida durante a baixa idade média, até o século XVII na Europa. Com os processos de modernização e as modificações no âmbito produtivo, o artesanato não deixa de existir, mas fica associado intimamente à Cultura Popular e aos povos tradicionais (camponeses na Europa, indígenas na América). O artesanato é situado, desse modo, no âmbito da arte popular (arte, do latim *ars*, *tecne*). Para Canclini (2011), na América Latina, o artesanato não agrega apenas povos tradicionais, camponeses ou indígenas mas todos aqueles que de algum modo não foram incluídos no processo de modernização.

Percebo um certo essencialismo quando se busca associar o artesanato a atividades repetitivas, anônimas e coletivas. Garcia Canclini (2011) corrobora essa

ressalva quando traz exemplos de que o artesanato feito na atualidade bebe de diversas influências e matizes icônicas, não sendo feito em série ou como execução de um protótipo até a exaustão. Ao contrário, para ele, artesãos e artistas populares “[...]superam os estereótipos, propõem cosmovisões e são capazes de defendê-las estética e culturalmente” (idem, p. 243). Neste sentido também lanço mão da abordagem de Bourdieu quando compreendo o artesanato como um bem simbólico: “[...] realidades com dupla face – mercadorias e significações – cujo valor propriamente cultural e cujo valor mercantil subsistem relativamente independentes mesmo nos casos em que a sanção econômica reafirma a consagração cultural” (BOURDIEU, 2013, p. 102, 103).

Penso que o artesanato possui uma componente que diz respeito à técnica e que pode ser repassada de geração a geração ou, modernamente falando, pode ser formalizada e ensinada em cursos, pois diz respeito a sua transmissão como “conhecimento”, mas que ele também é composto por aquilo que André Gorz (2005) chamou de “saberes vividos”, que dizem respeito a uma experiência estética integral, que, neste trabalho associei ao conceito de memória, a qual pode ser compreendida como um princípio de organização a partir de um fragmento do vivido (COELHO NETO, 1997), sendo constituidora de vínculos de sentido e de elos comunitários de aprendizado contínuo, excedendo o aparelho sensitivo motor, o tempo físico e a mente humana (SANTOS, 2003) e tendo um caráter coletivo (HALBWACHS, 1990) uma vez que este repertório simbólico e iconográfico é compartilhado por uma comunidade. Pensar o artesanato como suporte para memórias e saberes vividos é uma forma de compreender a conciliação entre sua expressão criativa e de identidade coletiva.

Assim, neste trabalho busquei problematizar as tipologias que definem como artesanato apenas atividades de cunho tradicional. Dentro dessa perspectiva, Hobsbawn (1984) traz a baila a noção de que não há lugar nem tempo investigados onde não ocorram “invenções de tradições”: nas tradições inventadas o passado real ou forjado impõem práticas fixas de repetição. Elas se verificam em contexto de transformação da sociedade que destroem e desabilitam padrões sociais<sup>155</sup>.

---

<sup>155</sup> Analisamos isso na região Norte Fluminense com a substituição do contexto sócio-econômico e cultural que tinha como base produtiva o cultivo canavieiro pela realidade que se erige a partir da exploração das bacias de petróleo na região.

De acordo com a segunda pesquisa do convênio MinC-IBGE (a Munic 2006), no Brasil, o artesanato é a atividade cultural mais presente nos municípios, sendo 64,3%. Sua incidência geralmente é associada ao potencial turístico da região, pois isso facilita o escoamento da produção, chegando a serem listados no país, conforme vimos, alguns APLs voltados para o setor.

O Programa do Artesanato Brasileiro (PAB) define em sua base conceitual a distinção entre artista popular e artesão, bem como a de artesanato e trabalhos manuais. O artista popular seria inovador e traduziria uma identidade, livre da ação repetitiva ou do protótipo escolhido, assim ele geralmente cria solitariamente e assina suas obras. Já o artesão cria um modelo e o replica ou reproduz uma técnica que aprendeu. O artesanato, de acordo com o PAB, se distingue dos trabalhos manuais, pois nestes não há uma transformação desde a matéria prima natural e geralmente tratam-se de técnicas aprendidas em cursos rápidos, o que geram produtos sem identidade cultural e de baixo valor agregado.

Nosso campo de estudo local é a região Norte Fluminense, que teve seu desenvolvimento inicialmente marcado pela indústria sucro-alcóoleira, responsável pela formação de uma estrutura de ocupação desequilibrada, lenta evolução social da população local e altos índices de desigualdades. Como toda a monocultura, a atividade açucareira também desfavoreceu o desenvolvimento do associativismo e do capital social. A região Norte Fluminense é ainda marcada por políticas oligárquicas que tradicionalmente afastam as massas dos processos deliberativos, além de gerarem uma cosmovisão onde rege a naturalização do patrimonialismo, assim como de releituras do coronelismo, do voto de cabresto e das relações de compadrio, ainda verificadas entre as classes políticas e a sociedade civil. Assim, prevalece uma solidariedade vertical (das trocas de favores entre privilegiados e desprivilegiados) , que obstaculiza solidariedades horizontais e o desenvolvimento do capital social entre pessoas de mesma classe e interesses.

Eis um desafio: como refletir sobre cultura e desenvolvimento no Norte Fluminense, uma região marcada por um histórico de explorações que impediu o desenvolvimento de uma cultura associativista?

Considerando a formação sócio-histórica da região Norte Fluminense, para Heliana Marinho da Silva, pesquisadora do setor do artesanato e gerente da área de

Economia Criativa do SEBRAE-RJ, os resquícios de aristocracia que adquiria seus objetos, vestimentas adornos e mobiliários da metrópole portuguesa e a utilização da mão de obra escrava para o cultivo da cana não estimularam a existência de técnicas de artesanato importantes. A autora afirma, em trabalho publicado em 2006, que apesar das potencialidades na trama da história local como ingredientes socioculturais resgatáveis, ainda seria necessário investimento para que o artesanato da região adquirisse identidade.

De acordo com o Programa de Artesanato do Estado do Rio de Janeiro, pertencente à Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Energia, Indústria e Serviços do Governo estadual, o artesanato produzido na região Norte Fluminense preserva as técnicas mais tradicionais do bordado, crochê, abrolhos e ponto cruz, além da utilização das fibras naturais e da argila retirada das cerâmicas, que a secretaria situa como a matéria prima de destaque na produção artesanal da região.

Busco perceber a produção artesanal na região Norte Fluminense dentro da ótica que rege o ciclo da produção cultural, que envolve, a saber, as fases de criação/produção, comercialização e consumo. As formas de organização do setor do artesanato presentes na região Norte Fluminense são associativismo, cooperativismo, núcleos de artesãos e oficinas. Neste trabalho fiz uma seleção de três grupos de artesãos considerados mais representativos para a análise de estudos de caso: Cooptaboa, Caminhos de Barro e AME (Associação de Mulheres Empreendedoras).

A Cooptaboa foi uma cooperativa montada em 2009 no município de São Francisco de Itabapoana após sua presidente Shirley Jardim já ter liderado em diversos cursos de capacitação para o artesanato com fibras naturais dentro e fora do estado do Rio de Janeiro. A cooperativa contou com cerca de 30 cooperados e teve boa aceitação no mercado externo, contou com diversos apoios tais como SEBRAE, PETROBRAS, Ministério do Desenvolvimento Agrário e Secretaria de Agricultura Familiar, chegando a ir representar o artesanato local em El Salvador, com parceria do MDA, a conquistar o prêmio SEBRAE Top 100 e a obter um selo de qualidade socioambiental. Entretanto, apesar deste reconhecimento público da qualidade do trabalho do grupo, a falta de capacitação dos membros em lidarem com questões burocráticas e administrativas fez com que a cooperativa se desfizesse em 2013.

O “Caminhos de Barro” é um projeto de extensão da UENF nascido no ano 2000, que consistiu na criação de um espaço alternativo para a educação e formação artística, cultural e técnica da comunidade local através do estímulo a criação de uma oficina de cerâmica artística paralela ao polo de cerâmica industrial da localidade de São Sebastião. A cerâmica realizada pelo projeto é definida pelo SEBRAE como “artesanato de referência cultural”, que são produtos que tem como referencial a cultura da região onde são feitos, admitindo-se a intervenção de artistas e designers, no intuito de preservar traços da identidade local. Destaca-se no projeto a pesquisa sobre os ícones, histórias, lendas, referências que acabaram conferindo especificidade à cerâmica desenvolvida. Seu objetivo inicial era criar alternativas de geração de renda, visando à erradicação do trabalho infantil, ainda presente nas cerâmicas de telhas e tijolos, mas, com o passar do tempo, as mães protagonizaram o projeto, tornando-se de alunas, instrutoras de arte-cerâmica na UENF.

O projeto “Caminhos de Barro” significou uma Tecnologia Social para a geração de renda e integração social de diversas pessoas. Isso graças a seu caráter multiplicador, ao baixo custo da manutenção e produção, e à identificação da postura crítica e da participação cidadã de pessoas que passaram por ele: algumas das artesãs que antes eram donas-de-casa, a partir da integração ao projeto voltaram a estudar e tornaram-se universitárias, além de na presente pesquisa prestarem depoimento sobre a formação participativa de políticas públicas locais para a cultura. A rede de contatos estabelecida através da Universidade foi benéfica para que o projeto ficasse conhecido e as artesãs percebessem que o trabalho era valorizado, uma vez que as peças do grupo passaram a ter alcance dentro e fora do país. Porém, o projeto ainda não conseguiu concretizar autonomia do ponto de vista da auto-gestão, isto é, o grupo não conseguiu se firmar no mercado a ponto de se estabelecer autonomamente como um empreendimento formalizado. As causas são que as integrantes têm receios sobre as tributações e os ônus que acompanham a formalização.

A AME (Associação de Mulheres Empreendedoras) é uma associação surgida em 2008, fruto de uma mobilização do SEBRAE em parceria com o Governo Federal, dentro do Programa Rio Trabalho e Empreendedorismo da Mulher. Hoje a AME conta com 9 associadas e tem como principal produto o artesanato em bagaço de cana. Este artesanato pode ser compreendido como “industrianato”, pelo uso de maquinários envolvidos no processo de produção e, portanto, não provém de uma técnica tradicional,

mas de uma tradição “inventada”, em que, ao repetir a realização das peças, as artesãs remontam a um passado de auge das usinas de açúcar, que marcou a formação sócio-histórica da região.

O grupo se destaca pelos sacrifícios feitos em coletivo para se manter unido, rateando custos e buscando apoios diversos para as associadas mais necessitadas. Neste sentido, demonstra bom nível de capital social. Outro ponto de destaque foi um processo de pesquisa com experimentos desenvolvidos pelo próprio grupo visando a uma maior qualidade da massa do artesanato em bagaço de cana, isto é, um grupo de mulheres que inicialmente dominavam técnicas tradicionais de artesanato conseguiu de forma independente (apesar de estarem dentro de uma universidade, que poderia intervir com apoio em pesquisa) implementar um processo de inovação para o melhoramento de seu produto. Assim como nos demais grupos pesquisados, as artesãs da AME tem receio de transformarem a associação em uma cooperativa, dadas as onerações que isso implicaria.

Em contato com o campo, pude notar que o artesanato feito na Região Norte Fluminense possui interseções quanto aos princípios que norteiam a Economia Criativa: Diversidade Cultural, Sustentabilidade, Inovação e Inclusão Social.

No que diz respeito à Diversidade Cultural, que também se relaciona à legitimação deste setor, durante a pesquisa de campo, percebi que o artesanato produzido na região vive um impasse: as técnicas tradicionais mais frequentes, geralmente passadas em arranjos geracionais (de mãe para filha), são as técnicas do bordado, ponto cruz e crochê, todavia o Programa do Artesanato Brasileiro (PAB) situa estas como “artes manuais” e não artesanato propriamente, uma vez que não há uma transformação direta da matéria prima (as linhas). Além disso, estas peças não possuem a característica da “tridimensionalidade” (CHITI, Apud MARINHO da SILVA, 2006) que define o artesanato. Por seu turno, boa parte do artesanato realizado pelas artesãs do Norte Fluminense que responde a esses critérios geralmente foi aprendido a partir de cursos, não se tratando, desse modo, de técnicas tradicionais.

Cabe observar que, sendo o artesanato feito a partir da linha e da agulha propriamente uma atividade feminina (SENNET, 2009; PEREIRA, 1979), quando os programas de políticas públicas não os incluem nas definições de artesanato, essa população de mulheres – muitas vezes de baixa-renda – que se dedica a este trabalho



deixa de ser contemplada por possíveis políticas. Isso não impede que as artesãs elaborem estratégias criativas para dar continuidade ao trabalho com essas artes. Analisei nesta pesquisa que tais técnicas tradicionais são re-significadas e incorporadas aos artefatos produzidos. Exemplos são a aplicação de bordados para revestimentos de objetos, como carteiras ou bolsas, ou da aplicação de rendas de bilro e do crochê para efeito de baixo-relevo no acabamento das peças de cerâmica.

Ainda no que tange à diversidade cultural, entre a multiplicidade de “Brasis” descritos por Darcy Ribeiro, pude identificar no artesanato local o “Brasil Crioulo”, caracterizado pelos engenhos de cana-de açúcar e pelo uso massivo de mão de obra escrava, o Brasil da “Casa Grande” e das “Senzalas”; e também o “Brasil Caipira”, característico da região sudeste. A iconografia presente no artesanato regional faz remissão a personagens, como “O Coronel e o Lobisomem” (literatura), a “Mana-Chica do Caboio”(dança típica), o “Urural da Lapa” (lenda), o índio goitacá, as bonecas “bagaceiras” (inspiradas em trabalhadoras rurais), os santos padroeiros.

Porém – fato curioso –, tanto na fala das artesãs quanto em respostas dos consumidores a questionários, as matérias-primas cana, argila e taboa (ou fibras) também aparecem como símbolos/icones. Vimos que em determinado momento da história humana na cultura se distingue uma base material e uma base simbólica. Se pensarmos nos símbolos como princípios ordenadores, que conferem coesão aos grupos (White, 1975), de fato essas matérias-primas ( a cana, a argila e a taboa) têm atuado como símbolos para os três principais grupos pesquisados. A partir delas, tradições do fazer artesanal são inventadas para a legitimação e consagração desses objetos como bens simbólicos, mediante os quais seus produtores adquirem *reconhecimento*.

Quanto à Sustentabilidade, praticamente todos os grupos pesquisados apresentam afinidade a este princípio. A Cooptaboa aplicava técnicas de coleta da taboa dos brejos de modo que ela voltasse a brotar e num período da lua propício para que não seja necessária adição de químicas à conservação da matéria-prima. Além disso utiliza outros materiais naturais renováveis disponíveis em abundância na região. A AME recicla o bagaço da cana-de-açúcar, impedindo que parte deste resíduo seja despejado na natureza e também tem assumido compromisso em manter uma produção sustentável dando preferência ao uso de resinas naturais para o revestimento das peças. Apesar da arte cerâmica não ser exatamente uma atividade sustentável, pois a argila não é um

recurso renovável, frente à atividade industrial que emprega mão de obra barata e promove extração compulsória, o projeto “Caminhos de barro” é uma alternativa de trabalho menos predatória e agressiva ao meio- ambiente. O apelo e conscientização para o consumo sustentável em geral favorece ao setor do artesanato frente à indústria de grande escala, e, aparentemente, tem vicejado mais na comercialização nos grandes centros que nos próprios municípios de interior onde o artesanato é produzido.

No que diz respeito ao princípio da Inovação, as artesãs sempre citam que dela depende a boa aceitação dos produtos no mercado, unindo estética à utilidade das peças. A inovação no artesanato estará associada à criatividade no processo produtivo. Ela pode ocorrer do ponto de vista do repasse de conhecimentos ou de saberes vividos. Os conhecimentos são passíveis de serem reproduzidos, formalizados como técnica, mas os saberes vividos são particulares, apenas acessíveis pela prática, e estes estão ligados à criatividade. A criatividade se dá no encontro entre o talento latente e a ação e ela se desenvolve no dia-a-dia com a frequência às oficinas.

Também, conforme já foi relatado, no que diz respeito à inovação, alguns projetos tem potencial para servirem de “inovações sociais”, dando suporte a tecnologias sociais por serem inovadores, simples, de baixo custo e facilmente replicáveis. Os dois primeiros casos, Cooptaboa e Caminhos de Barro são exemplos; já a AME, apesar de ter boa parte das etapas de modelagem e acabamento feitas a mão, por contar com uso de maquinários (estufa, esmeril, etc), não é exatamente um empreendimento simples de replicar. Por sua vez, a AME chegou a conceber uma inovação que pretende patentear, tal episódio é mais ligado à realidade da indústria que ao artesanato propriamente, o que mostra o hibridismo dessa produção.

O último princípio diz respeito à Inclusão Social. No mundo do trabalho contemporâneo, a tecnologia e as inovações constantes visam ao aumento da produtividade, e, com isso, suprimem mão de obra continuamente. O artesanato, ao contrário, é um tipo de trabalho que necessita em sua base do emprego das mãos humanas. Ele é, portanto, na atualidade, considerado uma atividade inclusiva, conforme vemos em diversos programas governamentais de inserção e inclusão produtiva.

É bom lembrarmos a diferença entre políticas de integração e políticas de inclusão (CASTEL, 1998): políticas de integração foram aquelas que marcaram os processos de industrialização dos países, que visavam grandes equilíbrios,

homogeneização da sociedade, promoção do acesso a todos os serviços públicos e à educação. A noção de *habitus*, compreendida como princípio que rege as trajetórias possíveis e potenciais das práticas, retomada por Jessé Souza (2003), será útil na discussão que segue. Em países desenvolvidos as políticas de integração coincidem com a expansão do *habitus primário* (SOUZA, 2003). Já políticas de inclusão são posteriores a aquelas e tem a função de preencher as necessidades de onde as políticas de integração não chegaram e onde prevalece o que Jessé Souza (2003) denominou como *habitus precário*, isto é, visam incluir os não-integrados. O *habitus precário* (SOUZA, 2003) é ainda caracterizado pela ausência de fatores que geram o *habitus primário*: universalização da educação e existência da noção de uma dignidade compartilhada, que associamos ao conceito de *reconhecimento* (HONNETH, 2003; TAYLOR, 2000), pressupostos necessários à cidadania.

A população de artesãos do Norte Fluminense é formada majoritariamente por mulheres de meia idade e de classes populares. Tal perfil se caracteriza pela menor escolarização, educação tradicional que inclui o aprendizado do artesanato, confinamento na esfera doméstica, e aquilo que Bourdieu identifica como *habitus feminino*: a tendência a reproduzir o cuidado com a aparência da família e da casa.

Pude verificar que com certa frequência a população pesquisada de mulheres que realizam a atividade do artesanato é vulnerável aos três tipos de não-reconhecimento ou desrespeito citados por Honneth (2003): o de primeiro tipo, que relaciona-se a maus-tratos, violência simbólica e física contra a mulher; o de segundo tipo, que fere o princípio da garantia de direitos e igualdade (quando, por exemplo, vimos a narração de tratamento desigual e pagamento inferior a artesãs comparados ao dado a carnavalescos pela realização da mesma encomenda de trabalho); e o de terceiro tipo, o não-reconhecimento que diz respeito à ausência de auto-realização, auto-estima e desvalorização, que se relacionam à rotina do confinamento doméstico.

Conforme vimos, medidas de incentivo à inserção produtiva e à inclusão social tem estimulado este perfil populacional a integrarem projetos e de fato algumas mulheres começam a obter reconhecimento (HONNETH 2003, TAYLOR 2000, SAAVEDRA & SOBOTTKA, 2008 ) através do exercício do artesanato como trabalho criativo e da boa aceitação de seu trabalho. Afirimo isso pois atividades criativas, de acordo com Rollo May (1982), implicam coragem para romper com o estabelecido, e a

criatividade reside no encontro entre talento e ação, desse modo podendo impulsionar os sujeitos à transformação de sua realidade. Particularmente, me pareceu haver referência entre tais atividades produtivas e o reconhecimento de terceiro tipo, que Honneth (2003) denomina estima social, também chamada de “comunidade de valores” ou “solidariedade”, esta diz respeito à apreciação sobre potenciais realizações e contribuições indivíduo, associando-se à auto-estima.

É interessante ver essa questão associada ao pensamento de Bourdieu que analisa a cultura na sociedade de classes, juntando estruturalismo aos pensamentos de Marx e Weber, que nos dá a possibilidade de perceber o artesanato como um bem simbólico: quanto mais este artesanato é aceito no mercado de bens simbólicos, mais as artesãs adquirem reconhecimento. Ressalto que falo aqui quando se tratam das vendas obtidas em feiras, diretamente com as produtoras. O fator inclusivo não se resume apenas aos ganhos econômicos, mas à aceitação dos padrões estéticos dessa população de artesãs, aos incentivos dados frente à qualidade do trabalho desenvolvido e seu consequente reconhecimento.

Faço a mesma observação que Jessé Souza (2003), quando o autor afirma que não seria a superação da tradição pela modernização e industrialização que suplantaria o subdesenvolvimento e as desigualdades, mas uma redefinição sobre o que denomina como “imprestáveis” para a realização de atividades dignas e produtivas seja o negro, seja o branco ou o mestiço rural ou (e aqui incluo meu recorte de trabalho) mulheres das classes populares. É o sentido de inadequação de extensos estratos da população que obstaculariza o seu desenvolvimento. Portanto, quando há aceitação da produção desenvolvida pelas artesãs por seu habitus secundário (que diz respeito ao gosto, à distinção), penso que pode haver um primeiro passo para a ruptura com o subdesenvolvimento deste perfil populacional, mesmo que a ausência de um habitus primário ainda retarde tal fato.

A Cooptaboa é exemplo de um negócio que foi bem-sucedido até o momento em que decidiu se formalizar como cooperativa. A permanência dos cooperados na atividade tornou-se obstada tendo em vista a impossibilidade das mais carentes de arcarem com compromissos mútuos que envolviam a manutenção da cooperativa. Isso nos remete ao conceito de habitus precário, cunhado por Jessé Souza (2003), que explica a inadequação das populações de origens pauperizadas em corresponderem aos

imperativos da moderna ordem burguesa competitiva. Outro ponto do habitus precário é a constante desconfiança, pois as pessoas menos favorecidas possuem marcas de exploração e vilipêndio em sua história social, o que também restringe os laços associativos. A falta de escolaridade entre as cooperadas gera baixa compreensão de temas ligados à burocracia e ao universo dos negócios e, conseqüentemente, reduz o nível de confiança e reciprocidade, comprometendo o capital social do grupo.

O capital social é aquilo que dá coesão aos grupos, fazendo com que a demanda por reconhecimento e as conquistas sejam um processo coletivo e não mera autoafirmação dos sujeitos isolados, e, por conseguinte será o principal fator a fazer com que essa “inclusão social” seja massiva, gerando desenvolvimento.

As condições para o associativismo econômico entre as artesãs na região são prejudicadas, seja em função do habitus (precário e feminino), haja vista que historicamente o trabalho artesanal entre mulheres era executado no âmbito do lar, sendo as oficinas frequentadas por homens. E, para os padrões atuais, a baixa escolaridade as coloca em dificuldade no que diz respeito ao domínio de códigos mínimos necessários à entrada e permanência no mercado (o que chamei de ausência do “ethos empreendedor”, em seu componente do habitus primário).

No caso analisado, apesar de desenvolverem o habitus secundário, que diz respeito ao gosto, à distinção, à criatividade com que estas artesãs colocavam suas peças no mercado, a ausência da expansão de um habitus primário e do capital social, além da inadequação das políticas públicas para o atendimento a este perfil de cooperadas determinou o malogro da cooperativa Cooptaboa. Tal exemplo serviu para que outros grupos também temessem a formalização.

A formalização dos grupos é um passo relevante, especialmente sob o modelo de cooperativa, não somente pela consolidação da autogestão, mas também uma vez que proporciona, através da produção coletiva, a geração de um estoque mais considerável, capaz de atender a demandas de maior volume, além da possibilidade de rateio dos custos de produção e taxas a serem pagas e da emissão de nota fiscal, passo importante para a expansão das vendas e mesmo para o atendimento de exportações.

Os segmentos do artesanato local mais comprados são o decorativo, seguido de adorno e acessórios, utilitário e moda. As artesãs que prosperam acabam sendo ou as

que conseguem transcender o seu habitus de classe, incorporando o capital cultural das classes abastadas em sua produção e, literalmente, criando aquilo que os ricos queiram comprar ou, em casos também bastante comuns, aquelas que conseguem desenvolver um estilo próprio, cuja originalidade e criatividade agrada aos consumidores justamente por não ser algo óbvio dentro do universo de bens simbólicos dos estratos enriquecidos da sociedade.

Quanto às políticas públicas para o setor nos municípios da região, verificou-se com mais frequência oferecimento de cursos para a geração de renda. Não há um processo de gestão integrada entre instituições públicas ou privadas e os gestores municipais na região. As parcerias acabam sendo muito pontuais e geralmente são firmadas para a organização de eventos e feiras sazonais, apenas. Excetuando-se os exemplos dos estudos de caso relatados, falta valorização da referência local à produção artesanal dos municípios. Em Campos dos Goytacazes, a feira permanente em localização central é a “Feira Mãos de Campos”, que na verdade expõe mais artes manuais que o artesanato. Tal feira já mudou de localização várias vezes, dada a descontinuidade das políticas públicas realizadas por oligarquias partidárias: uma gestão municipal tende a minar as políticas da gestão anterior. Principalmente no município de Campos, um dos polos comerciais da região, falta um local fixo com boa estrutura para a venda do artesanato.

Tanto a ITEP/UENF, quanto o SEBRAE-Campos, que são as duas entidades que tem começado a trabalhar o conceito de “Economia Criativa” na região, oferecem cursos e consultorias para a geração do que identifiquei como elementos do habitus primário ( racionalização, cálculo prospectivo), quanto do habitus secundário (gosto, distinção), bem como do estímulo do capital social dos artesãos da região, sendo que a ITEP, ligada à Economia Solidária, promove ainda um viés político, visando à participação social e formação para a autogestão da população atendida.

Foi observada também certa desvalorização do mercado regional quanto à própria cultura, resquícios da formação sócio-histórica do Norte Fluminense, de valorização do que vinha da metrópole; desse modo, o artesanato como expressão da cultura local também é desvalorizado no mercado interno.

Sem uma consolidação no mercado local, veremos que as artesãs tornam-se frequentemente alvos de atravessadores ou ONGs que tiram proveito ao levar esses

produtos a mercados consumidores externos, onde há maior aceitação. Assim, as artesãs tendem a depender da venda direta no mercado local, geralmente com apoio modesto das prefeituras dos municípios, ou de apoios alternativos, como vimos principalmente nos casos do SEBRAE e UENF, esta, através de projetos de extensão e programa de incubação associado ao Forum Local de Economia Solidária, que auxiliam no apoio com consultorias, divulgação do artesanato, organização ou transporte para feiras, fazendo com que o artesanato aqui produzido tenha possibilidade de acessar novos mercados, ainda que de forma intermitente.

A universidade opera ainda como uma “instância de consagração” (BOURDIEU, 2011) tanto da associação “AME”, quanto do grupo “Caminhos de Barro”, num processo de dar-receber-e-retribuir capital social e capital simbólico com estes grupos: As artesãs recebem apoio técnico e uma certa legitimidade que passa pela sigla da universidade. Por seu turno, a UENF também recebe algo em troca, um tipo de marketing social, por estar cumprindo o papel da ação extensionista em diminuir os muros que separam a universidade da comunidade.

Foi citado que o poder público, sobretudo local, percebe o movimento da Economia Solidária como se fossem dependentes da assistência social. Assim, no geral, prevalece uma solidariedade vertical (das trocas de favores entre privilegiados e desprivilegiados), que diminui possibilidades de solidariedades horizontais e o desenvolvimento do capital social entre pessoas de mesma classe e interesses.

Tal quadro dificulta a governança, isto é, a relação de co-gestão e controle social, na interação horizontal entre atores estatais e não estatais no processo de construção das políticas públicas, conforme analisei no último capítulo deste trabalho, quando entrevistei a artesã Elza para conhecer seu ponto de vista sobre a construção participativa de políticas públicas para a área da cultura.

Nesse capítulo, ficou evidente que trabalhar a dimensão sociológica da cultura (seus setores institucionalizados) sem trabalhar sua dimensão simbólica (a cultura do cotidiano, que está entranhada nos hábitos, nos modos de ser e agir) (BOTELHO, 2001) talvez não seja a via mais eficiente de se buscar promover o desenvolvimento através da cultura.

“Farinha Pouca, meu pirão primeiro” é um ditado que expressa a condição precária de tentativa de adaptação à ordem burguesa competitiva e predatória. Longe de culpabilizar as vítimas, a análise sobre a expressão revela a lógica que nasce de um fenômeno de massas, quando grandes contingentes de ex-escravos e brancos sem posses foram entregues à própria sorte, na transição para a ordem burguesa. Lógica esta que se traduz em um *habitus* que nos faz compreender de que modo se perpetuam as estruturas de dominação e as condições para o subdesenvolvimento, bem como a dificuldade para a descentralização político-administrativa, a consolidação de mecanismos deliberativos e a construção de processos de planejamento participativo.

Mas talvez a compreensão desse *habitus* traga em si uma solução. O ditado só traz a ideia de que explicitamente há um pirão para ser feito, e, para isso, é necessária a farinha, que por sua vez é escassa (esta tem a ver com os recursos materiais). Isso gera a postura particularista e revela o problema existente. Mas lembremos que o pirão também é composto pelo caldo. O caldo, no referido ditado, não aparece em falta; mas ele sequer é mencionado. Podemos, dentro dessa metáfora, incluir a ideia de que o caldo do pirão seja a nossa cultura (não só na região pesquisada, mas nos rincões do Brasil a fora) silenciada, desvalorizada. A pessoa tem o caldo, mas há pouca farinha, por isso a atitude individualista.

A partir dessa imagem, percebo que o maior desafio para a proposta do desenvolvimento através da cultura seria fazer com que as populações excludas saibam que, apesar da “pouca farinha” (recursos econômicos), elas possuem o “caldo” (a cultura, a possibilidade de transformação, de criação, de desenvolvimento de laços associativos e da reflexão), junto ao qual é possível obter reconhecimento. Conforme esse reconhecimento se traduza em um projeto coletivo, mais chances haverá em se romper com as estruturas de dominação vigentes. O desafio seguinte é fazer com que essas ações de valorização da cultura se efetivem pelas instâncias políticas, principalmente as locais.

É justamente na propagação do imperativo de adaptação a uma ordem competitiva a sujeitos que não possuem o *habitus* correspondente para operar nessa ordem e que estão, portanto, em desvantagem, que se constitui o mecanismo de perpetuação da exclusão desses sujeitos. Isto porque impede, tanto o associativismo



como proposta contra-hegemônica, quanto a autoestima, necessária para o exercício da criatividade enquanto expressão de autonomia.

O artesão traduz o estado de limiaridade de boa parte dos brasileiros: é esse povo, que não é moderno, nem tradicional, que não é incluído nas cidades, mas também não é camponês nem indígena, que não é urbano, nem totalmente rural, que tem o anseio do consumo das cidades, mas que vive na roça, ou que vive na roça, mas não possui terras, ou ainda que vive nas cidades com saudades de um tempo em que era melhor a vida no campo. Ele é tradução desse estado indefinido em que, conforme disse Caclini (2011), *“na América Latina as tradições ainda não se foram e a modernidade não acabou de chegar”*, um povo ora ignorado pelas elites e sendo símbolo do atraso, ora seguindo seu curso próprio, afirmando sua criatividade e distinguindo-se regionalmente. Ao buscar uma produção com identidade, tende a se afastar da “ninguendade”, a que se refere Darcy Ribeiro (1995) que caracteriza a situação de exclusão da maior parcela da população nacional, mesmo que essa identidade se dê a partir de tradições inventadas e de hibridismos: nela há a possibilidade de protagonizar a própria história.

Historicamente, temos a propagação da educação como via de emancipação dos sujeitos, e, mais recentemente, o incentivo à cultura aparece com esta tarefa. Penso que nem uma, nem outra alternativa, isoladamente será capaz de tal intento. A via da educação acaba sendo uma forma individual de se emancipar os sujeitos. No contato com a universidade, foi verificado em alguns casos de artesãs que buscam ensino superior, ou ainda há ocorrências de que este capital cultural seja repassado na família, quando filhos e netos dessas artesãs ingressam nas universidades. Mas tais passos para autonomia pessoal não tem representado necessariamente autonomia dos grupos. E, por sua vez, conforme analisado, a desvalorização da cultura local é um dos motivos do enfraquecimento de laços associativos. Por outro lado, o mero incentivo à cultura, sem passar pela educação, mantém as artesãs dependentes e reféns de atravessadores.

Do ponto de vista do desenvolvimento social e econômico, pela tese de Celso Furtado, é bastante positivo que os governos engendrem políticas públicas de incentivo à produção e consumo de setores que tem por base a cultura local, posto que isso tende a romper com a situação de dependência dos padrões de consumo dos países desenvolvidos. Além disso, tal processo de valorização da cultura pode desencadear a

nível micro o reconhecimento dos sujeitos excluídos do perfil padrão portador do habitus primário que nivelou o acesso à cidadania em países desenvolvidos. O resultado disso a nível macro, em ganhos obtidos para a nação como um todo, talvez seria o aumento do chamado “Soft Power” já discutido neste trabalho.

É importante perceber que o desenvolvimento através da cultura não pode consistir em meramente transferir para essa esfera investimentos de outras áreas. Vale lembrar que em países cujos direitos sociais são consolidados, a área da cultura obtém apoio e benefícios indiretos. Políticas para a Economia Criativa, sem a adequação de marcos legais para os pequenos produtores e sem o acompanhamento de políticas sociais consistentes não poderão gerar inclusão social efetiva que se possa compreender como desenvolvimento econômico-social.

Para que tal movimento de impulso da produção e consumo de bens simbólicos e culturais não tenham resultado oposto, ou seja, em vez de servirem à distribuição de renda, sirvam à acumulação, no lugar de promover a autonomia, gerem novas formas de exploração pela expropriação de conteúdos simbólicos que alimentam as majors da indústria cultural sob a égide da globalização hegemônica e que, em vez do almejado desenvolvimento, ocorra o aumento do fosso que separa nações desenvolvidas das subdesenvolvidas, mais que tecnocracia, é necessário compromisso e vontade política, pois há todo um jogo de correlação de forças no campo das políticas públicas que envolvem a insígnia “Economia Criativa”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. (pdf)

ANDRADE, Mário de. O Artista e o Artesão. In: *O Baile das Quatro Artes*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, pg. 10-36. (Pdf)

AURELIANO, L. & DRAIBE, S. “A especificidade do welfare state brasileiro”. *Economia e Desenvolvimento*. N. 3, Brasília, MPAS e CEPAL, 1989.

BARROS, José Márcio. *Diversidade Cultural da Proteção à promoção*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

BENKO, Georges. *Economia Espaço e Globalização: na aurora do século XXI*. Editora Hucitec. São Paulo, 1999.

BENHAMOU, Françoise. *A Economia da Cultura*. Tradução Geraldo Souza. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2007.

BOTELHO, ISAURA. “Dimensões da Cultura & Políticas Públicas”. *São Paulo em Perspectiva*. [online]. 2001, vol.15, n.2, pp. 73-83.

BOJA, Catalin. “IT Clusters as a Special Type of Industrial Clusters”. *Informatica Economică* vol. 15, no. 2, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Sérgio Miceli (org). São Paulo: Perspectiva, 2013.

BOURDIEU, Pierre (1980). *O Capital Social – Notas Provisórias*. In: NOGUEIRA, Maria Alice e CATANI, frânio (org.). *Escritos de educação*. Petrópolis: Vozes, 1998.

BOURDIEU, Pierre. “A gênese dos conceitos de habitus e de campo”. In: \_\_\_\_\_. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BOURDIEU, Pierre. “Gênese histórica de uma estética pura”. In: \_\_\_\_\_. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA. *Plano da Secretaria de Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações 2011-2014*. Brasília: Minc, 2011.

BRESSER-PEREIRA, Luis Carlos. Resenha do livro de Celso Furtado, *Criatividade e Dependência na Civilização Industrial*, Rio de Janeiro; Paz e Terra, 1978. *Revista de Economia Política*, 1 (2), Abril 1981 155-156.

BRESSER-PEREIRA, Luis Carlos. *Do antigo ao novo desenvolvimentismo na América Latina*.

[http://www.bresserpereira.org.br/papers/2012/12.Do\\_antigo\\_ao\\_novo\\_desenvolvimentismo.pdf](http://www.bresserpereira.org.br/papers/2012/12.Do_antigo_ao_novo_desenvolvimentismo.pdf)

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800* / Peter Burke ; tradução Denise Bottmann. — São Paulo : Companhia das Letras, 2010.

CACCIA BAVA, Silvio. “Tecnologia social e desenvolvimento local”. In: *Tecnologia social: uma estratégia para o desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Fundação Banco do Brasil, 2004.

CALABRE, Lia. “Conselhos de Cultura no Brasil: algumas questões”. In: RUBIM, Albino et all. *Políticas Culturais: democracia e conselhos de cultura*. Salvador: Edufba, 2010.

CARVALHO, Ailton Mota de (Org.); TOTTI, Maria Eugênia Ferreira (Org.). *Formação histórica e econômica do Norte Fluminense*. São Paulo: Garamond, 2006.

CASTEL, Robert. *As metamorfoses da questão social: uma crônica sobre o salário*. (trad. Iraci D. Pleti). Petrópolis-RJ: Vozes, 1998.

CEZAR, LÍlian Sagio. “Trabalhar o barro, experienciar memórias: transmissão de conhecimento, Extensão Universitária e política cultural no Norte Fluminense”. UENF/ CCH/ LEEA / PPGPS, 2010.

CHAUÍ, Marilena. *Cidadania Cultural*. 1.ed. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2006.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência — Aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

COCCO, et at. “Conhecimento, inovação e redes de redes. Capitalismo Cognitivo: trabalho, redes e inovação. COCCO, Giuseppe; GALVÃO, Alexander Patez & SILVA, Gerardo (orgs.) Trad. de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

GALVÃO, Alexander Patez & SILVA, Gerardo (orgs.) Trad. de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

COELHO NETTO, Teixeira. Dicionário Crítico de Política Cultural : Cultura e Imaginário. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997 (pdf)

COSTA, Fernando Nogueira. “Desenvolvimento do Desenvolvimentismo: do Socialismo Utópico ao Social-Desenvolvimentismo”. Universidade Estadual de Campinas–UNICAMP, 2012. (pdf) Disponível em:  
<http://fernandonogueiracosta.files.wordpress.com/2012/04/fernando-costa-desenvolvimento-do-desenvolvimentismo.pdf>

COSTA, Eduardo José Monteiro da. “Arranjos Produtivos Locais, Políticas Públicas e Desenvolvimento Regional”. Ministério da Integração Nacional. Governo do Estado do Pará. Brasília: Mais Gráfica editora, 2010.

CRUZ NETO, Otávio. “O trabalho de campo como descoberta e criação”. In: Minayo, Cecília (org). Pesquisa Social – teoria, método e criatividade. Petrópolis: Vozes, 2001.

CUÉLLAR, Javier Perez de. Nossa Diversidade Criadora: Relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento. Tradução: Alessandro Warkley Candeads. Campinas, SP: Papirus, Brasília: Unesco, 1997.

DAMATTA, Roberto. “O Ofício do etnólogo ou como ter ‘Athropological Blues’.” Rio de Janeiro. Boletim do Museu Nacional. Antropologia, Nº 27. Maio de 1978.

DAGNINO, Renato; BRANDÃO, Flavio Cruvinel, et. Al. “Sobre o marco analítico conceitual da Tecnologia Social”. In: Tecnologia social: uma estratégia para o desenvolvimento. Rio de Janeiro: Fundação Banco do Brasil, 2004.

DEHEINZELIN, Lala. “Economia Criativa, Sustentabilidade e Desenvolvimento Local”. In: DEHEINZELIN, Lala; REIS, Ana Carla Fonseca (orgs.). Cadernos de Economia Criativa: Economia Criativa e Desenvolvimento Local. Vitória: SEBRAE & SECULT, 2008.

DE MASI, Domenico. O Ócio Criativo. Trad. Léa Manzi. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

DE MARCHI, Leonardo. “Construindo o conceito de Economia Criativa no Brasil”. Política Cultural no contexto neodesenvolvimentista brasileiro. Intercom – Sociedade

Brasileira de Estudos Interdisciplinares em Comunicação. XXXV Congresso Brasileiro de Ciência e Comunicação. Fortaleza, CE – 03 a 07/09/2012.

DUISENBERG, Edna dos Santos. “Economia Criativa: uma opção de desenvolvimento viável?” In: REIS, Ana Carla Fonseca (org.), 2008.

EAGLETON, 2005. A idéia de Cultura. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ESPING-ANDERSEN, G. As três Economias Políticas do Welfare State. Lua Nva, n 24, setembro, 1991.

ETCHEVARNE, Carlos. “Preservação de Identidades: o artesanato como representação da cultura local.” Encontro Baiano de Artesanato – Construindo uma política de Preservação e Desenvolvimento. Caderno de Cultura 8. Secretaria de Cultura, governo da Bahia, 2010.

FERREIRA, Juca. “A centralidade da cultura no desenvolvimento” – In. Barroso, Aloísio Sérgio; Souza, Renildo (orgs.). Desenvolvimento: idéias para um projeto nacional. São Paulo: Fundação Maurício Grabois, 2010. p. 265-278. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2010/12/13/a-centralidade-da-cultura-no-desenvolvimento/> acesso em 8 de junho de 2011.

FIGUEIREDO, Antonio Manuel. As políticas e o planejamento do desenvolvimento regional. IN: COSTA, José da Silva; NIJKAMP, Peter (Org.). Compêndio de Economia Regional: Teoria, Temáticas e Políticas. v. 1. Coimbra: Principia, 2009. (pdf)

FIORI, José Luís. “Estado de Bem-Estar Social: padrões e crises”. PHYSIS: Revista de Saúde Coletiva. Rio de Janeiro, n. 7, 1997.

FLEURY, Sonia. “A cidade dos cidadãos”. Ser Social: Revista do Programa de Pós-graduação em Política Social/Universidade de Brasília. Brasília, n. 17, Jul-Dez. 2005.

FLORIDA, Richard L. A ascensão da classe criativa. In:\_\_\_\_. Tradução: Ana Luiza Lopes. Porto Alegre – RS: LP&M, 2011.

FREITAG, Bárbara. “O conteúdo programático da Teoria Crítica”. A teoria crítica: ontem e hoje. In:\_\_\_\_. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

- FURTADO, Celso. “Da dependência tecnológica à cultural”. In: \_\_\_\_\_. Os Ares do mundo. Rio de Janeiro: paz e Terra, 1991.
- FURTADO, C. Economia colonial no Brasil nos séculos XVI e XVII: elementos de história econômica aplicados à análise de problemas econômicos e sociais. São Paulo: Hucitec, ABPHE, 2001.
- FURTADO, Celso. “Poder e espaço numa economia que se globaliza”. In: Criatividade e dependência na civilização industrial. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- FURTADO, Rosa Freire D’Aguiar. “Pensando a cultura”. In: Ensaio sobre Cultura e o Ministério da Cultura. Celso Furtado. Organização Rosa Freire D’Aguiar Furtado. Rio de Janeiro: Contraponto: Centro Internacional Celso Furtado, 2012.
- FURTADO, Celso. “Que somos?” (Conferencia do I Encontro Nacional de Política Cultural, em 23 de abril de 1984. In: Ensaio sobre Cultura e o Ministério da Cultura. Celso Furtado. Organização Rosa Freire D’Aguiar Furtado. Rio de Janeiro: Contraponto: Centro Internacional Celso Furtado, 2012.
- GALLOIS, Dominique. “O que é Patrimônio Imaterial?” In.: Gallois (org.), Patrimônio Cultural Imaterial e Povos Indígenas. Iepé, 2006.
- GANTOS, M. C.; ZAMBON, Tattiana. Caminhos de Barro Video-reportagem In: Relatório Visual Projeto FAPERJ E-26/111.812/2008 E\_13 - Produção e Divulgação das Artes - RJ – 2008.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. Cultura y desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes. In: \_\_\_\_\_. Nestor Garcia Canclini y Mariza Urtega orgs. 1ª ed. Buenos Aires : Paidós 2012.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução Heloisa Pezza Cintrão, ET al. 4ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. Estudos sobre Cultura: uma alternativa latino-americana ao cultural studies. Porto Alegre: Revista Fameco, nº 30, ago., 2006.

- GARCÍA CANCLINI, Néstor. Reconstruir políticas de inclusão na América Latina. In: \_\_\_\_\_. Políticas Culturais para o Desenvolvimento: uma base de dados para a cultura. Brasília: UNESCO Brasil, 2003.
- GEERTZ, Clifford. “Uma Descrição Densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura”. In: A interpretação das culturas . – 1ª.ed., 13.reimpr. - Rio de Janeiro : LTC, 2008.
- GERMANI, Gino. As etapas do processo de modernização na América Latina. In: Sociologia da Modernização. São Paulo: Mestre Jou, 1974.
- GIL, Gilberto. Discurso de posse do Ministro da Cultura, Mandato 2003/2006. Disponível em: [www.cultura.gov.br](http://www.cultura.gov.br). Acesso em: 16 de setembro de 2011.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. A obsessão pela cultura. In: Cultura – substantivo plural. São Paulo: Editora 34, 1996.
- GORZ, André. O Imaterial: conhecimento, valor e capital. Tradução de Celso Azzan Júnior. São Paulo: Annablume, 2005.
- GUITON, Henri. Economia Política. Tradução: Oscar Dias Correa. 2 ed. Editora Fundo de Cultura: Rio de Janeiro, 1961.
- HALBWACHS, M. A memória coletiva. São Paulo. Vértice. 1990.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós – modernidade/ tradução Tomaz. Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOBBSBAWN, Eric. “Introdução: A invenção das tradições”. In: A invenção das tradições. Eric Hobsbawn e Terence Ranger (org). tradução de Celina Cardim Cavalcanti. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HONNETH, Axel. Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais. São Paulo: 34, 2003.
- HOWKINS, John. Economia Criativa – como ganhar dinheiro com ideias criativas. São Paulo: M Books, 2013.
- HUGON, Paul. “J. Schumpeter, a economia dinâmica e a macroeconomia”. In: história das Doutrinas Econômicas. 14Ed. São Paulo: Editora Atlas S.A. , 1995.
- JACOBI, P. Poder local, políticas sociais e sustentabilidade. Saúde sociedade [online], volume 8, número 1,1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/sausoc/v8n1/04.pdf>. Acesso em: 21 de agosto de 2012.



KOLLONTAI, Alexandra. “O comunismo e a família”. In *Komunistka*, No. 2, 1920. Fonte: Editorial Marxista, Tradução de: Carlos Henrique. Barcelona, 1937.

KOVÁCS, Máté. “A Economia Criativa e a erradicação da pobreza na África: princípios e realidades.” In: *Economia Criativa como estratégia de desenvolvimento: uma visão dos países em desenvolvimento*. São Paulo: Itaú cultural, 2008.

KORNIS, G. *A crise do Estado de Bem-Estar: problemas e perspectivas da proteção social*. Tese de Doutorado. IEI/UFRJ, 1994.

KROEBER, Alfred. “O superorgânico”, 1949. In: Donald Pierson (org). *Estudos de organização social*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1950.

LACOSTE, Yves. *Geografia do subdesenvolvimento: uma geopolítica de uma crise*. 7 ed. São Paulo: Difel, 1985.

LAMEGO, Alberto Ribeiro. *O Homem e o Brejo*. Serviço Gráfico do IBGE. Rio de Janeiro, 1945.

LANG, Alice Beatriz da Silva Gordo. “Documentos e depoimentos na pesquisa histórico-sociológica”. In: \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre a pesquisa sociológica*. Série 2, N°3, 1999.

LASSANCE Jr, Antonio E. & PEDREIRA, Juçara Santiago. “Tecnologias Sociais e Políticas Públicas”. In: *Tecnologia social: uma estratégia para o desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Fundação Banco do Brasil, 2004.

MAFRA, Luiz Antônio Staub. “Gestão do patrimônio imaterial: reflexões sobre os direitos de propriedades nas Indicações Geográficas”. *Revista de Pós-Graduação em Ciências Sociais*. Universidade Federal do Maranhão. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. V. 7, n.13. São Luis: EDUFMA, 2010.

MAIA, Isa. “O artesanato e o bem-estar do homem”. *Revista Debates Sociais*. V.1, n. 1, Rio de Janeiro: Centro Brasileiro de Cooperação e Intercâmbio de Serviços Sociais, out. de 1965.

MARINHO DA SILVA, Heliana . “Por uma teorização das organizações de produção artesanal: habilidades produtivas nos caminhos singulares do Rio de Janeiro”. Rio de

Janeiro, 2006. Tese de doutoramento. Escola Brasileira de Administração Pública de Empresas. Fundação Getúlio Vargas.

MARX, Karl. “A Chamada Acumulação Primitiva”. In: O Capital. Livro 1, v. 2, 8ª Ed. São Paulo : Difel, 1982.

MARX, K. “Fetichismo e reificação”. In: Sociologia. Coleção grandes cientistas sociais. Vol. 10. Octavio Ianni (Org.). São Paulo: Ed. Ática, 1980.

MAY, Rollo. A Coragem de criar. In: \_\_\_\_\_. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues.— Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1982.

MICELI, Sérgio. “Introdução: A Força do Sentido”. In: Pierre Bourdieu. A Economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MIGUEZ, Paulo. Economia Criativa: uma discussão preliminar. In: Teorias e Políticas da Cultura: visões multidisciplinares. NUSSBAUMER, Gisele Marchiri (org). Salvador: EDUFBA, 2007.

MOULIER-BOUTANG, Yann. Território e as políticas de controle do trabalho no capitalismo cognitivo. In: Capitalismo Cognitivo: trabalho, redes e inovação. COCCO, Giuseppe; GALVÃO, Alexander Patez & SILVA, Gerardo (orgs.) Trad. de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O Trabalho do antropólogo. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

PEARSON, Academia. Criatividade e Inovação. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2011.

PEREIRA, José C. Artesanato: definições e evolução. Brasília: MTB, 1979.

\_\_\_\_\_. Artesanato e Arte Popular. Col. Cadernos de Desenvolvimento Economico. Bahia: Livraria Progresso Editora, 1957.

PORTER. “Clusters and the new economics of competition”. Harvard Business Review, 76(6), pp. 77–90, 1998.

PUTNAM, Robert D. Comunidade e democracia: a experiência da Itália Moderna/Robert D. Putnam, com Robert Leonardi e Raffaella Y. Nanetti; tradução Luiz Alberto Monjardim. - 5 ed. - Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

RAGO, Margareth. “A colonização da Mulher”. In: Do cabaré ao lar: A utopia da cidade disciplinar (Brasil 1890-1930). 2ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

REIS, Ana Carla Fonseca (org). Economia Criativa como estratégia de Desenvolvimento: uma visão dos países em desenvolvimento. São Paulo: Itáú cultural, 2008.

REIS, Ana Carla Fonseca. “O Desenvolvimento de uma Economia Criativa”. In.: Rio: A hora da virada. André Urani & Fábio Giambiagi (orgs). Rio de Janeiro, Elsevier, 2011.

RIBEIRO, Alcimar Chagas. A economia Norte Fluminense: análise da conjuntura e perspectivas. **Cidade: editora**, 2010.

RIBEIRO, Darcy. Os Brasis na História. In: \_\_\_\_\_. O Povo Brasileiro: A Formação e o Sentido do Brasil. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROSENAU, James N. “Governança, Ordem e Transformação na Política Mundial”. In: Rosenau, James N. e Czempiel, Ernst-Otto. Governança sem governo: ordem e transformação na política mundial. Brasília: Ed. Unb e São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

ROUANET, Sérgio Paulo. “A verdade e a ilusão do pós-moderno”. In: \_\_\_\_\_. As Razões do Iluminismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

RIBEIRO, Darcy. “O desafio latino-americano”. In: O Dilema da América Latina – estruturas de poder e forças insurgentes. Petrópolis: Vozes, 1978.

RICHARDSON, Roberto Jarry et l.. “Observação”. In: \_\_\_\_\_. Pesquisa social – métodos e técnicas. São Paulo: Atlas, 1999.

RUSKIN, John. A economia política da arte. Tradução de Rafael Cardoso. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SAAVEDRA, Giovani Agostini & SOBOTTKA, Emil Albert. “Introdução à teoria do reconhecimento de Axel Honneth”. *Civitas Revista de Ciências Sociais*, Vol. 8, Núm. 1, Janeiro-abril, 2008.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Introdução – O Pesadeo da Amnésia Coletiva. Memória coletiva & teoria Social*. São Paulo: Annablume, 2003.

SANTOS, M. Sallet Tauk & LIMA, Conceição M.. “Desafios cooperativos e estratégias de comunicação das incubadoras tecnológicas de cooperativas populares”. *UniRcoop*, vol.4 nº1, 2006.

SARAIVA, Enrique. “Introdução à teoria da Política Pública”. *Políticas públicas; coletânea / Organizadores: Enrique Saravia e Elisabete Ferrarezi*. – Brasília: ENAP, 2006.

SEMENSATO, Clarissa. “As conferências municipais de cultura como estratégia de descentralização e participação para as Políticas Culturais: O caso de Campos dos Goytacazes/RJ”. *Dissertação de mestrado. PPGPS/CCH/UENF*, 2010.

SCHUMPETER, Joseph A. “A instabilidade do capitalismo.” In: Carneiro, Ricardo (org.) *Os Clássicos da Economia – Vol.2. Ática*, 1997.

SECCHI, Leonardo. *Políticas Públicas: Conceitos, Esquemas de Análise, Casos Práticos*. 2 ed. São Paulo: Cengage Learning, 2013.

SEN, Amartya. *Desenvolvimento como liberdade*. Tradução Laura Teixeira Motta; revisão técnica Ricardo Doninelli Mendes. São Paulo: Campanha das Letras, 2010.

SENNETT, Richard. “O artifício”. (tradução: Clovis Marques), 2ª ed. . Rio de Janeiro: Record, 2009.

SIMMEL, George. “A divisão do trabalho como causa da diferenciação da cultura subjetiva e objetiva” . In: \_\_\_\_\_. *Simmel e a modernidade*. Jessé Souza e Berthold Oëlze (Org.). Editora UNB. Brasília, 1998.

SIMMEL, G. “O conceito de tragédia da cultura.” In: *Simmel e a Modernidade*. Org. Jessé Souza e Berthold Oëlze. Editora UNB. Brasília, 1998.

SIMMEL, Georg. "O dinheiro na cultura moderna". In: *Simmel e a modernidade*. Jessé Souza e Berthold Oélze (Org). Editora UNB: Brasília, 1998

SOUSA SANTOS, Boaventura de. *A Globalização e as Ciências Sociais*. Boaventura de Sousa Santos (org). São Paulo: Cortês, 2002.

SOUZA, Celina. Políticas Públicas: uma revisão da literatura. **Sociologias**. Porto Alegre, ano 8, nº 16, p. 20-45, jul./dez. 2006.

SOUZA, Euclides Maurício Siqueira. Projeto de Pesquisa "Economia Criativa: formas características de trabalho e suas tendências na economia brasileira". Fundação Casa de Cultura Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em [http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/Bolsistas\\_2011/FCRB\\_Bolsistas\\_2011\\_-\\_Economia\\_Criativa.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/Bolsistas_2011/FCRB_Bolsistas_2011_-_Economia_Criativa.pdf), acesso em 8 de fevereiro de 2012.

SOUZA, Jessé. (Não) reconhecimento e subcidadania, ou o que é "ser gente"? Revista Lua Nova, nº 59. São Paulo, 2003.

TAYLOR, Calvin W. *Criatividade: Progresso e Potencial*. Tradução de José Reis. 2ª Ed. São Paulo: IBRASA, 1976.

TAYLOR, Charles. *Argumentos filosóficos*. São Paulo: Loyola, 2000.

TAYLOR, Roger. "Corrigindo idéias equivocadas sobre arte e cultura". In: \_\_\_\_\_. *Arte, inimiga do povo*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005.

UNESCO. Declaração Universal sobre diversidade Cultural, 2002. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf>, acesso em 18 de janeiro de 2013.

TITMUS, R. "Essays on the welfare state". London: Allen & Unwin, 1963.

VIANA, Ana Luiza. Abordagens metodológicas em políticas públicas. *Revista de Administração Pública*, v. 30, n. 2, p. 5-43, mar./abr.1996.

VIANNA, Túlio Lima. 2005. "A ideologia da propriedade intelectual: a inconstitucionalidade da tutela penal dos direitos patrimoniais do autor". *Revista Jus Navigandi*. Disponível em: <http://jus.com.br/revista/texto/8932/a-ideologia-da-propriedade-intelectual>. Acesso em 26 de setembro de 2011.

VILAR, Pierre. *A transição do feudalismo ao capitalismo*. In: *Capitalismo Transição*. Theo Araujo Santiago Org. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974, p. 39-52.

XATARA, Claudia Maria & SUCCI, Thais Marini. “Revisitando o conceito de Provérbio”. Revista Veredas on line – Atemática – PPG Lingüística/UFJF, n. 1/2008, p. 33-48.

YÚDICE, George. A conveniência da cultura: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

WEBER, Max. Ensaio de Sociologia. Ed. Guanabara: Rio de Janeiro, 1981.

WHITE, Leslie. Os símbolos e o comportamento humano. In: Fernando Henrique Cardoso e Otávio Iani. Homem e Sociedade. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 9ª ed., 1975.

WILLIAMS, Raymond. Cultura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Ed, 1979.

ZALUAR, A. e PIMENTEL, C. R. “As Guardiãs da Renda: Rendeiras de Bilro do Estado no Rio de Janeiro”. Rio de Janeiro. Inepac/Divisão de Folclore; Funarte, 1978. Disponível em: <http://www.inepac.rj.gov.br/arquivos/RendeirasdeBilro.pdf>

#### Periódicos:

ACIOLI, Cláudio, et al. “Economia Criativa: uma idéia na cabeça, um mercado nas mãos”. In: Conjuntura Econômica. vol. 65, n. 09. FGV, Rio de Janeiro, setembro de 2011.

OSWALD, Vivian. “Tirando o atraso da Criatividade”. In: O Globo. Caderno “Economia”, Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 2012.

SADER, Emir. “Cultura: identidade ou mercadoria?”. Jornal de Brasília. 09 de outubro de 2005.

STEHR, Nico. “A Economia Criativa – made in Germany!!”. Agosto/Setembro 2007. Deutschland. Forum de Política, Cultura e Economia. Entrevista concedida a Martin Orth.

SUPLICY, Marta. “O *soft power* brasileiro”. Folha de S. Paulo Opinião. 24 de fevereiro de 2013.

#### Sites consultados:

<http://www.brasil.gov.br/economia-e-emprego/>

<http://blogs.estadao.com.br/>

<http://www.centrocelsofurtado.org.br/>

<http://www.comunidadescoep.org.br/>

<http://www.cooperativismopopular.ufrj.br/>

<http://www.cultura.gov.br>

<http://www2.cultura.gov.br/>

[http://www.culture.gov.uk/about\\_us/creativeindustries/default.html](http://www.culture.gov.uk/about_us/creativeindustries/default.html)

<http://www.cnpuv.embrapa.br/publica/artigos>

<http://www.desenvolvimento.gov.br>

<http://www.firjan.org.br/>

<http://www1.folha.uol.com.br/>

<http://itepuenf.blogspot.com/>

<http://g1.globo.com/>

<http://mapadecultura.rj.gov.br/>

<http://www.onu.org.br/onu-no-brasil/cepal/>

<http://www.planalto.gov.br/>

<http://www.programadeartesanato.rj.gov.br/>

<http://www.redesist.ie.ufrj.br/>

<http://www.tribunadoceara.com.br/>

<http://urbecriativa.blogspot.com.br/>

<http://www.youtube.com/>

<http://pt.wikipedia.org/>

## APÊNDICES



## 1. Instrumentos:

### 1.1. Roteiros de entrevistas

#### Apêndice 1.1.1. Roteiro da entrevista com Luciana Guilherme (Diretora de Empreendedorismo, Gestão e Inovação na Secretaria da Economia Criativa/MinC)

Data: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_ Hora: \_\_\_\_\_ Local: \_\_\_\_\_

1. Gostaria que você se apresentasse, falando brevemente sobre sua formação e seu histórico de atuação no campo da Cultura, e como se deu o seu envolvimento com a Economia Criativa.
  
2. Com respeito a mudanças de terminologia, gostaria que você me explicasse a diferença entre Economia da Cultura (que antes era trabalhada no MinC a partir do Prodec) e Economia Criativa, dizendo por que houve a mudança conceitual ao se criar a secretaria.
  
3. Dentro dos debates sobre o tema, percebi que as posições mais críticas à Economia Criativa a associam como um sinônimo de “indústrias culturais”, mas recentemente a secretária da SEC/MinC, Claudia Leitão, disse que as indústrias culturais não são prioridade na Economia Criativa Brasileira. Eu queria esclarecer este ponto. Para você, Economia Criativa e indústrias culturais são ou não são sinônimos? Por que?
  
4. Como a SEC tem se posicionado com relação às políticas de propriedade intelectual?
  
5. É possível promover a dimensão econômica da Cultura sem prejudicar suas dimensões política e simbólica? Como?
  
6. O que diferencia a proposta de desenvolvimento da Economia Criativa comparada aos modelos anteriores? Por que a opção pelo “desenvolvimento regional”?
  
7. Num país que ainda lida com incompletudes de um projeto modernizador, não há o risco de que a introjeção do conceito de ‘classes criativas’ se traduza em novas modalidades de estratificação social, reafirmando desigualdades?

8. Afirma-se que enquanto a era industrial envolvia uma economia da escassez, na atual fase teríamos uma “economia da abundância”. Quais as garantias para que haja redistribuição dessa abundância? Há possibilidade de que as ações da SEC ressoem nos atuais debates das Políticas Sociais, no sentido da promoção do bem-estar e do desenvolvimento social?
9. Para você, há possibilidade de articulação entre experiências da Economia Criativa e da Economia Solidária?
10. Quais as principais ações da SEC previstas para o setor do artesanato?
11. Como está sendo a entrada do setor no campo das políticas culturais?
12. Para você a promoção do setor do artesanato pode promover impactos positivos para a sociedade?
13. Que mensagem você deixaria para os trabalhadores criativos hoje?

**Apêndice 1.1.2. Roteiro de entrevista com Rosane Ribeiro e Karla Barreto (secretárias do Forum de Economia Solidária em Campos dos Goytacazes-RJ)**

Data: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_ Hora: \_\_\_\_\_ Local: \_\_\_\_\_

1. Gostaria que vocês se apresentassem e explicassem como se deu o envolvimento com a Economia Solidária.
2. Quais são as principais ações da Economia Solidária em Campos? Isso abrange mais municípios?
3. Quais os principais desafios e dificuldades para a Economia Solidária local?
4. E para o setor do artesanato?
5. Como a Ecosol tem atuado junto ao setor do artesanato?

6. O que caracteriza o setor do artesanato na região? É possível afirmar que esse artesanato possui identidade local?
7. Que fatores motivam a produção do artesanato?
8. A produção artesanal pode promover impactos positivos para a sociedade?
9. Vale a pena o setor público investir no artesanato na região? Por que?
10. Existem possibilidades de diálogo entre Economia Solidária e Economia Criativa?

**Apêndice 1.1.3. Roteiro de entrevista com Adriana Cabral (técnica do SEBRAE-Campos, responsável por empreendimentos do setor do artesanato)**

Data: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_ Hora: \_\_\_\_\_ Local: \_\_\_\_\_

1. Gostaria que você fizesse uma apresentação. Qual a sua formação e há quanto tempo atua no SEBRAE-Campos?
2. Como a vertente “economia criativa” tem sido trabalhada pelo SEBRAE-Campos?
3. Quais têm sido as principais ações do SEBRAE-Campos para o setor do artesanato?
4. O que caracteriza o artesanato na região? É possível afirmar que esse artesanato possui identidade local?
5. Quais são os principais desafios e dificuldades para o setor na região?
6. Para você, que fatores motivam os artesãos a produzirem?
7. Como se constitui o planejamento das ações? O SEBRAE tem feito parcerias com outras instituições nas ações para o setor do artesanato?
8. Como a cartilha “empreendedor individual vem sendo recebida pelos artesãos?
9. Dos grupos da região, algum já foi indicado ou recebeu o prêmio SEBRAE TOP 100? Que fatores você acredita que influíram no resultado?
10. Para você, a produção artesanal pode promover impactos positivos para a sociedade?
11. Vale a pena o setor público investir no artesanato na região? Por que?

**Apêndice 1.1.4. Roteiro de entrevista com a artesã Ivanete ( Associação de Mulheres Empreendedoras - AME)**

Data: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_ Hora: \_\_\_\_\_ Local: \_\_\_\_\_

1. Gostaria que você se apresentasse.
2. O que é a AME? Como e quando a associação surgiu?
3. Há quanto tempo você é artesã? Como aprendeu as primeiras técnicas?
4. Em que consiste o processo de incubação pela ITEP?
5. Você acredita que o artesanato em bagaço de cana feito pela AME representa a identidade local? Por que?
6. Quais são as maiores dificuldades para a sua associação e para o setor do artesanato na região?
7. Quais são os principais pontos positivos e o que motiva vocês a fazerem o artesanato?
8. Vocês já pensaram em patentear a fórmula ou o processo que envolve a elaboração do artesanato em bagaço de cana? Por que?
9. Qual a importância das feiras para o trabalho de vocês?

**Apêndice 1.1.5. Roteiro de entrevista com a artesã Shirley Jardim ( projeto “Tranças & Tramas” e cooperativa “Cooptaboa”)**

Data: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_ Hora: \_\_\_\_\_ Local: \_\_\_\_\_

1. Gostaria que você se apresentasse.
2. O que foi a cooptaboa? Como e quando cooperativa surgiu?
3. Há quanto tempo você é artesã? Como aprendeu as primeiras técnicas?
5. Você acredita que o artesanato em fibras naturais feito pelo seu grupo representa a identidade local? Por que?
6. Quais são as maiores dificuldades para o seu grupo e para o setor do artesanato na região?
7. Quais são os principais pontos positivos e o que motiva vocês a fazerem o artesanato?
8. Quais as dificuldades para o cooperativismo?
9. Qual a importância das feiras para o trabalho de vocês?

**Apêndice 1.1.6. Roteiro de entrevista com Livia Amorim (designer de moda e bolsista coordenadora de projetos da ITEP/UENF)**

Data: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_ Hora: \_\_\_\_\_ Local: \_\_\_\_\_

1. Gostaria que você se apresentasse, falasse um pouco da sua atuação como designer de moda.
2. Como tem sido o trabalho junto à ITEP?
3. Como tem sido a atuação junto ao Fórum de Economia Solidária?
4. O que caracteriza o artesanato na região? É possível afirmar que esse artesanato possui identidade local?
5. Quais são os principais desafios e dificuldades para o setor na região?
6. Quais os principais desafios para o associativismo?
7. Para você, que fatores motivam os artesãos a produzirem?
8. Até onde é possível haver intercâmbio entre o trabalho das artesãs e pesquisas desenvolvidas na UENF?
9. Existem possibilidades de diálogo entre Economia Solidária e Economia Criativa?
10. Você acredita que a criatividade em si possa gerar desenvolvimento? Há condições das pessoas superarem suas condições econômicas através da criatividade?

**Apêndice 1.1.7. Roteiro de entrevista com a artesã Elza (projeto de extensão Oficina de cerâmica “Caminhos de Barro”)**

Data: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_ Hora: \_\_\_\_\_ Local: \_\_\_\_\_

1. Gostaria que você se apresentasse.
2. Como e quando você entrou para o projeto “Oficina de cerâmica Caminhos de Barro”?
3. Há quanto tempo você é artesã? Como aprendeu as primeiras técnicas?
5. A sra. acredita que o artesanato feito na região representa a identidade local? Por que?

6. Quais são as maiores dificuldades para a sua produção e para o setor do artesanato na região?
7. Quais são os principais pontos positivos e o que motiva você a fazer o artesanato?
8. Após ter concluído a graduação, você continua aliando a cerâmica com sua profissão atual? Por que?
9. O que te motivou a participar da Conferência Municipal de Cultura?
10. Você acredita que tenha havido espaço para diálogo na Conferência?
11. Na Conferência, das propostas que você passou, na câmara de cultura popular, a senhora acredita que houve recepção?

## Apêndice 1.2 . Questionário aplicado a consumidores de artesanato



### QUESTIONÁRIO VOLTADO PARA CONSUMIDORES DE ARTESANATO – Região NF

Questionário N°: \_\_\_\_\_

Data: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_ Local: \_\_\_\_\_

Entrevistado: \_\_\_\_\_

Tels.: \_\_\_\_\_ / E-mail: \_\_\_\_\_

#### Referências Demográficas

1) Sexo:

1. ( ) masculino    2. ( ) feminino

1 Idade: \_\_\_\_\_

2 Reside em que cidade/ distrito?

\_\_\_\_\_

3 Escolaridade

- |                           |                                     |
|---------------------------|-------------------------------------|
| 1. ( ) Não Possui         | 3. ( ) Ensino Médio                 |
| 2. ( ) Ensino fundamental | 4. ( ) Ensino Superior. Qual curso? |
| _____                     |                                     |
| a. ( ) Completo           | b. ( ) incompleto                   |

4 Qual é a sua religião?

1. ( ) Católica  
2. ( ) Evangélica tradicional (protestante)

3.  Evangélica pentecostal
  4.  Espírita
  5.  Afro-brasileira (candomblé, umbanda)
  6.  Ateu
  7.  Outra. Qual? \_\_\_\_\_
- 5 Qual a sua profissão? \_\_\_\_\_
- 6 Qual a sua renda familiar (considerando o valor atual do salário mínimo SM aprox. = R\$ 640,00)?
- |  |   |
|--|---|
| 1. <input type="checkbox"/> menor que 1 SM | 4. <input type="checkbox"/> entre 5 e 7 SM  |
| 2. <input type="checkbox"/> entre 1 e 3 SM | 5. <input type="checkbox"/> entre 7 e 10 SM |
| 3. <input type="checkbox"/> entre 3 e 5 SM | 6. <input type="checkbox"/> maior que 10 SM |
- 7 Participa de algum tipo de organização social/política ?
1.  Não
  2.  Sim, sindicato. Qual? \_\_\_\_\_
  3.  Sim, associação de moradores. Qual? \_\_\_\_\_
  4.  Sim, na Igreja. Qual? \_\_\_\_\_
  5.  Sim, ONG. Qual? \_\_\_\_\_
  6.  Sim, movimentos sociais. Qual? \_\_\_\_\_
  7.  Outro \_\_\_\_\_

### **Sobre o consumo de artesanato**

- 8 Quais dessas categorias do artesanato você já comprou?
1.  Artes manuais (hobby)
  2.  Arte popular
  3.  Produtos alimentícios (típicos)
  4.  Produtos semi-industrializados
  5.  Tradicional (indígena)
  6.  Tradicional (quilombola)
  7.  Tradicional (outro). Especifique:  
\_\_\_\_\_



8. ( ) Contemporâneo (procura seguir as tendências atuais)
9. ( ) Material reciclado
10. ( ) Resgate de temas culturais
11. ( ) Ícones
12. ( ) Lembrancinhas/ souvenirs
13. ( ) Outro: \_\_\_\_\_

9 Você considera o artesanato como (marcar quantas achar necessário):

1. ( ) um trabalho que gera renda
2. ( ) um trabalho que não gera renda
3. ( ) um hobby e passa tempo
4. ( ) uma atividade de fins terapêuticos
5. ( ) outro: \_\_\_\_\_

Porque?

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

10 Quais são as matérias-primas utilizadas no artesanato que você compra?

1. ( ) Não sei do que é feito o artesanato

2. MATÉRIA-PRIMA	MINERAL	VEGETAL	ANIMAL	SINTÉTICOS
<b>NATURAL</b>	( ) Argila ( ) Pedra ( ) Areia ( ) outros _____	( ) Fibras ( ) Madeira ( ) Cascas e sementes ( ) outros	( ) Couro ( ) Chifre e Osso ( ) Conchas e corais ( ) Lã ( ) Penas e plumas ( ) outros _____	
<b>PROCESSADA</b>	( ) Metais ( ) Vidro	( ) Fio ( ) Tecido	( ) Lã ( ) Couro	( ) Cera ( ) Massa

	( ) Gesso ( ) Parafina ( ) outros _____	( ) Borracha ( ) Madeira ( ) outros _____	( ) Fio de Seda ( ) outros _____	( ) Couro Sintético ( ) Parafina ( ) outros _____
<b>RECICLÁVEL / REAPROVEITÁVEL</b>	( ) Metais ( ) Vidro ( ) Plástico ( ) outros _____	( ) Madeira ( ) Papel ( ) Tecido ( ) outros _____	( ) Couro ( ) Lã ( ) outros	( ) Couro Sintético ( ) Tecidos sintéticos ( ) outros _____

11 Quais os principais segmentos de produção que você costuma consumir?

1. ( ) Adorno e acessórios
2. ( ) Decorativo
3. ( ) Educativo
4. ( ) Lúdico (brinquedos)
5. ( ) Religioso
6. ( ) Utilitário
7. ( ) Moda (vestuário)
8. ( ) Outros. Quais?

\_\_\_\_\_

12 No artesanato que você compra, existe alguma referência a personagens/ícones/elementos da cultura local?

1. ( ) Não
2. ( ) Sim. Quais?

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

13 Formas de pagamento utilizadas na compra do artesanato (marcar quantas forem necessárias):

1. ( ) dinheiro
2. ( ) cartão de crédito
3. ( ) cheque
4. ( ) a prazo
5. ( ) a prazo
6. ( ) trocas (escambo). Explique: \_\_\_\_\_
7. ( ) outro. \_\_\_\_\_

4. ( ) à vista

14 Com relação aos preços dos artesanatos que você costuma comprar, você está:

1. ( ) Muito satisfeito
2. ( ) Satisfeito
3. ( ) Pouco satisfeito
4. ( ) Insatisfeito

Por que?

---

---

15 Onde o artesanato que você costuma consumir é vendido?

1. ( ) Sede da associação/projeto/cooperativa/incubadora
2. ( ) Sua residência
3. ( ) Local Alugado
4. ( ) Local Cedido
5. ( ) Feiras em festas/eventos. Quais?

6. ( ) Feiras permanentes. Quais?

7. ( ) Loja virtual Qual?

8. ( ) Outro. Qual?

16 Como você costuma saber da divulgação de produtos artesanais?

17 Você acha que a expressão “Economia Criativa” tem a ver com o artesanato?

1. ( ) Não.
2. ( ) Sim. Por que? \_\_\_\_\_

18 Você já ouviu antes a expressão “Economia Criativa”?

1. ( ) Não.
2. ( ) Sim. Como? \_\_\_\_\_

19. O que identifica as peças que você compra?

1.  etiqueta. Qual? \_\_\_\_\_
  2.  marca. Qual? \_\_\_\_\_
  3.  assinatura autoral
  4.  outra. Qual?
- 

20. Que valores você considera que norteiam a atividade do artesão?

1.  busca por ocupação do tempo
  2.  reconhecimento
  3.  expressão de sua subjetividade
  4.  busca por lucro
  5.  inserção produtiva
  6.  sobrevivência
  7.  afetividade/amizade
  8.  solidariedade
  9.  preservação de sua cultura
  10.  preservação do território e meio-ambiente
  11.  outro. Quais?
- 

21. Qual o grau de importância da criatividade no trabalho artesanal?

1.  pouco importante
  2.  indiferente
  3.  importante
  4.  muito importante
- Por que?
- 

22. Quais desses fatores mais motivam na compra de uma peça de artesanato?

1.  qualidade da matéria-prima utilizada
  2.  tempo gasto na confecção
  3.  inovação
  4.  criatividade
  5.  valor identitário ( ligação com um grupo específico ou com a cultura local)
  6.  valor social
  7.  valor ambiental
  8.  estética e beleza da peça
  9.  exclusividade da peça
  10.  outro. Qual?
-

23. Com qual desses setores criativos você acha que a produção artesanal desenvolve algum tipo de atividade?

- |  |   |
|--|---|
| 1. ( ) design<br>escultura, fotografia)                      | 7. ( ) artes visuais ( pintura,<br>escultura, fotografia) |
| 2. ( ) decoração   | 8. ( ) audiovisual  |
| 3. ( ) moda<br>livros, revistas e publicações)               | 9. ( ) edição e mídia impressa (                          |
| 4. ( ) artes dramáticas<br>popular, festivais e celebrações) | 10. ( ) patrimônio cultural (cultura                      |
| 5. ( ) música  | 11. ( ) nenhum  |
| 6. ( ) arquitetura   | 12. ( ) outro. Qual?                                      |

\_\_\_\_\_

Explique: \_\_\_\_\_

24. Com qual desses setores criativos você acha que a produção artesanal poderia desenvolver algum tipo de atividade?

- |  |   |
|--|---|
| 1. ( ) design<br>escultura, fotografia)                      | 7. ( ) artes visuais ( pintura,<br>escultura, fotografia) |
| 2. ( ) decoração   | 8. ( ) audiovisual  |
| 3. ( ) moda<br>livros, revistas e publicações)               | 9. ( ) edição e mídia impressa (                          |
| 4. ( ) artes dramáticas<br>popular, festivais e celebrações) | 10. ( ) patrimônio cultural (cultura                      |
| 5. ( ) música  | 11. ( ) nenhum  |
| 6. ( ) arquitetura   | 12. ( ) outro. Qual?                                      |

\_\_\_\_\_

Explique: \_\_\_\_\_

## 2. Transcrição da Entrevista com Luciana Guilherme (Diretora de Empreendedorismo, Gestão e Inovação da Secretaria da Economia Criativa- MinC )

Data: 10/05/2013

Local: Incubadora Rio Criativo

Andreza - Luciana, primeiramente, eu queria que você se apresentasse, falasse um pouco da sua formação, de como que se deu seu envolvimento na área da cultura e, especificamente, com a Economia Criativa.

Luciana – Bom, eu sou formada em administração, fiz um mestrado também na área de administração, mas nesse mestrado tinha uma linha de pesquisa ligada a pequenos e médios negócios, e eu, digamos, dei uma “zignal” – a gente brinca às vezes com essa palavra, (risos) – mas eu dei uma “zignal” e fui pro terceiro setor, fui estudar uma organização na área de cultura do terceiro setor. Eu já me interessava pela área da cultura, eu venho de uma família de artistas. Eu sou a gestora da família, mas a minha origem familiar é de tios, de primos, de irmãos, de pessoas que trabalham com arte. Então, a arte e a cultura sempre estiveram muito presentes na minha vida. Quando eu fiz administração e quando entrei no mestrado, eu estava querendo seguir uma carreira acadêmica, lógico, tinha essa dimensão, mas eu sempre tive um pé também em projetos e tinha trabalhado já em organizações da iniciativa privada, mas a área da cultura sempre me chamava. E, lá no mestrado, eu vi a possibilidade de começar a estudar cultura e imaginário. Foi a linha em que eu comecei a mergulhar. Então, eu estudava cultura e imaginário, escolhi como estudo de caso uma organização do terceiro setor chamada EDISCA, que é Escola de Dança e Integração Social para Crianças e Adolescentes, – inclusive funciona ainda – é um case de sucesso, na época tinha uns 10 anos de funcionamento e hoje já fazem mais dez anos. Então são 20 anos que essa organização existe e é gerida por bailarinos e faz um trabalho genial de inclusão social e de educação junto a crianças em situação de risco. Tem muitos trabalhos que a gente tem visto pelo Brasil, inclusive de arte-educação, que envolvem isso, mas este tinha um “quê” de produção cultural, também. Não era só uma escola pra atender a crianças, mas gerava renda, com um corpo de baile formado por crianças e adolescentes, submetendo projetos à Lei Rouanet, captando recursos, enchendo o teatro, a bilheteria ajudando, sendo fonte de recursos para a operação da própria ONG, gerando autonomia... Então, tinha um monte de elementos que me interessavam e que eram muito criativos, e tinha muita qualidade no que eles faziam. E aí, me interessava assim, de que forma a cultura, o imaginário cultural daqueles bailarinos, de que forma aquilo impactava na gestão, e se havia alguma analogia com a dança de algum modo nessa gestão, né, eu fui caminhando por aí, viajei um pouquinho nessa história... o pessoal me achava meio maluca no mestrado, falavam “como é que vai estudar isso?!” , era uma coisa assim meio estranha ... (risos) e foi também o momento que conheci a Claudia, a secretária, a Claudia era minha professora no mestrado...

Andreza – Foi ela quem te orientou?

Luciana – Ela foi minha orientadora...

Andreza – então o envolvimento sobre economia e cultura já vem daí?

Luciana – Sim, o debate vem daí... a Claudia é uma pessoa que tem formação múltipla, porque ela fez direito, música, depois mestrado em antropologia do direito, doutorado em sociologia... e aí ela jogou todo esses estudos antropológicos ... ou seja, mesmo eu estando num mestrado em administração, eu li muita antropologia, li muita sociologia... e fui me aproximando nesse sentido. Na sequência, eu trabalhei um tempo no SENAC, e depois a Cláudia foi convidada a ser secretária de Cultura do Estado no Ceará, e

me convidou a trabalhar com ela. Eu trabalhei com ela na gestão da Secretaria da Cultura, na área de Comunicação e Marketing da Secretaria. Então, eu me relacionava com todos os projetos, com todos os equipamentos vinculados à secretaria de cultura e ia mergulhando cada vez mais com esse universo da cultura. E eu acho que esse universo é meio perigoso porque você é mordido e não sai desse negócio... a gente sofre muito, mas não larga o osso! (risos) E isso foi me trazendo elementos muito interessantes... E uma questão que sempre me vinha muito forte era a questão da sustentabilidade. De verificar que no campo cultural há uma série de fragilidades, que não permitem aos criadores e produtores desenvolverem suas atividades com qualidade e com longevidade, né... e a dependência excessiva inclusive de editais... – nada contra, a gente usa essa ferramenta... – mas vendo que isso é muito precário...

Andreza - E acaba não contemplando, também, não é?

Luciana – Acaba não contemplando todo mundo... porque é limitado o recurso. O recurso é muito limitado e as pessoas também com uma série de fragilidades, quando você pensa da perspectiva da gestão, de como tocar atividade, garantir a sustentabilidade, ter uma perspectiva mais ampla, mais macro, que vá além da atividade em si, do ofício. Então eram questões que já vinham me ocupando...

Andreza – Você está afirmando que é válido, esse diálogo com a gestão, então?

Luciana – A gestão é fundamental nesse sentido. Ela não responde tudo, mas ela se relaciona inteiramente. E ela é uma gestão que não é uma gestão de uma indústria tradicional, trabalha com produção simbólica, que traz outros elementos, que precisam ser considerados. E também atua num ambiente que em termos de institucionalidade pra esses setores ainda é muito frágil. Há várias profissões que ainda não existem em termos de regulamentação, tem várias leis ligadas à formalização de empresas que não são adequadas às dinâmicas da área cultural. Então, você começa a verificar que tem aí um caminho a ser construído... há um processo de um superpotencial brasileiro de diversidade cultural, isso aí todo mundo reconhece... que é maravilhoso... e tal... Mas e como tornar isso também fonte de riqueza para as pessoas que desenvolvem suas atividades com qualidade, com sustentabilidade, com possibilidade de criar coisas novas?? Então, nessas ideias é que eu fui mergulhando... e fui, digamos, sendo ‘capturada’ também, de certa forma...

Andreza – Já estava envolvida até o pescoço...

Luciana – Já estava envolvida, exatamente. E aí depois da Secretaria de Cultura, eu voltei a lecionar e a trabalhar com consultoria e elaboração de projetos, muito nessa área. E Cláudia depois saiu (da Secretaria), então a gente já fazia umas parcerias também nesse sentido. A gente criou um grupo de pesquisa... Aí começou essa história da Economia Criativa, que a gente começou a ter contato... na verdade, o contato com a Economia Criativa começou por uma discussão que já vínhamos desenvolvendo sobre a Economia da Cultura...

Andreza – Eu queria ainda perguntar... na época do PRODEC, vocês também estavam envolvidas?

Luciana - Não estávamos no Ministério...

Andreza – E por que que no MinC mudou o tratamento de Economia da Cultura para Economia Criativa? O que é que muda nessa nomenclatura?

Luciana - Muda bastante coisa. Primeiro tem uma base que nasce: nasce da Economia da Cultura; mas se amplia, porque a Economia Criativa não trata só da economia gerada a partir dos setores da cultura, mas ela se amplia para outros setores de base cultural, de base simbólica, mas que se encontram em outras esferas, em outras dinâmicas...

Andreza – Os chamados setores funcionais?

Luciana – Isso, então a gente começa a falar do design... a gente começa a falar da moda... o próprio artesanato passa a ser incluído no Ministério. Mas mesmo assim hoje, o ministério tem um recorte... a

Economia Criativa, se você for pensar hoje em toda a economia criativa digital, você tem aquela que usa de suporte digital fortemente seja no próprio processo de criação, seja no suporte de outras áreas, que não são digitais, o artesanato, por exemplo, as plataformas de comércio eletrônico hoje são serviços de apoio ao processo que é o elo mais frágil da cadeia do artesanato, que é a comercialização a distribuição... Então, na verdade, a gente começa a discutir com a Economia Criativa são processos de inovação, tecnologias sociais, novos modelos de negócios...

Andreza – Eu verifiquei dentro dos setores no campo das ‘artes digitais’, eu queria te perguntar: entra software ou não?

Luciana - Não artes digitais não são softwares no sentido macro, é arte mesmo, é a criação artística, utilizando como suporte, o digital. Então é você pensar em todos esses aplicativos, que tem hoje, etc...

Andreza – Minha dúvida é porque a primeira definição dos setores criativos da Unesco incluía os softwares também...

Luciana – Sim, sim... no caso do MinC, ele foca arte digital. Mas o digital não tá só na arte digital, os games são digitais, hoje o cinema também é digital...

Andreza – então entra também?

Luciana – Entra... o digital não se restringe a isso, mas se restringe, no caso das políticas do ministério da Cultura, àqueles setores que são de base cultural. Quer dizer, aqueles em que o resultado, o produto resultante da criação é um produto em que o maior valor agregado que ele tem é o simbólico. Então, eu posso desenvolver um software de gerenciamento de estoques. Há um processo de criação, de criatividade? Óbvio. Mas o que a gente está querendo ver é o valor simbólico associado à criação. Isto é, a criação como elemento de prevalência na produção daquele bem, é isso que vai gerar o diferencial dele. O game é um software, a animação trabalha com softwares, que geram a animação... mas se você pensar em softwares de gerenciamento financeiro, contábil, administrativo, a gente não considera nesse escopo, no escopo da economia criativa, esses softwares. Outros softwares serão, porque esse elemento simbólico pra gente é fundamental, porque é o elemento dos significados, da base cultural, de qualquer sociedade, de qualquer comunidade.

Andreza – Eu reparei que a recepção do tema “Economia Criativa” tem posicionamentos a favor e contra... e, dentro dessa discussão, eu percebi que a maioria das pessoas que trazem críticas associam Economia Criativa às Indústrias Culturais...

Luciana – Que não é o nosso caso...

Andreza – Eu queria que você esclarecesse esse ponto, Economia Criativa e Indústrias Culturais são ou não são sinônimos?

Luciana - Não são. Primeiro pelo seguinte: quando a gente está falando de uma Secretaria de Economia Criativa a gente não está focando prioritariamente em um setor “x” ou setor “y”. Economia tem a ver uma dinâmica. Até, durante o processo de estruturação da Secretaria, uma coisa que Claudia sempre falou e validada por todos, apoiada pela equipe, era que a gente não quer uma secretaria das indústrias, a gente quer uma secretaria que pense a economia a partir dos ciclos econômicos, então é você pensar o processo a criação/produção, difusão, distribuição, consumo/fruição. E essas dinâmicas relacionadas com setores que são diversos, como a gente estava falando, que vão do artesanato aos games – quer dizer há uma diversidade muito grande – isso pra gente é o elemento principal. As indústrias culturais até fazem parte da Economia Criativa, só que elas correspondem a determinados setores que tem uma capacidade de produção e de reprodução massiva, que, por exemplo, o digital permite. O cinema hoje é uma indústria cultural, os games são uma indústria cultural, a música, com todas essas possibilidades de uploads e



downloads que existem por aí, ela é uma indústria cultural. A gente não nega as indústrias culturais, mas as indústrias culturais não são necessariamente a prioridade. Existem políticas, existem setores, fragilidades, e a gente tem que fazer escolhas. A gente não nega, mas a gente não restringe, porque gente acredita que existem outros elementos e existem outros setores que são frágeis e merecem ser trabalhados.

Andreza – Como a Secretaria da Economia Criativa tem se posicionado com relação às políticas de Propriedade Intelectual?

Luciana - Olha a gente acredita que deve haver um equilíbrio entre o direito do autor e o acesso. Eu acho que não dá pra gente ter uma posição fechada, e hermética e inflexível no que se refere aos direitos autorais. Essa discussão está posta e no Brasil o debate tem sido bem forte, bem amplo, e a gente sabe que a acessibilidade precisa ser pensada. No que se refere à propriedade intelectual, a gente tem uma visão onde é preciso tratar o direito de propriedade intelectual, o direito autoral de uma forma que promova o acesso mas que garanta o direito: sem polarizar. O acesso total sem o direito do criador, isso é ruim. O criador também tem que ter o retorno daquilo que ele desenvolveu, é uma criação dele. Mas ao mesmo tempo, bloquear toda e qualquer possibilidade de acesso é muito ruim. Há uma discussão no que se refere à flexibilização dos direitos, seja por parte do próprio autor, ou seja ele ter o direito de dizer o que ele cede e o que ele não cede, até às questões ligadas à educação... hoje há um grande debate, quer dizer, em termos de educação sobre qual o nível de acesso que se dá. Então, a resposta não é fechada, mas o que a gente acredita é que deve haver um equilíbrio entre o apoio ao autor, mas também o acesso, que promova desenvolvimento. Porque o acesso à informação, o acesso à criação gera possibilidade de novos processos criativos, de novos processos de desenvolvimento e de formação dos profissionais desses setores, então isso pra gente é fundamental.

Andreza – Pergunto a respeito porque mesmo setores tradicionais, como o setor do artesanato, estão entrando na questão de propriedade intelectual, de patentes...

Luciana – Fala-se inclusive de “direitos coletivos”, não é? Então, é um universo bastante amplo, mas que sempre o que a gente coloca é o “caminho do meio”, ou seja, nossa preocupação é como é que a gente garante o acesso, no sentido de promover crescimento, promover desenvolvimento desses profissionais desses setores e ao mesmo tempo resguarda o profissional, no sentido de ele ser recompensado também por aquilo que ele criou, que é único, que é original e que outra pessoa não fez, mas ele tendo também essa autonomia de definir o nível de flexibilidade do acesso.

Andreza – A próxima questão é bem pontual. Você, durante seu depoimento, chegou a tangenciar o assunto, mas eu queria que você arrematasse essa questão: É possível promover a dimensão econômica da cultura, sem prejudicar as suas dimensões política e simbólica? Como?

Luciana - Olha, eu acho que é possível, sim. Só que não é uma solução única. Quando a gente fala aqui de economia, a gente não está falando de uma economia “predatória” e capitalista, a gente está falando de uma economia onde a diversidade cultural é um valor principal, e para isso, ela precisa ser resguardada. Se você trata isso de qualquer forma, de uma forma massificada e destrutiva, a gente não concorda com isso. Mas de que forma, há uma relação por exemplo, hoje a gente percebe como o design vai beber da fonte da cultura popular, das matrizes culturais brasileiras... o Brasil tem uma riqueza uma pluralidade, que se for agressivo no sentido de destrutivo, ele vai perder sua maior fonte! Quer dizer, acaba sendo muito burro (risos) atuar dessa forma. Não temos respostas para todos os setores, a gente está construindo isso. A gente quer trabalhar sempre o valor da diversidade cultural como um princípio norteador, e ao mesmo tempo casando isso com o processo de inovação. Quer dizer como é que a inovação se alimenta dessa diversidade e como transformar essa diversidade cultural em uma riqueza econômica – também, mas não só econômica, a gente quando fala de sustentabilidade... hoje se fala muito na palavra “sustentabilidade”, não é? Na *Rio+20*, houve uma discussão que o MinC levou que foi sobre a sustentabilidade hoje ser divulgada muito como econômica, ambiental e social. E a cultura sempre ficou dentro do social, quase como um processo de inclusão social. A gente acredita que a cultura é o quarto pilar da sustentabilidade, e que é transversal. Então, isso tem que caminhar junto: não é só uma ou só

outra. São “sustentabilidades”, está no plural! São varias dimensões. Não adianta ser só econômico, se isso é predatório, é destrutivo para as culturas e povos, não adianta trabalhar o cultural sem pensar na dimensão econômica, na vida das pessoas, não adianta também desenvolver uma atividade que acaba destruindo a natureza – tem muitas atividades artesanais que se não tiverem a compreensão da relação da extração da matéria prima da natureza, inclusive, a médio prazo, podem acabar com a própria fonte de material para aquela atividade! – Então, não há uma única solução, a solução é sempre pensar nessas varias dimensões que estão relacionadas.

Andreza – Eu queria que você falasse um pouquinho do conceito de cultura trabalhado no MinC. Pelo que eu consegui capturar, parece que há uma direção de ver a cultura no sentido mais holístico. Eu peguei esse discurso, desde a penúltima conferência de cultura em Campos, que veio um representante do MinC trazendo essa discussão, e eu gostaria que você comentasse um pouco a respeito.

Luciana – Desde a gestão do Ministro Gilberto Gil houve uma ampliação do conceito de cultura nas políticas publicas. A cultura, durante muito tempo ficou muito restrita às artes. O ministério, mesmo sendo chamado de ministério da cultura, em determinados momentos, era meio que um ministério restrito às artes, à produção, à promoção das artes. A partir da gestão Gil, o que foi colocado, o que foi construído e que hoje está no plano nacional de cultura, que virou lei, é que a cultura se constitui a partir de três dimensões. Uma é a simbólica, que tem uma relação de base, né? A cultura é Simbólica na sua essência. Ela também é Cidadã, porque ela promove a relação, integração das pessoas, a inclusão social, o valor humano que está ali associado, e ela é Econômica, por todas essas questões que viemos falando. Então, o tripé Simbólico-Cidadão-Econômico é o tripé que sustenta o conceito de Cultura que o Minc tem trabalhado hoje.

Andreza – Eu queria que você falasse um pouco sobre o conceito de classes criativas, pergunto se a Secretaria adota este conceito, porque, pelo menos para mim, é uma coisa que a principio soa um pouco problemática... Porque quando você fala que existem “classes criativas”, você está automaticamente dizendo que existem “classes que não são criativas”, então isso de repente pode criar um novo tipo de estratificação, reafirmando desigualdades, eu acho um pouco perigoso isso...

Luciana – Mas na verdade a gente não chega a usar essa expressão não...

Andreza – Não né? Bom... porque é um conceito do Richard Florida... está na literatura sobre Economia Criativa, eu queria saber se é adotado pela Secretaria.

Luciana - Se você pegar o nosso plano você nunca vai ver essa expressão “classes criativas”, a gente não coloca isso. Na verdade, a criatividade, no sentido mais estrito da palavra, está em qualquer atividade humana, se você for pensar, para você trabalhar em uma siderúrgica, você tem que ser criativo. O que a gente enfoca como principal é a dinâmica econômica, quer dizer, a criatividade nos processos econômicos, na dinâmica que vai lá da criação até a distribuição, então é uma dinâmica de processos, de governança, de integração de ações, em formas de fazer. E por outro lado, é uma economia que é gerada a partir de setores que agente denomina como criativos, que são aqueles em que o ato criativo é o processo principal da produção. Esse é o processo principal. Todas as áreas tem a criatividade nos seus processos de criação, algumas mais que outras. Nos setores criativos a gente está dizendo que o processo criativo prevalece. O processo criativo é o elemento definidor do produto final. De um produto final que vai estar empregnado de um valor simbólico. Então, realmente, essa definição de classes criativas nós não usamos.

Andreza – Essa discussão puxa um pouco a ideia de “pós-industrial”, que estamos vivenciando, né? Que é na cultura, no simbólico que está o valor... mas como é isso pra um país que teve um processo de industrialização tardia?

Luciana - É um novo século, e são novas formas de viver e de fazer. O século XXI é o século do simbólico. Pra gente é um grande desafio. Isso ainda não está solucionado. Na verdade, a gente reconhece isso como uma grande tendência mundial, o Brasil com um grande potencial, mas que ainda, efetivamente, precisa caminhar muito, precisa-se investir muito em políticas públicas, em políticas públicas que envolvem o Ministério da Cultura, mas que envolvem outros ministérios, outras secretarias... Economia Criativa é um tema transversal e intersectorial, Economia Criativa está no Ministério do Trabalho, no Ministério da Indústria e Comércio exterior, no Ministério da Ciência e Tecnologia, no Ministério do Desenvolvimento Agrário – por incrível que pareça, mas se você for pensar em comunidades artesanais que estão lá trabalhando, que estão desenvolvendo agricultura familiar, gerando produtos que se relacionam com a gastronomia regional, com a culinária regional... Se você for pensar no Ministério da Integração, com as rotas... e aí você pensa também no Ministério do Turismo, na relação com o turismo cultural, com todas as possibilidades que isso agrega... quer dizer, não é um tema isolado, mas um tema que integra políticas e ações. O que é interessante de estar no ministério da Cultura é que o Ministério da cultura é o Ministério que está digamos... mais, na sua essência associado a este conceito, porque estamos falando de bens simbólicos, de bens culturais.

Andreza – O que diferencia essa proposta de desenvolvimento pela Economia Criativa, comparado aos modelos anteriores e porque a opção pelo desenvolvimento regional?

Luciana – Na verdade, em termos de Políticas Públicas de Economia Criativa, a gente está começando... a gente tem debatido sobre economia criativa e tem discutido teóricos que pensaram a cultura e o desenvolvimento no Brasil de muito tempo atrás, Celso Furtado é para nós um nome fundamental. Ele não usava esse termo “Economia Criativa”, mas na hora que ele pensava no desenvolvimento local, no artesanato como grande vetor de desenvolvimento, por exemplo, da região do nordeste, ele estava falando de Economia Criativa, só não era esse o termo, né... A gente acredita que a vocação do lugar é definidora, ela é muito importante. A gente não pode fazer uma ação de cima pra baixo sem compreender as pessoas que estão no lugar, o território é importante. Então, por isso pensamos no desenvolvimento regional.

Andreza – Isso puxa outra pergunta, que é: de que modo que essas políticas vão chegar a na esfera municipal, a nível local?

Luciana - Isso é uma construção longa. O MinC tem várias ações para chegar nos municípios e lógico que essas ações, algumas são de natureza tipicamente institucional e já tem outras que tem uma dimensão de um fomento direto ao indivíduo lá na ponta. Vou dar aqui um exemplo: o Sistema Nacional de Cultura. A gente vai ter a conferência nacional de cultura agora em novembro. E nesse processo há toda uma discussão sobre o “CPF da Cultura”, não sei se você conhece esse termo, que o antigo secretário usava muito. O “CPF da Cultura” é você estruturar um Conselho Municipal e Estadual de Cultura, é você ter um Plano Municipal e Estadual de Cultura e você criar um Fundo de Cultura (também nas duas esferas) e isso você passa compor um sistema nacional de cultura, onde há uma integração de políticas. Onde há processos de repasse simplificado, de fundo a fundo... onde essas políticas no sentido macro, envolvem as de Economia Criativa. Nesses processos de institucionalização de políticas para a economia criativa, a gente – a gente, SEC – vai participar desse esforço da conferência para estimular para conduzir, para nortear, para gerar encaminhamentos junto a esses outros órgãos, que são importantes. Então, essa é uma ação. Outra ação é que a gente está trabalhando em cima da chancela de ‘territórios criativos’, então questionamos “O que é um território criativo?” é um território que tem vocações? É um território que tem uma densidade institucional, de empreendedores, de profissionais que estão trabalhando para o desenvolvimento daquela localidade, a partir de uma governança, e isso envolve município, isso é municipal. A chancela não é só o reconhecimento, não é só dizer “Você é criativo! Você é incrível, você faz coisas maravilhosas!” não... para ter uma chancela você vai ter que apresentar uma proposta de governança, você vai ter que demonstrar a disposição, inclusive tributária do município, de dizer que determinada região vai ter algum benefício e nós MinC vamos levar também benefícios para você. Vamos fazer uma troca, a partir de projetos com os municípios. Então essa é uma ação totalmente articulada. Um outro elemento é quando a gente fala em trabalhar nos territórios com um projeto que se chama Criativa Birô. Estamos já em processo de implantação de 13 Criativas Birô, em 13 estados, para trabalhar

fomento e formação nos territórios. Então, porque nos territórios? Porque é lá onde está a vocação, onde estão as pessoas ... onde elas precisam ser atendidas. Então, te dei aí três exemplos: um macro, que tem a ver com uma política, mais institucional, um outro que tem uma dimensão de município, e outro direto ao indivíduo. E isso se integra e se casa no âmbito do território.

(pausa. Marcos André relembra uma plenária às 20hs)

Andreza - Bom, Luciana, o seu depoimento até agora já contemplou muito das questões trabalhadas e, para finalizar, temos uma pergunta específica sobre o artesanato: quais são as ações previstas até o momento, pra este setor?

Luciana - O setor do artesanato é um dos setores que a Secretaria da Economia Criativa coordena, institucionalmente. Foi, agora em dezembro do ano passado, instituído um colegiado do artesanato, não existia no MinC. Antes ele não era contemplado oficialmente e institucionalmente. E agora ele passa a ser. Lógico, havia um representante do setor do artesanato no Conselho Nacional de Políticas Culturais, mas era necessário se constituir o colegiado, que é um grande passo consultivo do ministério, para ter uma escuta, porque são representantes desses setores que vem conversar, se reunir com a gente com uma periodicidade estabelecida. Agora em junho, a gente vai ter uma primeira reunião com o colegiado do artesanato e a partir daí a gente começa a discutir uma série de políticas. Nesse primeiro momento, por exemplo, o próprio Criativa Birô, é um projeto que se propõe a se relacionar, na hora que a gente estava aqui reunidos com a Caixa Econômica – a Caixa Econômica é uma parceira fundamental para trabalhar microcrédito orientado, para ter uma ação de fomento consentânea. Dentro do Sistema MinC, a gente também se relaciona com o centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, tem o Promoart, que é um projeto de artesanato, o SEBRAE também é nosso parceiro, que desenvolve essas ações. Então, a nossa função principal é integrar essas ações, ter uma escuta qualificada também com o colegiado, que eu acho que o colegiado é que vai nos ajudar muito nesse processo elaboração dessas ações. E então, nós não temos hoje um programa fechado, não temos. Mas é um caminho que está sendo construído.

Andreza – o projeto Brasil Original, do SEBRAE, voltado para o artesanato, ele tem alguma chancela da Secretaria?

Luciana – é independente, a gente não está com uma ação específica neste projeto. Na verdade, a gente tem feito relação alguns pares que conversam com o artesanato. O artesanato está no MDIC, a gente sabe que agora foi criada a Secretaria da Micro e Pequena Empresa, pela presidenta Dilma e o artesanato vai ser atendido também por essa secretaria. Então a gente tem a função de integrar essas políticas, de ligar e conectar parceiros que possam nos apoiar, porque, afinal a secretaria ainda não tem esse recurso gigante, a gente diz que nosso maior capital é o de articulação, o orçamentário ainda é baixo, mas é o início, é um processo, a gente sabe que é natural que comece assim, mas que a gente vai ganhando força, na medida em que vai implantando as políticas. Então, o artesanato é considerado pra gente hoje um setor prioritário. Mas a gente está nesse processo de construção mesmo. Até porque a secretaria foi oficializada no dia 1º de junho de 2012, a gente ainda vai fazer um ano (risos.) Então, a gente passou por ter que estruturar...

Andreza – Pois é, nem dá ainda para medir impactos das políticas...

Luciana – É muita coisa, é muita coisa... e a gente ainda está começando... a gente está numa área nova, a gente está na fase heroica, como diz a secretária (Claudia Leitão), eu gosto dessa expressão. Porque tem uma coisa meio heroica, mesmo, meio louca, meio animada... e de fé na ideia! A gente acredita nessa ideia. É quase missionário mesmo, esse negócio! (risos) Mas a gente está animado! Então, pra gente, o Brasil é artesão. Se pensar, o Brasil de Norte a Sul, mais de 95% dos municípios brasileiros bordam! Parece que 98% dos municípios brasileiros bordam. É uma coisa absurda! É um fato. Então não tem como a gente não considerar esse setor como importante, prioritário, e credor das nossas ações, daquilo que a gente pretende contribuir com a sociedade.

**ANEXOS**

**Anexo 1 - Questionário “Levantamento de demandas dos setores criativos”,  
divulgado e distribuído pela Secretaria da Economia Criativa – MinC**

LEVANTAMENTO DE DEMANDA DOS SETORES CRIATIVOS	
Nome:	
Setor:	
Atuação profissional:	
<input type="checkbox"/> Autônoma	<input type="checkbox"/> Em Coletivo

Como é de conhecimento público, o Ministério da Cultura inaugurou neste ano uma nova etapa, a partir da decisão de criar a primeira Secretaria da Economia Criativa do país. Em fase de estruturação, esse novo órgão deu início ao processo de planejamento estratégico para o período de 2011 a 2014. A compreensão das demandas dos setores criativos torna-se fundamental para a construção de programas e projetos condizentes à realidade.

Desta forma, solicitamos a sua contribuição no sentido de fornecer um maior detalhamento das peculiaridades do seu setor de acordo com os principais desafios relacionados a seguir.

**1º DESAFIO: Levantamento de informações e dados da Economia Criativa** - ausência de pesquisas que contemplem de modo amplo os diversos setores desta economia, permitindo conhecer e reconhecer dados relativos às vocações e oportunidades de empreendimentos criativos para a definição de políticas públicas.

- 1) Você conhece alguma pesquisa que estabeleça diagnósticos ou que indique oportunidades para empreendimentos no seu campo de atuação? Se sim, relacione quais.
- 2) Que pesquisas você consideraria importantes para:
  - a. o desenvolvimento das cadeias produtivas do seu setor.
  - b. o seu desenvolvimento profissional individual.
  - c. o desenvolvimento de práticas associativas (coletivos, cooperativas, associações etc.)
- 3) Na sua opinião, de que forma(s) a Secretaria da Economia Criativa deve enfrentar este primeiro desafio?

**2º DESAFIO: Articulação e estímulo ao fomento de empreendimentos criativos** - baixa disponibilidade de recursos financeiros para o financiamento de empreendimentos desta natureza.

- 4) Você conhece linhas de crédito e/ou de fomento (editais, empréstimos etc) próprias para o financiamento de empreendimentos no seu setor? Se sim, quais?
- 5) Que tipos de financiamento você considera adequados para o desenvolvimento de empreendimentos do seu setor? Relacione e descreva.
- 6) Na sua opinião, de que forma(s) a Secretaria da Economia Criativa deve enfrentar este segundo desafio?



**Anexo 2 - Folder de Programação da 2ª Conferência Municipal de Cultura de Campos dos Goytacazes.**

**INSCRIÇÕES:**  
[culturacamposrj@gmail.com](mailto:culturacamposrj@gmail.com)

**2ª CONFERÊNCIA  
MUNICIPAL  
DE  
CULTURA**  
CAMPOS dos GOYTACAZES

**13, 14 e 15  
SETEMBRO  
2012**



**SOCIEDADE,  
IDENTIDADE,  
PERTENCIMENTO.**

 SECRETARIA  
MUNICIPAL  
CULTURA

 Prefeitura de  
**CAMPOS**  
dos Goytacazes



## Caminhar pelos mesmos caminhos

**E**stamos vivendo um momento importante do desenvolvimento das potencialidades culturais no município, uma vez que, aderimos ao Sistema Nacional de Cultura. Depois da organicidade necessária para embasar o processo de adesão, vamos dar passos largos para a construção de um Sistema Municipal de Cultura, através do debate livre e democrático.

Esta II Conferência – a primeira ocorreu em 2006 e isso obrigou que o atual mandato do Conculcra fosse prorrogado até que concluíssemos o processo de adesão ao SNC – vai dar complementaridade à nossa existência oficial como relevante produtor de cultura, principalmente as originárias das matrizes luso-africanas e alguma coisa urdida pela saga goytacaz, isso sem nos descuidar das novas manifestações produzidas pela chamada cultura de massa.

Outro momento é a nova disposição do Ministério da Cultura, inserida no Sistema Nacional, de desenvolver a cultura como estratégia política dos governos federal, estaduais e municipais, buscando uma perfeita integração, cujo objetivo, em princípio, é encontrar uma unidade e maior entrelaçamento entre os atores culturais do país, apesar de suas dimensões continentais.

Não se trata de interferir no processo da produção. Isso, é claro, vai continuar acontecendo de acordo com as tradições culturais de cada espaço. A unidade significa compreender uma nova política, inclusive indicando caminhos para que a produção possa ser, em parte ou integralmente, financiada pela iniciativa privada, através dos editais com fulcros na Lei Rouanet.

Ao final desta II Conferência poderemos, como em qualquer parte do Brasil, entender que é de responsabilidade do município, com a participação da sociedade, planejar e fomentar políticas públicas, assegurar a preservação e promover a valorização do patrimônio cultural - material e imaterial - estabelecendo condições para o desenvolvimento da chamada economia da cultura, considerando em primeiro plano o interesse público e o respeito às diversidades.

Isso porque a cultura, necessariamente, é um importante fator de valorização humana, devendo ser tratada como uma área estratégica para o desenvolvimento sustentável e para a promoção da paz, uma vez que os direitos culturais fazem parte dos direitos humanos e devem se constituir numa plataforma de sustentação de suas políticas.

Sejam todos bem-vindos. Juntos, independentemente da posição social, político-partidária e econômica, poderemos ser (mais) fortes. Até porque a cultura adeja sobre qualquer conceito filosófico, embora nele se insira; e, nesse sentido, torna-se única em sua destinação de desenvolver-se animada pelo espírito imponderável da liberdade.

*Orávio de Campos Soares*  
Secretário Municipal de Cultura

### 13/09 (5ª Feira) - Trianon

18h - Credenciamento

19h30 - Formação da Mesa

20h - Palestra: "O Papel da Cultura no Desenvolvimento da Sociedade"  
Palestrante Oficial - Dr. Aristides Arthur Soffiati Netto

20h50 - Recital da Orquestra Sinfônica Municipal

### 14/09 (6ª Feira)

UNIFLU Campus II (Faculdade de Filosofia)

9h - Palestrante - Prof. Flávio Aniceto - MinC:  
"Os Sistemas Nacional, Estadual e Municipal de Cultura"

10h - Palestrante - Prof. Delmar Cavalcanti - SEC-RJ:  
"Políticas Públicas para a cultura em Campos e apresentação das diretrizes iniciais para o Plano Municipal de Cultura"

12h - Intervalo para o almoço

14h - Reunião dos Grupos de Trabalho.

16h - Plenária das Câmaras Temáticas para debater os assuntos mais importantes e tirar uma comissão de redação para dar forma ao documento final

### 15/09 (Sábado)

UNIFLU Campus II (Faculdade de Filosofia)

9h - Plenária das Câmaras Técnicas para apresentar e debater o documento final da Conferência

11h - Eleição dos novos membros do CONCULTURA

12h - Encerramento

### Anexo 3 - Planilha dos custos da 2ª Conferência Municipal de Cultura de Campos dos Goytacazes

Prefeitura Municipal de Campos dos Goytacazes  
Secretaria Municipal de Cultura  
Conselho Municipal de Cultura - CONCULTURA

II Conferência Municipal de Cultura  
Dias 13, 14 e 15 de Setembro/2012

*Das 20  
18 horas*

**Planilha de Custos**

**Dia 13/Setembro/2012 - Trianon**  
*A lua vai de A a Z, com Chico Dices*

Espectáculo de Teatro/Música .....	R\$ 36.000,00
Conferencista <i>Carla Corrente</i> .....	R\$ 5.000,00

**Dia 14/Setembro/2012 - Campus II do UNIFLU**

Palestrantes dos Gts.....	R\$ 5.500,00
---------------------------	--------------

**Dia 15/setembro/2012 - Campus II do UNIFLU**

Palestrantes dos Gts.....	R\$ 6.000,00
---------------------------	--------------

**Total da Planilha.....R\$ 52.500,00**

Natureza das Despesas

Fonte 1.13.392004114

339039 - Serviços de Terceiros - Pessoa Jurídica .....	R\$ 36.000,00
339036 - Serviços de Terceiros - Pessoa Física .....	R\$ 16.500,00
	<b>R\$ 52.500,00</b>

Em, 03/08/2012

*[Assinatura]*  
**Orávio de Campos Soares**  
Secretário Municipal de Cultura

Orávio de Campos Soares  
Secretário Municipal de Cultura  
Matr: 21.561

## Anexo 4 - Documento final das Propostas da 2ª Conferência Municipal de Cultura de Campos dos Goytacazes debatidas e revisadas – 15 de setembro de 2012.

Secretaria Municipal de Cultura

### II Conferência Municipal de Cultura

Propostas debatidas pelas Câmaras Temáticas da II Conferência Municipal de Cultura, em reuniões específicas realizadas no dia 14 de Setembro, no Campus II do UNIFLU – Filosofia, tendo como objetivo a criação de um Plano Municipal de Cultura, como exigência do Sistema Nacional de Cultura, a partir de suas dimensões (Simbólica - Cidadã e Econômica).

#### • MÚSICA (Popular e Erudita)

- 1) Apoio ao Projeto Memória Musical de Campos, ~~realizado pelo Orfeão de Santa Cecília;~~
- 2) Ampliar o Projeto "Ciranda de Violões", ~~realizado pela Fundação Zumbi dos Palmares;~~
- 3) Levar o Projeto de orquestras e coros ~~de Orquestrando a Vida~~ às comunidades periféricas;
- 4) Apoiar o FEMUSICA – Festival Internacional de Música, ~~realização do Centro de Cultura Musical de Campos dos Goytacazes;~~
- 5) Restaurar as sociedades musicais centenárias do Município, transformando suas sedes em pólos de ensino de música para crianças e adolescentes;
- 6) Estimular o programa "Música na Escola";
- 7) Criar uma Lei de Incentivo à Produção ~~Cultural~~; *Musical*
- 8) Concessão de Bolsas de Estudos Superior em Música;
- 9) Abrir editais para produção de projetos musicais.
- 10) *MOSTRA Musical (Capítulo, Gravador) de CDs e outros conteúdos*

#### • ARTES CÊNICAS (Teatro, Dança e Circo)

- 1) Definir políticas para a formação e capacitação de platéia, a partir de ações nas escolas públicas;
- 2) Formação continuada e profissionalização dos fazedores de artes cênicas do município;
- 3) Criar escolas regulares de artes cênicas, cursos profissionalizantes e estímulo à ampliação de cursos livres, através de parcerias com as instituições superiores, tanto no nível profissional quanto ao nível superior;
- 4) Realizar censo dos profissionais de artes cênicas para formar o banco de dados do município, permitindo a utilização de mão-de-obra especializada nos programas/projetos municipais;
- 5) Instituir programas de bolsas de trabalho para incentivar a pesquisa artística no âmbito das artes cênicas;
- 6) Realizar e/ou estimular junto a outras instituições públicas e privadas cursos de formação para os servidores que atuam na área cultural, abertos à comunidade artística, e abordando os temas atualmente em voga no setor.
- 7) Criar no município a Central Técnica de Produção para apoiar aos grupos de teatro, dança e circo em suas montagens que, ao término, deverão retornar todo o material para seu reaproveitamento em novas produções.
- 8) Promover diálogo com o Conselho de Educação para que se compreenda a importância da arte e da cultura, em contraponto à política de eventos;
- 9) Definir, como estratégia de formação de platéia, a criação de unidades móveis das Artes Cênicas para levar às escolas e às comunidades apresentações teatrais de forma sistemática.

- 10) Abrir editais para estimular a produção de espetáculos, festivais de dança, teatro e Circo;
- 11) Criar critérios para a utilização de equipamentos culturais do município – teatros, auditórios, espaços alternativos.
- 12) Criação do <sup>Museu</sup> Museu do Teatro e da Casa dos Artistas.

• **ARTES VISUAIS (Gráficas, Fotográficas, Artes Plásticas, Desing...)**

- 1) Reforma Geral do Palácio da Cultura, restaurando a criação original do arquiteto Francisco Leal;
- 2) Restauração da Galeria de Artes Plásticas do Palácio da Cultura, dotando-a de requisitos técnicos para exposições de variadas estéticas, como pintura, desenho, escultura...
- 3) Restaurar o acervo patrimonial existente no Palácio da Cultura;
- 4) Formar recursos humanos destinados a exposições culturais, nas áreas de iluminação, design museográfico, produção cultural e projetos culturais;
- 5) Criação do Programa de Apoio ao Artista Plástico;
- 6) Criação da Lei de Incentivo à Produção Cultural;
- 7) Abrir editais nos moldes do sistema SalicWeb do Ministério da Cultura, de modo a conceder incentivos tendo como critério a meritocracia;

8) *Realizar pesquisas para a preservação do acervo artístico-cultural.*

• **ARTES AUDIOVISUAIS (Cinema, TV, Vídeo...)**

- 1) Criar o Circuito Municipal de Cinema e mapear instituições do município interessadas em receber equipe de exibição de filmes.
- 2) Fomentar nas escolas públicas a Educação audiovisual;
- 3) Criar o Festival Nacional de Cinema Brasileiro;
- 4) Abrir linha de crédito para a produção cinematográfica através da FUNDECAM;
- 5) Propor a ~~(re) discussão~~ *realização* do Pólo Municipal de Cinema;

• **LITERATURA (Edições, Biblioteca, Associações Artísticas e Literárias)**

- 1) Edição anual de uma Revista do Conselho Municipal de Cultura;
- 2) Publicação anual de 10 livros;
- 3) Ampliação e modernização da Biblioteca Municipal Nilo Peçanha;
- 4) ~~Assinatura de convênio com a Academia Campista de Letras e Academia Pedralva Letras e Artes;~~ *com a Academia Campista de Letras e Academia Pedralva Letras e Artes; e de pesquisa*
- 5) Publicação de um "kit" cultural, contando obras de autores campistas, para distribuição nas escolas municipais, iniciando com os livros de José Cândido de Carvalho;
- 6) *edição de livros de autores locais e de obras históricas do município.*

• **PATRIMÔNIO CULTURAL (Museu, Arquitetura, Arqueologia...)**

- 1) Inventariar o patrimônio cultural buscando um diagnóstico da situação atual;
- 2) Ensinar nas escolas públicas a História de Campos e História da Região, através da Educação Patrimonial;
- 3) Criar uma Equipe de Trabalho junto ao COPPAM para fazer manutenção do patrimônio municipal – Monumentos, bustos, efigies, placas e etc.;
- 4) Criar junto ao COPPAM uma Câmara Técnica para fiscalização dos equipamentos culturais do município;

5) Abrir editais para financiar pesquisas no campo do patrimônio cultural, *valorizar a qualificação*  
*acervo de memória do município* *(Arquitetura, Artes e Artesanato, Folclore)* *proveniente de*  
*Arquitetura*

• **CULTURA POPULAR (Carnaval, Grupos Étnicos, Artesanato, Folclore)**

- 1) Apoiar os grupos folclóricos;
- 2) Criar o Museu de Cultura Popular;
- 3) Construção da Cidade do Samba; *dotar de espaço físico e cultural de lazer e eventos p*  
*o setor profissionalizante para a indústria do*  
*carnaval.*
- 4) Criar o Festival ~~Regional~~ de Arte Popular;
- 5) Manter o Carnaval Fora de Época dentro do calendário oficial de eventos;
- 6) *atribuir a os autores representati*  
 6) **Maiores autonomia aos produtores da arte carnavalesca;**
- 7) Revitalizar o Festival de Gastronomia;
- 8) Criar a Bolsa Cultura para os novos talentos; ✓
- 9) *Cria bolsas para intercâmbios culturais, estudos e pesquisas*

• **ESPAÇOS ALTERNATIVOS DE CULTURA (Animadores/Educação, Saúde...)**

- 1) *Múltiplos de usuários*  
 1) Criar o cargo de Animador Cultural do quadro do magistério municipal;
- 2) Definir as atribuições e o perfil profissional dos Animadores Culturais;
- 3) Incluir os Animadores Culturais no plano de cargos e salários dos profissionais da educação;
- 3) Promover ações culturais em espaços alternativos em distritos e nos bairros periféricos, em praças, hospitais, empresas e clubes de serviços;
- 4) *de fluxos de usuários*  
 4) Criar espaços multiusos (Ou Centros de Convivência Social) para a cultura nos projetos do Morar Feliz e em todos os bairros periféricos e centrais.
- 5) Criar programas de estímulo para que animadores culturais possam assistir a espetáculos locais ou nos grandes centros, como Rio de Janeiro e São Paulo.
- 6) Promover a formação em Animação Cultural e a capacitação de seus profissionais em parceria com instituições de ensino e universidades afins.
- 7) Criação do Centro de Memória da Animação Cultural.

E estando de acordo com os itens acima-relacionados, os presentes à assembleia geral da II Conferência de Cultura assinam este documento contendo as reivindicações que vão embasar as ações culturais do município e, principalmente, o Plano Municipal de Cultura.

Campos dos Goytacazes, 15 de Setembro de 2012.

## Anexo 5 - Eleição do Conselho Municipal de Cultura (CONCULTURA) de Campos dos Goytacazes em 15 de setembro de 2012.

Eleição do Novo Conselho Municipal de Cultura

Representações da Sociedade Civil

1 - MUSICA - Centro Cultura Musical de Campos

a) Jonny William Vilela Viana

b) Valmir de Conceição - IFF - Campos

2) ARTES CÊNICAS (Grupo Nô's do Teatro) (IFF)

a) Kátia Macabu

b) Fernando Rossi (Fesi).

3) ARTES VISUAIS (ANFAV - Associação Norte Fluminense de Artes Visuais)

a) Silvio Gregório Gomes Viana

b) Yohanna Rocha Nogueira Lobo

4) ARTES AUDIOVISUAIS (Associação de Imprensa Campista - AIC)

a) Alexandre Chagas Florentino

b) Wesley Barbosa Machado

5) LITERATURA (

a) Anete Senecha

b) Raef Sereia Melo

Sueli Petrucci  
Ulton Rangel

6) PATRIMÔNIO CULTURAL (Sindicato dos Hotéis e IFF

a) Ricardo Gonçalves de Carvalho (Sind. Hotéis, Restaurantes e Bares de Campos)

b) Márcia Rodrigues Rangel (IFF)

7) CULTURA POPULAR (

a) Isabel Cristina Pereira

b) Dora Patricia Batista Bandeira (Criação do Teatro)

8) ESPAÇOS ALTERNATIVOS DE CULTURA (Centro de Estudos em Animação Cultural Darcy Ribeiro)

a) Wilson Renato Hendeifelder de Carvalho Junior

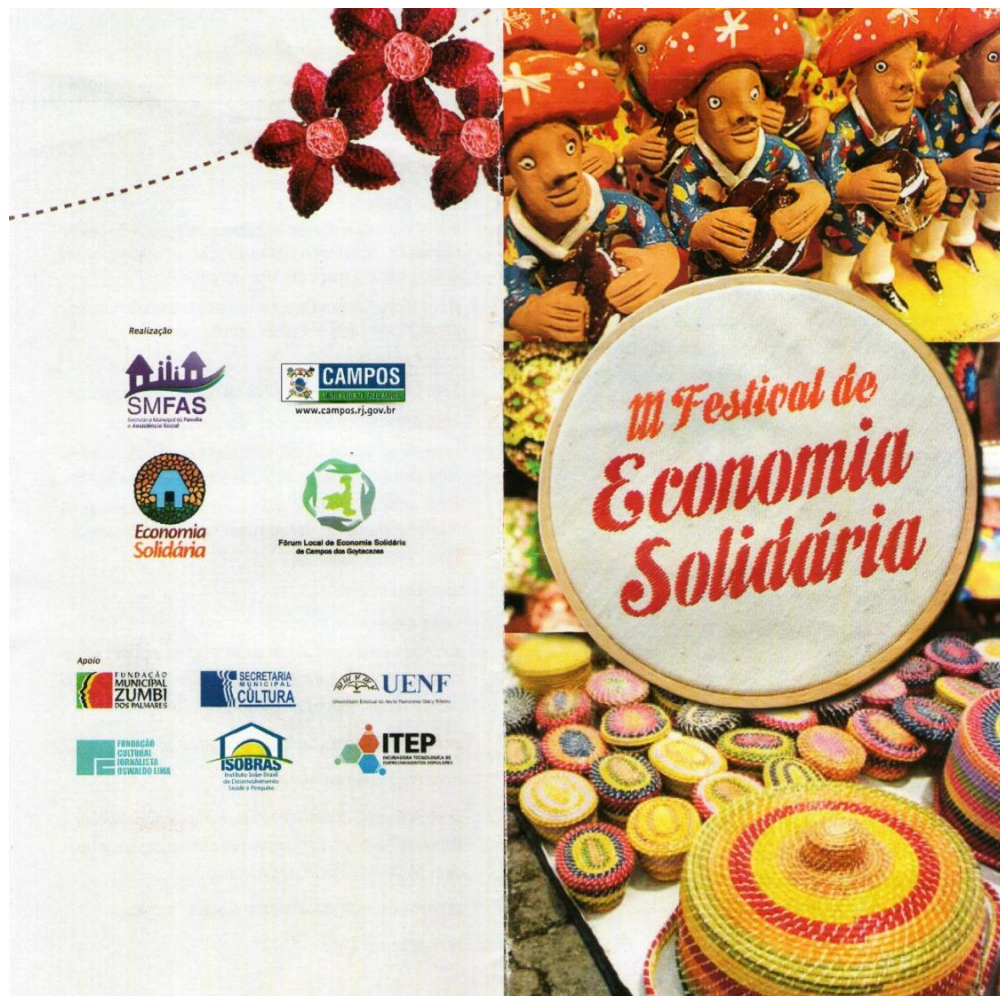
b) João Guilherme de Freitas Pessanha

9) ENTIDADES DE PESQUISAS CULTURAIS (Campus II - UNIFLU - Filosofia)

a) Dione Baptista do Amaral Sardinha

B) Geraldo Guimarães de Almeida

## Anexo 6 - Folder da Programação do III Festival de Economia Solidária



A Economia Solidária é um movimento social que tem em sua base trabalhadores, que de uma forma contrária à cultura capitalista, fazem a gestão do seu próprio negócio levando em conta o bem-estar de quem produz, de quem consome, e do ambiente em que vivemos. Não há patrão, não há empregado. Impera o coletivo, o criativo, o grupo que precisa de espaço e visibilidade para que suas capacidades sejam reconhecidas e colaborativas para o desenvolvimento regional.

A Praça do Liceu será palco e cenário para o III Festival de Economia Solidária de Campos nos dias 14, 15 e 16 de dezembro. Um evento rico em cultura, arte popular, exposições, apresentação de grupos de dança, artesanato regional, gastronomia afro-brasileira, música ao vivo, agricultura familiar, oficinas e palestras nos moldes dos grandes eventos de Economia Solidária que acontecem no país.

#### 14/12 - SEXTA-FEIRA

**10h** Abertura a visitação ao público no espaço de comercialização, apresentações artísticas e circulação da moeda social. Espaço Cultural - Jorge da Paz

**10:15** Oficinas com a Inclusão Produtiva

**11:30** Capoeira

**14:00** Oficina com a Inclusão Produtiva

**17:00** Palestra ( ITEP/UENF) Villa Maria

O Papel do Design na Reciclagem e Reaproveitamento de Produtos - Carlos Guilherme Azevedo e Andrea Mendes

**18:00** Abertura oficial do III Festival de Economia Solidária com a fala da Prefeita Rosinha Garotinho e da Secretária Municipal da Família e Assistência Social, Izaura Colodete Antonio de Sá Freire

**19:00** Palestra ( ITEP/UENF) Villa Maria

Economia Criativa, Inovação e Processos Colaborativos - Livia Amorim e Andreza Barreto

**19:00** Cozinha Quilombé

**20:00** Encerramento

#### 15/12 - SÁBADO

**10h** Abertura a visitação ao público no espaço de comercialização, apresentações artísticas e circulação da moeda social. Espaço Cultural - Jorge da Paz

**10:15** Oficina Campos EcoSol - crochê tunisiano com Cláudia

**11:00** Oficina Campos EcoSol - tricô com Rutiléia

**11:30** Capoeira

**14:00** Oficina Campos Ecosol - caixas com Enilza e Maria José

**15:00** Oficina Campos Ecosol - bijoux com Fabiana

**17:00** Palestra ( ITEP/UENF) Villa Maria Economia Solidária: uma nova alternativa de vida e de economia - Talita Barros

**18:00** Roda de samba e relançamento do cd Bambas da Planície (Jorge da Paz, Geraldo Gamboa e Mariel Tancredo)

**19:00** Cozinha Quilombé

**20:00** Encerramento

#### 16/12 - DOMINGO

**10h** Abertura a visitação ao público no espaço de comercialização, apresentações artísticas e circulação da moeda social. Espaço Cultural Jorge da Paz

**10:00** Oficinas com a Inclusão Produtiva

**11:00** Projeto Forró entre Amigos

**16:00** Palestra ( ITEP/UENF) Villa Maria Moedas Sociais e Banco do Povo: uma alternativa de crédito para os grupos de Economia Solidária - Nilza Franco

**17:00** Roda de Samba com Lene Moraes

**18:00** Encerramento



Anexo 7. Mostra FEMAC Novos Talentos da Arquitetura e Design de interiores – 14 de março de 2013

**femac**  
**SIERRA**

**MOSTRA NOVOS TALENTOS**

A FEMAC SIERRA REÚNE NO MÊS DE MARÇO OS NOVOS TALENTOS DA ARQUITETURA E DESIGN DE INTERIORES.

**PARTICIPANTES:**  
ALBITE COUTINHO | ANA CAROLINA RAMOS |  
CAROLINA LANDIM SIQUEIRA | CAROLINA MANHÃES |  
GERALDO ANDRÉ | ISABEL AGUIAR | JÓ MALTA |  
JOÃO ALBERNAZ | MAYRA TORRES |  
OLGA LINHARES | PAULA MARTINS |  
RODRIGO PORTO | SILVANA LISBOA |  
SILVIA MAZZINI | TATIANA COELHO |  
TATIANA PORTO | VIVIANE MANHÃES.

**INAUGURAÇÃO DO ESPAÇO** **abraccio**

**EXPOSIÇÃO DA LINHA HOME:**  
PROJETOS CAMINHOS DE BARRO E AME

**COQUETEL DE INAUGURAÇÃO:**  
**14 DE MARÇO ÀS 20H**  
AV. ALBERTO LAMEGO, 973 | CAMPOS-RJ

**APOIO**  
