

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO - PUC/SP

Joyce de Matos Barbosa

**Comunicação, democracia, desenvolvimento: espaços de mediação  
nas economias da dança**

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

**SÃO PAULO**

**2015**

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP  
FACULDADE DE FILOSOFIA, COMUNICAÇÃO, LETRAS e ARTES - FAFICLA  
PROGRAMA EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Joyce de Matos Barbosa

**Comunicação, democracia, desenvolvimento: espaços de mediação  
nas economias da dança**

Tese apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência para obtenção do título de Doutora em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Helena Tânia Katz.

**SÃO PAULO  
2015**

**BANCA EXAMINADORA**

---

---

---

---

---

*Para a pequena Joyce.*

## **AGRADECIMENTOS**

Para Sebastião e Angela: por toda dedicação, no tempo bom e no tempo ruim. Pela continuidade do amar, eu só posso agradecer.

Para Helena: pela orientação, pela amizade, pelo apreço. Por tudo que a gente espera de uma professora e mais. A admiração só aumentou.

Para Lívio: pelo companheirismo e afeto.

Para Michelle e Anna Carmem: pela acolhida.

Para os vários amigos que dividiram comigo essa jornada louca.

Para a dança: pelos sentidos que ela faz.

*“Eu sou uma bailarina”. (Martha Graham, “Memória do sangue”, 1993)*

## RESUMO

Esta tese discute as implicações da comunicação no desenvolvimento partindo das formulações de Jesús Martín-Barbero (2009) a respeito da transformação dos meios em mediação, aqui entendida como um espaço do “entre”, de negociação, de escuta social, que não se coloca do lado dos meios, nem tampouco dos sujeitos. Como a mediação só se consolida quando atrela-se a condutas políticas, esta pesquisa parte da hipótese de que a comunicação tem um papel importante na formulação de políticas públicas a partir do conceito de “desenvolvimento como liberdade”, preconizado pelo economista indiano Amartya Kumar Sen (2000). Para tal, é necessário que os meios de comunicação apresentem o sujeito para além da forma produtivista de um desenvolvimento estancado na concepção de progresso, crescimento por acumulação, com “objetivos abstratos”, tal como pondera Celso Furtado (1972). Destaca-se, neste contexto, a hipertrofiação dos usos do termo ‘criatividade’ (economia criativa, cidades criativas etc), para demonstrar que tem gerado implicações político-econômicas cujos efeitos resvalam no nascimento de um novo segmento, identificado como Economia da Dança. Desacompanhada de uma reflexão crítica, midiaticiza-se sem a indispensável problematização a respeito da lógica que a sustenta, produzida pelas Leis de Incentivo à Cultura que normatizam a produção artística no Brasil desde 1986. Esta forma de comunicação, que silencia sobre tais questões, é a que se torna mediação, e instaura condutas nos que aqui produzem dança. Dada a gravidade deste quadro, o objetivo é o de evidenciar o perigo representado pela não compreensão do alcance do fenômeno da mediação como entre/negociação, enfatizando a necessidade de nos aproximarmos do “desenvolvimento como liberdade” enquanto conceito capaz de potencializá-la. Para realizar esta investigação, que teve caráter exploratório, seguimos a metodologia qualitativa (Denzin & Lincoln, 2006), utilizando o método de abordagem interpretativo (McNamara, 1999), cruzando as referências teóricas aqui apresentadas com Giovanni Arrighi (1998), Anne Cauquelin (2005), Pascal Gielen (2013), Paulo Miguez (2007), Antônio Rubim (2011).

**Palavras-chave:** meios e mediação, desenvolvimento como liberdade, economia da dança, Leis de Incentivo à Cultura.

## ABSTRACT

This thesis discusses the implications for the development of communication starting from the formulations of Jesus Martin-Barbero (2009) regarding the transformation of the means of mediation, understood here as a space "between" trading, social listening, that does not arise by the side of the means, nor the subjects. Such as mediation only consolidates when harnessed to political behavior, this research starts from the hypothesis that communication plays an important role in the formulation of public policies based on the concept of "development as freedom", recommended by the Indian economist Amartya Kumar Sen (2000). For this it is necessary that the media present the subject beyond the productivist form of a stalled development in the design of progress, growth by accumulation, with "abstract goals" as ponders Celso Furtado (1972). It is noteworthy in this context the hypertrophication of uses of the term 'creativity' (creative economy, creative cities etc.), to demonstrate that it has generated political and economic implications whose slip effects in the birth of a new segment, identified as Economy of dance. Unaccompanied by a critical reflection, if mediated without the necessary questioning about the logic that sustains it, produced by Cultural Incentive Laws that regulate the artistic production in Brazil since 1986. This form of communication, which is silent on such matters, is that becomes mediation, and establishes the conduct that here produce dance. Given the seriousness of this framework, the aim is to highlight the danger posed by not understanding the scope of the phenomenon as mediation between / negotiation, emphasizing the need to approach the "development as freedom" as a concept able to intensify it. To conduct this research, which was exploratory in nature, we follow the qualitative methodology (Denzin & Lincoln, 2006), using the interpretive approach method (McNamara, 1999), crossing the theoretical references herein to Giovanni Arrighi (1998), Anne Cauquelin (2005), Pascal Gielen (2013), Paulo Miguez (2007), Antônio Rubim (2011).

**Palavras-chave:** means and mediation, development as freedom, dance economy, Laws on cultural incentives.



## SUMÁRIO

<b>INÍCIO DE ALGUMA COISA.....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1: DANÇA E ECONOMIA – ECONOMIA E DANÇA.....</b>	<b>15</b>
<b>1.1 SEC/PNC/SNC – de onde vem e porque vem?.....</b>	<b>20</b>
1.1.1 Criatividade da crise ou crise da criatividade.....	25
<b>1.2 Sobre a Tridimensionalidade.....</b>	<b>27</b>
<b>1.3 Primeira digressão.....</b>	<b>29</b>
<b>1.4 Primeiro parêntese.....</b>	<b>31</b>
<b>1.5 De volta à ‘Primeira digressão’.....</b>	<b>32</b>
<b>1.6 Segundo parêntese.....</b>	<b>33</b>
<b>1.7 Primeira mediação, primeira margem.....</b>	<b>37</b>
<b>CAPÍTULO 2: DESENVOLVIMENTO COMO.....</b>	<b>40</b>
<b>2.1 ...Liberdade.....</b>	<b>43</b>
2.1.1 Crescimento ≠ progresso ≠ desenvolvimento.....	43
2.1.2 Condição de agente: o Pastor e o potencial do seu <i>flock</i> .....	48
<b>2.2 ...Democracia.....</b>	<b>51</b>
2.2.1 A imprensa e a mídia.....	55
<b>2.3 ...Exclusão.....</b>	<b>59</b>
<b>2.5 Segunda digressão.....</b>	<b>64</b>
<b>CAPÍTULO 3 - ESPAÇO DE MEDIAÇÃO, ESPAÇO DE AÇÃO.....</b>	<b>68</b>
<b>3.1 Libertar-se do que restringe.....</b>	<b>71</b>
3.1.1 Mas... e o público na cadeia produtiva da dança?.....	77
<b>3.2 Economias da dança.....</b>	<b>79</b>
<b>3.3 Terceiro parêntese.....</b>	<b>86</b>
<b>CONCLUSÃO(?).....</b>	<b>89</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>91</b>

## **INÍCIO DE ALGUMA COISA**

### **Por qual motivo falar sobre isso?**

A possibilidade de discutir e escrever sobre um assunto que tem sido absorvido pelo universo da dança brasileira como se fosse somente uma nomeação para um segmento recente, como é o caso da “economia da dança”, traz para os artistas em geral o compromisso de entender cada vez mais sob quais bases estão assentadas as políticas culturais da área em questão: para onde vamos e, especialmente, onde estamos.

Há quem diga que, enquanto produtores de dança, estamos à margem da discussão que deveríamos enfrentar, e há quem afirme que estamos exatamente onde devemos estar, sem dificuldades para identificarmos o(s) problema(s). Se a dança, a criatividade, a cultura e a economia se entendem perfeitamente ou colidem violentamente dentro da lógica de extração capitalista na qual vivemos, este é um questionamento que deve (deveria) ser feito, mas que, infelizmente, tem sido negligenciado por partes daqueles que nomeiam a existência da economia da dança.

Um dos principais alvos desta tese é trazer à baila exatamente o que incomoda o artista da dança quanto ao assunto obra, valor e engajamento político dos mesmos, assim como as relações que tais discussões têm estabelecido com o tempo, através do aumento de Leis de incentivo e editais pelo país, que vêm beneficiando o segmento. Para isso, perpassa pela construção conceitual de economistas, filósofos, sociólogos e demais estudiosos da cultura, para gerar um entendimento de economia

pautado na diversidade – aspecto tão fortemente atrelado ao país em que vivemos e, especialmente condicionado às políticas públicas culturais.

A importância de desbravar tal formação de entendimento surge de uma necessidade premente que a dança revela ao entrar, cada vez com mais força, nas Universidades do Brasil, como área de conhecimento. Muito embora esse não seja um tópico de discussão aqui elencado, sinto que é exatamente desse lugar que a temática surgiu e se desenvolveu na tese hoje apresentada. Mas não exclusivamente dele.

#### **(a) Artista e seu fazer**

Além das ruas, teatros e salas, a dança tem se expandindo por outros espaços, tanto como pesquisa de movimento como acadêmica. Logo, a necessidade de entendê-la a partir do que ela gera nesses novos lugares é uma das condições mais relevantes que a área nos concede nos últimos tempos, pois revela para nós a dificuldade de entendermos nossa ocupação enquanto artistas da dança.

E aqui, quando falo em “ocupação”, refiro-me à trabalho, emprego, função. Por vezes mencionado como o “fazer” artístico, esta possui uma dinâmica peculiar que difere de alguns outros tipos de organização profissional, desde o seu início e como ele ocorre, até a sua finalização, passando pelo pagamento e o contratante. Deve-se pensar, também, adiante dessa linha imaginária no público.

O artista da dança se compromete como inúmeras ações para tornar o seu trabalho competente. A sua rede de afinidades e, por qual razão não dizer *networking* artístico, por vezes contribui para a continuidade desses trabalhos no intuito de

sobrevivência. O signo da dignidade, que acompanha as atividades trabalhistas, mostra-se, para dança, como algo complexo e indiferente, pois destrata o sujeito que a pratica, diferenciando-se, assim, de uma atividade que gera algum tipo de respeito.

A dignidade no processo artístico em dança é sempre um *locus* de discussão, pois vemos nela, com uma certa clareza, um problema político estrutural, pautado na dificuldade de entendimento da sustentabilidade e, mais especificamente, de ações sustentáveis.

A complexidade de entender a continuidade das ações em dança combina-se com a confusão de compreender uma lógica de desenvolvimento, este como algo não pontual, mas que se prolonga, dilatando-se no espaço, devolvendo ao ser humano sua liberdade e, porque não, dignidade, pois articula-se dentro de uma lógica que consegue olhar para o ser humano como promotor de suas próprias experiências e potencialidades.

A política pública cultural em dança, no Brasil, não faz isso hoje. Ela ignora completamente a potencialidade dos processos artísticos a partir do momento que nega, por exemplo, a possibilidade de suas continuidades, por intermédio da inexistência de distribuição igualitária, por promover uma política focada no crescimento e no progresso – avessos do real desenvolvimento.

Nessa contagem ainda temos o público, pensado pelo Colegiado Setorial de Dança, reunido no ano de 2005 pelo então Ministro da Cultura, Juca Ferreira, para discutir os problemas da área como elo (ou “nó”) de uma possível cadeia produtiva da dança.

Se então há uma cadeia produtiva, provavelmente existe uma economia da área, que constrói um mercado suficientemente capaz de consolidar as referidas “ocupações” no mais alto grau de dignidade. A economia da dança que nos referimos enquanto acadêmicos é essa: pautada no avesso do desenvolvimento e da sustentabilidade, completamente direcionada para ações de sobrevivência do artista e de sua arte, com a responsabilidade na formação de público, mesmo dentro da editalização dos processos criativos em dança, afinal é isso que vemos acontecer constantemente.

Partimos das referências do que vemos e como vemos sem pensar que o mais importante é saber de onde vemos e onde estamos quando desenvolvemos e tentamos, à força, consolidar uma premissa que aparentemente parecer se encaixar perfeitamente em determinado segmento.

Se a dança é um “campo epistemológico” (GREINER, 2003, p. 58) como disse ainda o William Forsythe, em conversa com o público no Instituto Goethe de São Paulo, então não há razão para entendê-la, assim como sua política como questões que devam sobreviver através de meios que não escutam e congregam o fazer dança em si. Para além de copiar teorias, importando conceitos de outras áreas, a dança precisa entender-se como produtora de conhecimento, a fim de saber por qual razão está na universidade, nas ruas, nos teatros e nas mais diversas salas de aula.

Mais do que uma tese engessada pela formatação do ambiente universitário, o desejo de entender tais problemáticas parte de uma atuação de vinte e um anos como artista da dança, que vem lidando diariamente com a beira do abismo e com a

impossibilidade da continuidade e manutenção de seus trabalhos: o desaparecimento como potência para mim e para todos que dançam. É sobre isso e eles que escrevo.

## CAPÍTULO 1: DANÇA E ECONOMIA – ECONOMIA E DANÇA

Para repensar as questões teóricas dicotômicas entre crescimento, progresso e desenvolvimento, explicando como elas se comportam diante de cenários sociais completamente diversos, o paraibano Celso Furtado, ao longo de sua carreira como professor e economista, sempre assentava que “só um economista imagina que um problema de economia é estritamente econômico”. Coloca-nos diante da abrangência da própria concepção de economia e do modo como ela pode ser incorporada a setores da vida humana que, até então, pareciam não depender ou vincular-se a ela, como é o caso da cultura, da criatividade e da comunicação, abrindo espaço e assentando o terreno para o nascimento de novos questionamentos e a desconstrução de outros, mais estabelecidos.

Para entendermos os trânsitos teóricos que se apresentam amalgamados na sua proposta de economia, precisamos saber onde estamos e o que temos, em termos estruturais e políticos, no intuito de compreendermos para onde estamos indo e o que isso pode gerar de positivo, especificamente para a dança, foco desta pesquisa.

Atualmente, o órgão federal de deliberação de política cultural é o Ministério da Cultura (MINC), regido pelo Decreto nº 7.743, de 31 de maio de 2012<sup>1</sup>. Ele “desenvolve políticas de fomento e incentivo nas áreas de letras, artes, folclore e nas

---

<sup>1</sup> De acordo com essa legislação, o MinC possui três órgãos de assistência direta e imediata ao Ministro de Estado que são: o Gabinete, a Secretaria-Executiva e a Consultoria Jurídica. A estrutura é formada ainda por seis secretarias. São elas: Secretaria de Políticas Culturais, Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural, Secretaria do Audiovisual, Secretaria de Economia Criativa, Secretaria de Articulação Institucional e Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura (2013).

diversas formas de expressão da cultura nacional, bem como preserva o patrimônio histórico, arqueológico, artístico e nacional.” (2013). O MINC ainda possui órgãos colegiados e conta com seis entidades vinculadas, sendo duas autarquias e quatro fundações que abrangem campos de atuação determinados (2013). Uma dessas fundações é a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE)<sup>2</sup>, cujo objetivo é o de “fomentar a produção nacional, contribuindo parcial ou integralmente para o desenvolvimento das atividades de grupos e companhias na modalidade dança” (2013).

Na FUNARTE, há uma única ação direcionada à dança, criada no ano de 2006, chamada de Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna<sup>3</sup>. O Prêmio é lançado todo ano através de edital - processo licitatório dedicado à distribuição de seus recursos aos artistas, que apresentam seus projetos para a avaliação de uma Comissão, formada por especialistas neste segmento, encarregada da seleção dos que serão beneficiados com o financiamento para o que pleiteiam.

Além dele, a Fundação ainda possui outros projetos que também abarcam a dança, mas que não são exclusivos da área, como o Edital Funarte para a realização de Encontros, Seminários, Mostras, Feiras e Festivais; o Prêmio Funarte Artes na Rua (Circo, Dança e Teatro), que contempla poucos trabalhos de dança (em 2013, foram apenas 9 (nove) em todo o país); o Edital Funarte de Ocupação dos CEUs das Artes;

---

<sup>2</sup> Órgão responsável, no âmbito do Governo Federal, pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes visuais, à música, ao teatro, à dança e ao circo. Os principais objetivos da instituição, vinculada ao Ministério da Cultura, são o incentivo à produção e à capacitação de artistas, o desenvolvimento da pesquisa, a preservação da memória e a formação de público para as artes no Brasil (2013).

<sup>3</sup> Homenagem ao professor, coreógrafo, diretor e bailarino, criador de um entendimento de corpo transformado em uma técnica de preparação corporal para artistas cênicos” (2013).



o Mais Cultura; o Iberescena – Fundo de ajuda para as artes cênicas ibero-americanas; e editais de ocupação de salas e teatros no Brasil.

Muito embora cada Estado e município do Brasil possua sua política para a cultura e, em especial, para a dança, com suas leis e editais específicos – como é o caso da Lei de Fomento à Dança, na cidade de São Paulo -, aborda-se aqui a relevância do Prêmio Klauss Vianna para toda a produção em/de dança no Brasil, pela premiação possuir abrangência nacional significativa e por atuar nas políticas culturais brasileiras de dança através do eixo “capacitação/atualização” (2013), fomentando o “desenvolvimento de grupos e companhias na modalidade dança” (2013)<sup>4</sup>.

Para o edital de 2014, o Prêmio foi dividido em três categorias: a) circulação nacional de espetáculos; b) artistas consolidados; e c) novos talentos, distribuindo valores distintos, entre R\$44 mil e R\$100 mil. Por exemplo: na categoria A, na região Nordeste, os Prêmios vão desde 4 projetos de R\$60 mil até 3 projetos de R\$100 mil, o que representa pouco, considerando-se a densidade demográfica daquela região e a quantidade de artistas que lá desenvolvem seus trabalhos. No edital de 2013, o valor total do Prêmio, dividido pelas cinco regiões, somou R\$ 6.000.000,00 (seis milhões de reais), dos quais R\$ 5.920.000,00 (cinco milhões, novecentos e vinte mil reais) foram destinados à premiação dos contemplados, e R\$ 80.000,00 (oitenta mil reais), para os custos internos.

---

<sup>4</sup> No ano de 2011, foi incorporada a categoria de “novos talentos”.

O panorama pode se mostrar interessante se visto somente enquanto um número, mas não o é quando analisado sob a ótica do próprio objetivo da Fundação, que é o de fomentar a produção em dança e desenvolver as atividades na área sem considerar a necessidade da continuidade das práticas artísticas na estrutura do seu edital, gerando uma constante discrepância entre o motivo da existência da Fundação e o instrumento político com o qual consolida as suas ações, ou seja, seu edital.

Isso ocorre porque não existe nenhuma garantia de que o artista que venceu o Prêmio Klauss Vianna em 2013, obtendo financiamento para a montagem de um trabalho, consiga, no edital de 2014, vencê-lo novamente, mas, desta vez, para promover a circulação daquele mesmo espetáculo e poder, então, distribuí-lo, tornando-o, de fato, público, uma vez que foi financiado com recursos públicos.

A necessidade de tornar público o que resulta de financiamento com dinheiro público está no cerne de um debate fundamental. Porém, ao que tudo indica, o Governo Federal ainda não encontrou os caminhos para viabilizar tais políticas, e termina deixando esta tarefa na responsabilidade do artista. O contexto tem alta complexidade porque quando se fala em “público”, não se pode esquecer da iniciativa privada<sup>5</sup>, que atua no setor cultural, por intermédio do Ministério da Cultura:

---

<sup>5</sup> “A Instrução Normativa (IN) nº 1, de 09 de fevereiro de 2012, regula procedimentos para apresentação, recebimento, análise, aprovação, execução, acompanhamento e prestação de contas de propostas culturais, relativos ao mecanismo de incentivos fiscais da *Lei Rouanet*. De acordo com o artigo 13 da IN, a admissão de novas propostas está limitada, durante o ano, em 6.300, e respeita os limites por área cultural: nas Artes Cênicas, o limite é de 1.500 projetos; nas Artes Visuais, até 600 projetos; em Humanidades, até 900 projetos; na Música, até 1.500 projetos; no Patrimônio Cultural, o limite é de 600 projetos; e no Audiovisual é de 1.200 projetos. A medida atende ao princípio da não concentração, exigido pelos órgãos de controle e já é prevista no artigo 19 da *Lei Rouanet*.” (MINC, 2013).

O proponente apresenta uma proposta cultural ao Ministério da Cultura (MinC) e, caso seja aprovada, é autorizado a captar recursos junto às pessoas físicas pagadoras de Imposto de Renda (IR) ou empresas tributadas com base no lucro real para a execução do projeto. O apoio a um determinado projeto pode ser revertido no total ou em parte para o investidor do valor desembolsado deduzido do imposto devido, dentro dos percentuais permitidos pela legislação tributária. Para empresas, até 4% do imposto devido; para pessoas físicas, até 6% do imposto devido. (MINC, 2013).

Embora a iniciativa privada seja salutar como outra possibilidade de viabilização artística, caberá ao artista apresentar uma proposta que consiga adequar o seu *modus operandi* aos trâmites mercadológicos da empresa à qual vai recorrer, compatibilizando o seu “produto” com os dela. Fica com o mercado, então, a decisão sobre o “produto” dança que veiculará seu nome. Quem não produz algo com o perfil mercadológico de empresas aptas ao uso da Lei Rouanet, fica de fora. Essa situação escancara a necessidade de um debate amplo sobre valor e preço, para o qual poucos artistas estão preparados, uma vez que a compreensão de que o que fazem (arte) está diretamente ligado com a economia ainda não é um conhecimento trivial para a maioria.

A história da relação entre arte e Estado não é do conhecimento de todos. Mas não se pode jogar a economia para o lado, esquecendo dela por simples imperícia, nutrida, muitas vezes, pela resistência em pensar a arte no viés do controle que o Estado detém através das políticas que formula e pratica. Como se sabe, ainda se romantiza “a ideia de arte em ruptura com o poder instituído (o artista contra o burguês, os valores da recusa, da revolta, o exilado da sociedade)...” (CAUQUELIN, 2005, p. 18).

Sendo este o cenário que se apresenta, cabe iluminar a potência dos estudos econômicos para os interessados em compreender o que acontece com a dança,

hoje, em nosso país. Para tal, cabe repensar os contornos da própria economia, especialmente o de suas colocações teóricas, DENTRO da dança, a fim de compreendermos que “economia” é essa e que “dança” é essa. Sem isso, não se configura o segmento do que se denomina “economia da dança”.

### **1.1 SEC/PNC/SNC – de onde vem e por que vem?**

Em primeiro de junho de 2012, pelo Decreto 7743, em seu artigo 17, foi criada a Secretaria de Economia Criativa (SEC), no Ministério da Cultura, com a missão de conduzir a formulação, implementação e monitoramento de políticas públicas para o desenvolvimento, seja local ou regional, priorizando o real fomento aos profissionais e aos micro e pequenos empreendimentos criativos brasileiros. É lançado também um “Plano”, com políticas e diretrizes até o ano de 2014, assinado pela, na época, secretária Claudia Leitão – atualmente professora da Universidade Federal do Ceará. Segundo ela, o Plano “representa o desejo e o compromisso do Ministério da Cultura (...), de resgatar o que a economia tradicional e os arautos do desenvolvimento moderno descartaram: a criatividade do povo brasileiro.” (SEC, 2011, p. 13).

Ainda na introdução do capítulo 1, é revelado ao leitor sob quais premissas teóricas esta Secretaria nasce e se funda, e como deseja trabalhar com a pluralidade cultural do país, compreendendo esse aspecto como o mais importante para a construção de políticas culturais. Tudo isso, fundamentado nas noções de desenvolvimento e criatividade.

O primeiro problema a ser enfrentado, ainda segundo o Plano, estava na definição conceitual de uma economia criativa propriamente brasileira, distinta do entendimento sobre “indústrias culturais”, tão massivamente discutido e aceito em países como a Inglaterra e os Estados Unidos. Ou seja, seria necessário formalizar uma diretriz sobre como pensar a economia e a cultura, no Brasil, unidas. É a partir daí, então, que o Plano formaliza quatro fundamentos da “economia criativa” brasileira: “inclusão social, sustentabilidade, inovação e diversidade cultural brasileira.” (SEC, 2011, p. 21).

Tais elementos funcionam como um espaço de investigação da própria Secretaria no intuito de compreender como deliberar sobre suas atuações, partindo da conjuntura cultural do país. Para tanto, conclui-se que “para efeito deste Plano e da proposição de políticas públicas, é adotado o termo ‘setores criativos’ como representativo dos diversos conjuntos de empreendimentos que atuam no campo da Economia Criativa.” (SEC, 2011, p.22).

Os **setores criativos** são aqueles cujas atividades produtivas têm como processo principal um ato criativo gerador de um produto, bem ou serviço, cuja dimensão simbólica é determinante do seu valor, resultando em produção de riqueza cultural, econômica e social. (SEC, 2011, p. 22). (Grifo nosso).

A Secretaria, além daqueles princípios norteadores, aponta um outro caminho – e é aí onde nosso debate tem início -, sobre a economia criativa como “política de desenvolvimento” (SEC, 2011, p. 36) através do que se convencionou chamar, no Plano, de “Desafios da economia criativa brasileira”. Os referidos Desafios organizam-se como revelações da atual situação da cultura e da própria economia criativa no país, propondo uma espécie de quadro definidor entre o que se tem e o

que se deseja daqui para frente. Por isso, como primeiro Desafio temos o “levantamento de informações e dados da Economia Criativa”:

Atualmente no Brasil, os dados levantados sobre a economia criativa nacional são insuficientes no sentido de permitir uma compreensão ampla das suas características e potenciais. A maior parte das pesquisas existentes é pontual e localizada, impedindo o desenvolvimento de análises aprofundadas quanto à natureza e ao impacto dos setores criativos na economia brasileira. Outro problema se refere ao fato de estes estudos partirem, em sua maioria, de dados secundários, ou mesmo de corresponderem a estimativas que nem sempre coincidem com a realidade. Apesar da existência de alguns indicadores, a ausência de pesquisas que contemplem de modo amplo os diversos setores desta economia impede que haja o conhecimento e o reconhecimento de vocações e oportunidades a serem reforçadas e estimuladas por meio de políticas públicas consistentes. (SEC, 2011, p. 36).

O segundo Desafio diz respeito à “Articulação e estímulo ao fomento de empreendimentos criativos”, revelando a necessidade dos “empreendimentos criativos” obterem o devido acesso a recursos financeiros para além dos editais públicos<sup>6</sup>, pensando a possibilidade de carteiras de empréstimos. Enquanto o terceiro, “Educação para competências criativas”, aborda a necessidade de uma formação mais sensível, pois compreende que

A construção de competências vai muito além da construção e difusão de conteúdos de natureza técnica, mas envolve um olhar múltiplo e transdisciplinar que integra sensibilidade e técnica, atitudes e posturas empreendedoras, habilidades sociais e de comunicação, compreensão de dinâmicas socioculturais e de mercado, análise política e capacidade de articulação. (SEC, 2011, p. 37).

Os quarto e quinto Desafios são: “Infraestrutura de criação, produção, distribuição/circulação e consumo/fruição de bens e serviços criativos” e “Criação/adequação de Marcos Legais para os setores criativos”.

---

<sup>6</sup> Assim como os empreendimentos tradicionais, os empreendimentos criativos necessitam da disponibilização e do acesso a recursos financeiros para a consecução dos seus objetivos. Apesar do papel e da função, inquestionáveis, assumidos pelos editais públicos de fomento, sabe-se que os mesmos representam uma única face do investimento em cultura que pode e deve ser ampliado no país. (SEC, 2011, p. 36).

Todos os Desafios se complementam a ponto de não conseguirmos estruturar o raciocínio de um sem o implemento do outro, ou seja, pensar a distribuição do quarto Desafio, sem a articulação do fomento do segundo é simplesmente impossível. Ou mesmo raciocinarmos o quinto Desafio sem antes fazermos o que propõe o primeiro. Por isso, a análise e implementação de um deles, podemos assim dizer, está diretamente condicionada à análise e implementação dos outros.

No fazer e não fazer de políticas (ações) que consolidem os referidos Desafios, a relevância e estrutura dos mesmos, com o tempo, amalgama suas bases e costuras a ponto de tender para o engessamento de suas práticas, por inúmeras razões: comodismo, certeza de sucesso, cumprimento de metas antigas e deficiência de percepção das pluralidades sociais.

O problema é que essa ausência de flexibilidade demonstra claramente a perda da habilidade política estatal de compreender e gerir a alternância dos cenários sociais que se apresentam. E quando o assunto resvala na cultura e no seu aspecto criativo, as dificuldades são ainda maiores, pois revela para si outras problemáticas, que vão desde a ordem teórica – na apropriação de conceitos que funcionam bem em outros países, mas que não dão garantia de que nos sirvam - à prática, com a implementação de ações culturais que compõem, por exemplo, os cinco Desafios.

A Secretaria ainda trouxe consigo a “missão” de contribuir “de forma efetiva e eficaz para tornar a cultura um eixo estratégico de **desenvolvimento** do Estado brasileiro.” (SEC, 2011, p. 39) (Grifo nosso), com o objetivo de “Ampliar a participação da cultura no desenvolvimento socioeconômico sustentável”, conforme a “Estratégia 4” do **Plano Nacional de Cultura**.

O PNC, que faz parte do Sistema Nacional de Cultura (SNC), é o norteador da política cultural nacional. Ele estabelece objetivos, diretrizes, ações e metas para dez anos (2010 a 2020), e foi construído com base em discussões ocorridas nas conferências municipais, estaduais e nacionais de cultura e consolidadas no Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC). Por isso, o PNC reflete anseios e demandas de todo o país, com respaldo do poder público e da sociedade civil. (PNC, 2013, p. 08).

O PNC, como é conhecido o Plano Nacional de Cultura, estabelece as metas realizáveis sobre as políticas culturais a serem implementadas no Brasil, assim como o próprio Plano da SEC – Secretaria de Economia Criativa. Juntos, eles estreitam estratégias e bases de ação, no intuito de fortalecê-las e dinamizá-las. Mas ambos dizem respeito às políticas, metas, diretrizes, alternativas de ação cultural. Logo, para que elas realmente possam acontecer, através da gestão, o Governo Federal, entre 2002 e 2009, traçou e fundamentou a doutrina do Sistema Nacional de Cultura (SNC) como uma “política cultural no âmbito dos direitos sociais” (SNC, 2011, p. 15) e enquanto...

...instrumento mais eficaz para responder a esses desafios, através de uma gestão articulada e compartilhada entre Estado e sociedade. Seja integrando os três níveis de governo para uma atuação pactuada, planejada e complementar, seja democratizando os processos decisórios intra e intergovernos. Mas, principalmente, garantindo a participação da sociedade de forma permanente e institucionalizada. (SNC, 2011, p. 14).

Segundo o projeto do SNC, existem atribuições que o Estado deve cumprir como:

(1) assegurar que a liberdade de criar não sofra impedimentos; (2) garantir aos criadores as condições materiais para criar e usufruir dos benefícios resultantes das obras que produzem; (3), universalizar o acesso de todos os cidadãos aos bens da cultura; (4) proteger e promover as identidades e a diversidade cultural; e (5) estimular o intercâmbio cultural nacional e internacional. (SNC, 2001, p. 16).



Todos esses “deveres Estatais” devem estar em consonância com a ideia de “Tridimensionalidade da Cultura”, proposta no SNC, através de três dimensões – a simbólica, a cidadão e a econômica -, que tratam de incorporar “visões distintas e complementares sobre a atuação do Estado na área cultural” (SNC, 2011, p. 33), buscando “responder aos novos desafios da cultura no mundo contemporâneo.” (SNC, 2011, p. 33).

Importante mencionar, antes de avançarmos na discussão, que com a mudança recente no Ministério da Cultura – volta de Juca Ferreira ao cargo de Ministro, cuja posse ocorreu em janeiro de 2015 -, a Secretaria de Economia criativa foi designada a Marcos André Rodrigues de Carvalho. No entanto, ele já não mais ocupa o cargo. Porém, quanto à SEC, o Ministério não dá indícios de sua continuação ou não, emitindo, em março deste ano, uma nota de esclarecimento que diz ao final: “O MinC está estudando o melhor arranjo institucional para contemplar os objetivos estratégicos da nova gestão. Eventuais alterações na estrutura serão anunciadas no devido tempo.”<sup>7</sup>

Diante do futuro incerto sobre a Secretaria e tudo que ela construiu e, porventura, pretendia construir (ou não), avançamos pensando como o subitem seguinte retrata bem esse momento.

### 1.1.1 Criatividade da crise ou crise da criatividade

---

<sup>7</sup> Nota de esclarecimento sobre a Secretaria de Economia Criativa. Disponível em: <[http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset\\_publisher/OiKX3xIR9iTn/content/id/1240723](http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xIR9iTn/content/id/1240723)>.

Criatividade. Palavra de definições múltiplas, que remete intuitivamente à capacidade não só de criar o novo, mas de reinventar, diluir paradigmas tradicionais, unir pontos aparentemente desconexos e, com isso, equacionar soluções para novos e velhos problemas. Em termos econômicos, a criatividade é um **combustível renovável** e cujo estoque aumenta com o uso. Além disso, a “concorrência” entre agentes criativos, em vez de saturar o mercado, atrai e estimula a atuação de novos produtores. Essas e outras características fazem da economia criativa uma oportunidade de resgatar o cidadão (inserindo-o socialmente) e o consumidor (incluindo-o economicamente), através de um ativo que emana de sua própria formação, cultura e raízes. Esse quadro de coexistência entre o universo simbólico e o mundo concreto é o que transmuta a criatividade em catalisador de valor econômico. (REIS, 2008, p.15). (Grifo nosso).

Para Ana Carla Fonseca Reis, diretora da Empresa Garimpo Soluções<sup>8</sup>, professora da Fundação Getúlio Vargas e profunda debatedora do assunto “criatividade”, esta é um “combustível renovável”.

A colocação é pertinente em um mundo tomado pela ideologia neoliberalista, onde o “dinheiro só tem valor desde que esteja em fluxo” (GIELEN, 2013, p. 95). Mas também é (terrivelmente) profética em assinalar sob quais caminhos a “criatividade” tem se debruçado ou sido jogada como artifício também ideológico.

Se os planos políticos focam na diversidade, ser criativo então parece ser um pressuposto de sobrevivência social, haja vista a necessidade de circulação de dinheiro. A analogia com o combustível é estranha, mas demasiado pertinente (e reveladora) para entendermos que, na realidade, a perspectiva econômica sobre a criatividade parte de um lugar de mercadoria e alto grau de reprodutibilidade, que em muito se relaciona com uma “objetificação” da criatividade como alternativa e produção de mais dinheiro.

---

<sup>8</sup> Empresa de consultoria brasileira nas áreas de economia, cultura e desenvolvimento, que oferece soluções criativas para o desenvolvimento de cidades e negócios. Disponível em: <<http://garimposolucoes.com.br>>.

Para Paulo Virno (2011), citado por Pascal Gielen (2013), a criatividade funciona como “...as formas de pensamento verbal que permitem mudança no comportamento em uma situação de emergência” (2011, p. 103 *apud* 2013, p. 86). Ainda para Pascal, essa colocação de Virno nos faz pensar se a criatividade apenas surge em momentos de crise ou se ela em si evoca uma crise (2013, p. 86).

Seria então a própria criatividade um adjetivo forçosamente criado (e abusado) para tudo – haja vista existirem os termos e conceitos de “cidades criativas”, “produtos criativos”, “economia criativa” *etc* -, no intuito de encobrir um mundo produtivista fatigado, que deseja repensar suas formas de articulação e distribuição, mas que não consegue se olhar porque simplesmente não consegue mais se desconectar?

## 1.2 Sobre a Tridimensionalidade

A “simbólica” pauta-se na diversidade cultural, operando como um agente que expande as fronteiras das políticas públicas pensando na transversalidade das mesmas com políticas educacionais, ambientais, comunicacionais *etc*. Ela coincide “com os argumentos que no plano internacional defendem a necessidade de se considerar os fatores culturais nos planos e projetos de desenvolvimento”. (SNC, 2011, p. 34).

Essas posições enfatizam que o crescimento econômico, “divorciado de seu contexto humano e cultural, não é mais que um crescimento sem alma.”<sup>9</sup> Foram esses argumentos que levaram o PNUD a formular o conceito de desenvolvimento humano, que avalia o desempenho dos países por uma gama de critérios que vão “da liberdade política, econômica e social às

---

<sup>9</sup> CUÉLLAR, Javier Perez de (org.). Nossa Diversidade Criadora; relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento. Campinas, São Paulo: Papyrus; Brasília: Unesco, 1997, p.21.

oportunidades individuais de saúde, educação, produção, criatividade, dignidade pessoal e respeito aos direitos humanos”. (SNC, 2011, p. 34).

Já a “cidadã” vislumbra garantir ao sujeito a participação e envolvimento com a cultura do seu país, no intuito de que tenha “liberdade para criar, fruir e difundir a cultura” (MINC/SNC, 2011, p. 34),

garantida não apenas no **sentido negativo**, isto é, pela não ingerência estatal na vida criativa da sociedade, mas também no **sentido positivo**, via dotação das condições materiais para que os indivíduos e grupos tenham os meios necessários à produção, difusão e acesso aos bens da cultura. Isso inclui, além da lei federal de incentivo (renúncia fiscal e fundo), o programa Mais Cultura (especificamente voltado para as populações pobres), o programa Cultura Viva e todos os editais que viabilizam projetos de setores e segmentos da cultura. (SNC, 2011, p. 34). (Grifo nosso).

Percebe-se que ambas estão preocupadas em desempenharem o que se chama, no direito, de “função social”. Muito embora o conheçamos por “função social da propriedade”, na Carta Magna brasileira de 1988, ela diz respeito ao ser humano conseguir observar, no seu fazer, independente do que seja, o interesse e o bem-estar coletivo. E tanto a dimensão simbólica como a cidadã, nomes que já refletem com clareza ao que se propõem, estão em total consonância com o que se espera da construção de políticas culturais engajadas na ideia de desenvolvimento: conseguem observar as demandas sociais tanto na sua pluralidade como na devida e necessária inclusão. Poderíamos dizer, então, que as duas dimensões cumprem com a “função social da cultura”.

A dimensão econômica, por sua vez, pensada pelo Sistema, vê a cultura sob três pontos de vista correlatos:

**(1) como sistema de produção, materializado em cadeias produtivas;** (2) como elemento estratégico da nova economia (ou economia do conhecimento); e (3) como um conjunto de valores e práticas que têm como

referência a identidade e a diversidade cultural dos povos, possibilitando compatibilizar modernização e desenvolvimento humano. (SNC, 2011, p. 35).

### 1.3 Primeira digressão

**“...repensar os contornos da própria economia, especialmente suas colocações teóricas, DENTRO da dança, a fim de compreendermos de onde estamos falando – que “economia” é essa e que “dança” é essa?” (p. 06).**

A dimensão econômica irrompe a concepção de “cadeia produtiva” e traz consigo a ideia de “bem”, móvel e/ou imóvel, sob a égide da cultura: “no primeiro sentido, o bem cultural, como qualquer outra mercadoria, está sujeito a um processo sistêmico que envolve as fases de produção, distribuição e consumo.” (SNC, 2011, p. 35).

Economia – *oikonomia* – significa gerir a casa, administrá-la. É intenção de qualquer ser humano que tenha uma “casa” organizá-la da melhor maneira possível, a fim de que as pessoas que ali habitam consigam gerenciar suas vidas particulares de maneira, também, organizada. Logo, o conceito de economia parte de uma ideia de gestão, que se conecta à ideia de sistema. Sendo assim, para pensarmos naquela dimensão, precisamos esquematizar sistemicamente a cultura.

A forma como encontramos de pensá-la nesse viés é agregando-a a conceitos que são das teorias econômicas e do mercado financeiro como “cadeia produtiva” e “bem”, citados anteriormente, pois, não há equívoco algum em raciocinar por analogia. O problema reside no aprofundamento da analogia como verdade e a

certeza de que conceitos puramente da economia, área das ciências exatas, se encaixam perfeitamente, sem nenhuma necessidade de ajuste, na cultura.

Sem qualquer reflexão sobre o seu uso, vão sendo entoados como mantras no meio da dança, sem que haja sequer um filtro para refrear uma possível replicação de algo que, porventura, possa estar mal ajustado.

Quando o SNC admite o “bem cultural” como “qualquer outra mercadoria” sujeita às fases de “produção, distribuição e consumo”, ele nos leva a considerar, também por analogia, que, na dança, aquele “bem” pode ser a “coreografia”, enquanto que a “produção, distribuição e consumo” é a cadeia produtiva da cultura, e que aqueles são os caminhos pelos quais o trabalho artístico em dança passará, por intermédio de...

...uma sequência de operações interdependentes que têm por objetivo produzir, modificar e distribuir um produto. Ações correlatas às da cadeia do produto, tais como pesquisa, serviços financeiros, serviços de transporte e de informação, são também importantes para o estudo (ZYLBERSZTAJN, FARINA & SANTOS, p. 45, 1993).

Vemos logo que essa analogia não pode ser sustentada, pois existem inúmeros modos de existir da dança no Brasil que não conseguem completar a cadeia produtiva, se formos considerá-la na perspectiva industrial. Para ficar claro, segue um exemplo: na cidade de São Paulo, toda a dança produzida pela Lei Municipal de Fomento à Dança prescinde do final da cadeia produtiva, isto é, do consumidor – do público, no seu caso. Outro exemplo: a dança que consegue ser produzida via Lei de Incentivo à Cultura necessita de outro edital para poder circular. Ou seja, produção e distribuição não ocorrem na mesma temporalidade que as rege no setor industrial.

Longe de não as considerar como parte de uma “possível” economia da dança, precisamos antes entender melhor o panorama do qual fazem parte, ou seja, refletir criticamente sobre os atuais modos de existir.

#### **1.4 Primeiro parêntese**

Em 2005, foram criados a Câmara e o Colegiado Setorial de dança, sob iniciativa de Juca Ferreira (2008 – 2010), então e atual Ministro da Cultura. A ideia era de que a “dança ainda precisava ser difundida como linguagem autônoma e área específica de conhecimento, para além dos vínculos comuns com as outras formas de representação cênica.” (CNPC, 2010, p. 8).

O documento reflete sobre os “nós-críticos de cada elo da cadeia produtiva” (CNPC, 2010, p. 15), compreendendo que cada “elo” possui um “nó” ou “nós”. O “grupo de discussão dos elos da cadeia produtiva”, assim intitulado, dividiu as cadeias da dança em: formação; criação e pesquisa; produção; difusão; consumo e formação de público.

Quanto à “difusão” chegou-se, no Colegiado, a 11 “nós”, quais sejam:

1. Circulação precária das informações sobre a dança.
2. Carência de registros e difusão de dados da área de dança e de sua produção.
3. Inexistência de centros de referência para a divulgação da informação, memória, publicação.
4. Carência de crítica e jornalismo especializado.
5. Ausência de programas de circulação permanente.
6. Intercâmbio de bens culturais e artísticos de projetos financiados pelo Governo em todas as regiões.
7. Trabalho de mídia como mediação e identidade da dança na sociedade.
8. Falta de reconhecimento da dança pela sociedade.
9. Ausência de um programa de apoio a publicações especializadas em dança.
10. Falta de estratégias de difusão/circulação da dança brasileira no Brasil e no exterior.
11. Necessidade de apoio a mostras e festivais, seminários. (CNPC, 2010, p. 22). (Grifo nosso).

Contudo, o caminho para solucionar tais “nós” não está apontado no plano, nem tampouco as soluções para reduzi-los. Explicita um pouco sobre o que já sabemos: deficiência em gestão cultural na dança, por raquitismo de política cultural na dança.

### **1.5 De volta à ‘Primeira digressão’**

Não se trata de pleitear a impossibilidade de pensar a existência de uma cadeia produtiva para a dança. A questão é que ela se dá de um modo alternativo e completamente diverso do que, mercadologicamente, se entende por cadeia produtiva. Vem daí a impossibilidade de pensarmos tais “elos” e tais “nós” sem considerarmos antes o panorama complexo no qual se inserem, e a necessidade de se chegar a uma resolução na qual caibam todos. É preciso pensarmos a micro realidade expandida na macro realidade, e ela é confusa.

Já sabemos que a cadeia produtiva, com a indispensável difusão/distribuição do “bem” artístico produzido não se completa como no sistema industrial. O Colegiado aponta como “elo” final, não a “difusão”, mas sim o “consumo e formação de público”.

Para a dança, a terminologia “consumo” pode incomodar, pois não faz parte dos processos artísticos o tipo de contrato que vigora na cadeia produtiva, que diz respeito à produção do que pode ser consumido. Os processos artísticos de criação, de modo geral, não levam primeiramente em conta a necessidade de atrair o sujeito consumidor. Ou seja, não se entendem como um “bem” a ser consumido.



Mas, se pensarmos novamente por analogia, admitindo que aquele “processo artístico” é um “bem” - sem desejar aqui discutir se a dança é processo ou produto -, então, podemos ponderar o seguinte: como considerar consumidor aquele que não paga pelo ingresso? Como se sabe, a prática de ingressos gratuitos em espetáculos financiados por Leis de Incentivo à Cultural ou de Fomento já está consolidada. Então, somos um tipo especial de “consumidores” de dança.

O outro ponto, que revela a “formação de público” como “elo” da “cadeia”, segundo o Colegiado, também pede por uma reflexão, especialmente quando se atenta para o fato de que as plateias não crescem, apesar do que tem sido realizado com esse objetivo. Vamos tratar desse aspecto adiante.

## 1.6 Segundo parêntese

Em “Arte contemporânea: uma introdução”, a professora de filosofia da *Université de Picardie*, na França, Anne Cauquelin, aborda a questão do valor e do preço na arte contemporânea no tópico “O dinheiro da arte”.

Se, com efeito, admite-se que as obras do passado podem perfeitamente alcançar somas consideráveis – o velho é sempre ‘mais’ caro, como no caso dos móveis ditos ‘de época’ -, os preços do contemporâneo parecem fabulosos, exagerados. Fala-se então de especulação, de valor-refúgio, de mercado fictício. Acusam-se os *marchands* ‘importantes’, as galerias, os operadores da bolsa de todos os matizes. **As obras, e se vê aí o paradoxo mal compreendido, são cada vez mais numerosas; os museus, as galerias crescem e se multiplicam, e a arte nunca esteve tão afastada do público.** (CAUQUELIN, 2005, p. 13). (Grifo nosso).

Neste livro, Cauquelin defende a ideia de que a arte contemporânea, no caso, – dando ênfase em sua análise às artes plásticas – funciona em uma rede circular, na

qual não se pode pensar o processo de criação afastado da produção. Essa é também uma rede de comunicação, que pede o desenvolvimento de estratégias de realização para os novos trabalhos, a fim de estabelecer um outro espaço de diálogo com o público.

Cabe ressaltar que o item “formação de público” termina sendo atribuído ao artista. Como se fosse sua responsabilidade, cabendo a ele pensar nisso quando produz, ou seja, cabendo ao artista produzir uma mercadoria apta para ser consumida por muitos. Ao invés de tratar essa importante questão como ela precisa, joga-se sobre o artista o dever de cuidar do aumento do seu público quando se sabe que essa é uma questão de Estado, ou melhor, da política cultural que o Estado implementa.

Para ampliar o público, muitas ações em conjunto devem ser organizadas. Dentre elas: precisamos criar condições diferentes de apresentação e buscar novas formas de contato com o público de dança. Isso não significa se colocar a serviço desta ideia de cadeia produtiva como apresentada pelo Colegiado. Talvez não seja adequado associar a “formação de público” com a criação de “consumidores de dança”. Ou seja, “formar público” não deveria estar associado somente a “formar ou constituir” consumidores.

Posta dessa forma, a rede torna-se implacável com o artista, que passa a ser o responsável pelo seu sucesso ou fracasso.

O que chamamos de “público”, ou seja, cidadãos comuns, é convidado ao espetáculo e não tem como não aquiescer. Com seu julgamento estético posto entre parênteses, a questão é antes de mais nada fazê-lo se dar conta de que se trata de arte contemporânea, independentemente do que ele próprio possa pensar. O preço e a cotação estão lá para lhe assegurar que o espetáculo tem valor. Que é de fato arte, uma vez que as obras estão

expostas em um local *ad hoc*, no museu ou em galerias de arte contemporânea. (CAUQUELIN, 2005, p. 79).

Muito embora o posicionamento de Cauquelin, como referido anteriormente, seja sobre arte visual contemporânea, seu autoconsumo e sua auto exibição, suas considerações nos ajudam a trazer à baila os argumentos com os quais podemos iniciar a “resposta” da pergunta feita no início deste texto: que “economia” e que “dança” é essa da “economia da dança?”. Para ela, “é a rede que expõe sua própria mensagem: eis o mundo da arte contemporânea. E assim o público consome a rede, enquanto a rede consome a si própria.” (CAUQUELIN, 2005, p. 79).

Estando o consumo e a formação de público no final da cadeia produtiva da dança, conforme exposição do Colegiado enquanto “nó”, e sendo ambos bastante *sui generis* no caso da cadeia produtiva da dança, cabe investigar o papel da política pública nesta configuração.

Ao colocar a responsabilidade da formação e do consumo nas costas do artista-produtor, o fazedor-utilizador de políticas públicas – seja ele o Estado ou a entidade privada, que se beneficia das Leis de Incentivo à Cultura – retira da política pública a sua verdadeira obrigação, transferindo-a para o artista, ao esperar que ele, dentro do financiamento dado, consiga desenvolver as estratégias comunicacionais que atinjam estes objetivos.

Essa situação gera um emperramento cultural no aspecto público/dança: 1) a política pública cultural, em nível federal, é escassa para a dança, não atendendo nem o seu contingente artístico e nem a sua geografia; 2) além de insuficiente, é ineficaz, com rombos na sua execução, como por exemplo, o do “consumo”, que

ainda não foi formulado legalmente; 3) não existem marcos legais de Estado, mas sim políticas de governo, que não estabilizam as atuais ações que estão sendo realizadas; 4) por serem políticas de governo, tendem a não observar o desenvolvimento social, mas a oportunidade social. Estas são algumas, dentre outras, questões que devem ser levadas em conta.

O mais grave é que essa situação acabou por desenvolver um sintoma na dança: a indisponibilidade e a indisposição do artista em lidar com estas questões. Há, por certo, artistas que incluem estas preocupações em seus projetos, mas nem sempre esses mesmos artistas conseguem dar continuidade ao que iniciaram. Uma vez que todos os artistas se colocam na condição de produzir a partir dos editais aos quais concorrem, e nem sempre todos eles são selecionados em todos os que se inscrevem, a intermitência acaba fazendo parte de seus modos de existir. Com as energias voltadas para o ciclo dos editais, se acomodam ao sistema de rodízio que ocorre e ficam esperando a próxima vez em que serão os escolhidos. Acabam rendendo-se ao “sintoma”.

O que esse “sintoma” tem causado reflete-se na qualidade da produção em dança no país e, também, na manutenção em repertório dos trabalhos criados em uma companhia ou grupo. E é preciso contar ainda com a ausência de compromisso do artista com o coletivo social implicada nesse “sintoma” de cada qual estar voltado apenas para a sua própria subsistência.

Trata-se de um desserviço público quando o fazer artístico deixa de funcionar como um mediador político cultural. Afinal, como se sabe, o edital deixou, há muito tempo, de ser o que é - um instrumento político legal de distribuição da verba pública,

e consolidou-se como a única alternativa de existência para os artistas. Transformou-se na mediação “perfeita” de uma dinâmica que se estabeleceu: recebo o dinheiro do financiamento, monto o trabalho, apresento-o e depois, para que ele não desapareça depois de 3 ou 4 apresentações, entro em outro edital para tentar fazer o trabalho circular. Ou seja, é o próprio artista que sustenta a estrutura de uma existência condicionada em torno do edital.

Como pensar a comunicação entre público e artista ou a questão da formação de plateia em uma política cultural que não resolve bem nenhuma das instâncias da cadeia produtiva, começando pela própria produção, constantemente ameaçada de descontinuidade? Como pensar e discutir o final desta cadeia produtiva se as políticas culturais de ordem pública, não ganham abrangência e estabilidade? Seria esse elo, um “mito”?

## 1.7 Primeira mediação, primeira margem

No início da sua gestão à frente do Ministério da Cultura, quando perguntado sobre os critérios que iriam pautar a política cultural do governo, o ministro Gilberto Gil respondeu: “**a abrangência**”. Esse critério, que a princípio parecia vago, foi seguido à risca e sua definição mais precisa acabou se delineando na concepção tridimensional da cultura, que se consolidou como a principal marca da política cultural implantada no país, nos últimos anos. (SNC, 2011, p. 33). (Grifo nosso).

No “parêntese” anterior percebemos que existem dois problemas pertinentes à cadeia produtiva da dança: um que se agravou em face da inobservância do outro, contribuindo, assim, para o estado atual da política cultural praticada, que produziu o sintoma acima descrito.

Se conseguimos pensar a existência de uma cadeia produtiva como a que mencionamos anteriormente, então conseguiremos compreender que “os atores da cadeia produtiva são os responsáveis pelas tomadas de decisão, as quais podem interferir na coordenação da cadeia.” (ZYLBERSZTAJN, FARINA & SANTOS, 1993, p;45).

Nesse contexto, a “rede” que mencionamos, onde todos os “fornecedores” da cultura da dança estão inseridos e trabalhando em prol daquele segmento funciona, realmente, como o espaço de poder decisório, pois a coordenação de uma cadeia parte da força dos agentes que nela se encontram para mantê-la ou modifica-la.

Se pensarmos na colocação do ex-Ministro da Cultura Gilberto Gil sobre o requisito da abrangência como diversidade e pluralidade dos fazeres artísticos brasileiros, então, por ordem, podemos pensar nessa mesma diversidade e pluralidade na cadeia produtiva e na economia. Podemos considerar a sua complexidade como um aspecto integrativo tanto para a produção de políticas públicas para a dança como para alternativas de ação em dança que mantenham toda a rede envolvida com o segmento para além da sobrevivência.

No livro “Em busca de novo modelo: reflexões sobre a crise contemporânea”, Celso Furtado (2002) pondera sobre o subdesenvolvimento e o papel do economista na sua observação social diária. Para ele, “toda ciência trabalha com esquemas conceituais, mas testa esses esquemas confrontando-os com a realidade. Para um economista, observar o mundo real é saber esquematizá-lo, simplificá-lo.” (FURTADO, 2002, p. 70). Muito embora para o criador artístico o caminho seja inverso, ele vem tentando reproduzir um pensamento “economista”, e isso tem

consolidado uma espécie de processo de acumulação bastante peculiar, em face do desmantelamento daquele olhar sobre a cadeia produtiva.

A inventividade não-cumulativa – mais precisamente, toda criação ligada à consciência de valores substantivos – tendeu a minguar nesse contexto cultural comandado pela lógica dos meios, a qual leva a uma visão fragmentária do homem. (FURTADO, 2002, p. 61-62).

Portanto, “As políticas dedicadas ao fortalecimento da economia da cultura precisam, acima de tudo, passar ao largo da sedução economicista inscrita na relação entre cultura e economia e garantir mecanismos de proteção e promoção da diversidade cultural.” (MIGUEZ, 2011, p. 07), para pararmos de raciocinar “em termos de que se a taxa de inflação é baixa, então há prosperidade, e se, além disso, o Produto Interno Bruto *per capita* for alto, estaríamos numa situação de bem-estar pleno” (SEN E KLIKSBURG, 2010, p. 304).

Se não conseguirmos reverter esse contingente lógico e reavaliarmos a pluralidade das ações artísticas na área, estaremos eternamente condenados a emitir pareceres em dança como se economistas fôssemos, e isso nos conduzirá (como tem nos conduzido) a um período de extrema ausência de conexão entre desenvolvimento e dança, entre desenvolvimento e política cultural, fazendo com que a possível mediação da rede tenda à margem da sociedade e ali, para sempre, aporte.

## CAPÍTULO 2 - DESENVOLVIMENTO COMO...

O que faz a diferença no modo como enxergamos os processos comunicacionais no mundo está diretamente ligado à forma como admitimos e organizamos, política e conceitualmente, as fundações do desenvolvimento. Assim se encerra a primeira parte do Relatório MacBride (1983), também conhecido como *Many voices one world: towards a new more just and more efficient world information and communication order*<sup>10</sup>, apresentado preliminarmente em 1978 e finalizado em 1980, pela “Comissão Internacional para Estudo dos Problemas da Comunicação”, da UNESCO, que contava com 15 convidados – entre eles, escritores, jornalistas e acadêmicos do mundo – tendo como presidente Sean MacBride<sup>11</sup>, da Irlanda.

O Relatório deflagrava questões ainda não discutidas, muito menos resolvidas, na área da comunicação global, como a verticalização das informações e, em face disso, a criação de um fluxo unidirecional de informação, que não objetivava a democracia como seu principal pilar.

O que *a priori* causou (e ainda causa) – por parte do relato - muito estranhamento em debate mundial, torna-se o principal ponto de reflexão para a

---

<sup>10</sup> Um mundo e muitas vozes: diante de um novo mundo da informação e de uma ordem de comunicação mais justa e eficiente.

<sup>11</sup> Sean MacBride foi um político de nacionalidade irlandesa, vencedor do Nobel da Paz em 1974. Ele presidiu a Comissão Internacional para Estudo dos Problemas da Comunicação, da UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, a pedido do então presidente Ahmadou-Mahtar M'Bow. Da comissão ainda faziam parte Alie Abel, dos Estados Unidos; Gabriel García Márquez, da Colômbia; Hubert Beuve-Méry, da França; Elebe Ma Ekonzo, do Zaire; Serguei Losev, da União Soviética; Mochtar Lubis, da Indonésia; Mustapha Masmoudi, da Tunísia; Michio Nagai, do Japão; Bogdan Osolnik, da Iugoslávia; Gamal El Oteifi, do Egito; Johannes Pieter Pronk, da Holanda; Juan Somavía, do Chile; Boobli George Verghese, da Índia; Betty Zimmerman, do Canadá; Fred Isaac Akporuaro Omu, da Nigéria.



relação entre comunicação e desenvolvimento no Brasil, especificamente quanto ao que compreendemos e estabelecemos por democracia e Estado de Direito.

No artigo “Relatório MacBride – História, importância e desafios”, a problemática conceitual do relato residia entre “informação” e “comunicação”, partindo da concepção de que comunicação era algo extremamente linear, pois entre as décadas de 1920 e 1960, o *Mass Communication Research*, que visava entender como se davam os processos naquela área, desenvolveram correntes como a “teoria da informação”<sup>12</sup> e a “teoria hipodérmica”<sup>13</sup>; assim como a “*Two-Step Flow*”<sup>14</sup>, que tratavam de encarcerá-la em um modelo onde “o público apenas recebia a mensagem, que vinha de uma fonte de informação, e respondia a ela do modo estímulo-resposta” (2012, p. 148), “como transmissão de informação” (2012, p. 148), o que não é (era) enriquecedor.

E a razão de não sê-lo, ainda pelas pesquisadoras, é que “ao longo dos anos, percebeu-se que a comunicação é algo muito mais amplo do que a reação dos indivíduos após receber uma dada informação” (2012, p. 148), e que o conceito de

---

<sup>12</sup> A “teoria da informação”, também chamada de “teoria matemática da comunicação”, surgiu como uma ramificação da “teoria da probabilidade” e da “matemática estatística”. Ela pensa o sistema de dados e suas transmissões, as codificações, a compressão de dados *etc.* Claude E. Shannon publica em 1948 o trabalho intitulado *The Mathematical Theory of Communication* no *Bell System Technical Journal*, da Bell System, filiada da AT&T (WOLF, 2007, p. 108). Shannon, matemático e engenheiro elétrico, foi admitido em 1941 pelos laboratórios Bell para trabalhar com criptografia, e por conta dessa atividade, ele estabelece hipóteses para formular a sua teoria matemática (MATTELART, 2003, p. 58). Essa teoria é uma sistematização do processo de comunicação visualizado de uma postura técnica (ARAÚJO, 2008, p. 121). O que significa dizer que é uma teoria que trabalha com estatística e matemática tendo em vista a quantificação de uma informação, ou seja, o que importa é a medida do conteúdo da informação, a sua taxa (PIGNATARI, 2008, p. 21). A proposta era encontrar uma forma de transmitir as informações, no campo da telefonia, da melhor forma possível ao menor custo. Segundo Polistchuk e Trinta (2003, p. 102), esse modelo tem por objetivo responder a três questões: técnica, semântica e informativo-comunicacional. (MUNAKATA, 2011, p.29).

<sup>13</sup> Já a “teoria hipodérmica”, de Harold D. Lasswell, concentra sua performance em fortalecer a ideia de igual proporção, ou seja, uma mensagem desenvolvida pela mídia e, em seguida, lançada por ela é imediatamente espalhada entre os receptores.

<sup>14</sup> A “teoria two-step flow”, de Paul Lazarsfeld, define a comunicação em dois níveis: 1) através dos meios; e 2), a partir dos líderes e pessoas influentes no mundo.

*feedback* – como alternativa de expressão de opinião pública – também não era efetivo, porque não partia da desprogramação do pensamento do indivíduo ao emitir seu verdadeiro ponto de vista, mas sim da sua programação. Logo:

Todo mundo tem o **direito de comunicar**. Os elementos que integram esse direito fundamental do homem são os seguintes, sem que sejam de modo algum limitativos: a) o direito de reunião, de discussão, de participação e outros direitos de associação; b) o direito de fazer perguntas, de ser informado, de informar e os outros direitos de informação; **c) o direito à cultura, o direito de escolher, o direito à proteção da vida privada e outros direitos relativos ao desenvolvimento do indivíduo...** para garantir o direito de comunicar seria preciso dedicar todos os recursos tecnológicos de comunicação a atender às necessidades da humanidade a esse respeito. (UNESCO *apud* HARMS, 1983, p.173). (Grifo nosso)

O “direito de comunicar”, como dito acima, propõe pensarmos a comunicação e a própria informação sob a ótica da democracia. Afinal, “ter o direito” a algo perpassa por atos legislativos que consolidam o poder democrático. Porém, antes, é preciso entendermos de qual democracia estamos falando e como essa ideia de poder se constitui para a sociedade, pois, se apenas pensarmos o acesso à informação e sua ampliação para as pessoas como uma vertente democrática da comunicação, correremos o risco de sermos levianos com a ideia de desenvolvimento e, por conseguinte, com a rede de comunicação que busca desenvolver estratégias para a manutenção da arte, da dança.

Portanto, primeiramente, cabe compreendermos de qual desenvolvimento estamos falando, pois “o que faz a diferença na forma como enxergamos os processos comunicacionais no mundo está diretamente ligado à forma como admitimos e organizamos (...) as fundações do desenvolvimento”, conforme dito no início do texto.

## 2.1 ...Liberdade

Para o economista indiano Amartya Kumar Sen, em **Desenvolvimento como liberdade** (2000), o desenvolvimento acontece quando vem nutrido da expansão das liberdades (econômica, política e social), que ele chama de “liberdades reais”. Elas se potencializariam através da sua instrumentalização em (1) liberdades políticas, (2) facilidades econômicas, (3) oportunidades sociais, (4) garantias de transparência e (5) segurança protetora: “Essas liberdades instrumentais tendem a contribuir para a capacidade geral de a pessoa viver mais livremente, mas também têm o efeito de complementar umas às outras” (SEN, 2000, p. 58) porque, para Sen, a liberdade não é apenas o objetivo do desenvolvimento, mas seu principal meio, “central para o processo” (SEN, 2000, p. 17) porque a “realização do desenvolvimento depende inteiramente da livre condição de agente das pessoas” (2000, p. 17). E é sobre essa condição que nos debruçaremos mais adiante.

### 2.1.1. Crescimento ≠ progresso ≠ desenvolvimento

A categorização dos países em “desenvolvidos”, “subdesenvolvidos” e “em desenvolvimento” fez com que a forma como enxergávamos a evolução social também fosse categorizada por uma ideia de desenvolvimento associada à ideia de crescimento e progresso enquanto processo acumulativo.

Até meados do século XX, o mundo capitalista ocidental compartilhava uma mesma preocupação, advinda da Revolução industrial e temperada pela expansão da

tecnologia: fazer com que as políticas econômicas fossem eficazes a ponto de promover um significativo crescimento econômico. Logo desencadeou-se uma economia focada no poder de concentração de riquezas, dando destaque aos países desenvolvidos, ou seja, àqueles que conseguiam “acumular/concentrar” cada vez mais produção de insumos, importação, exportação *etc.*

Porém, para os que assumiam o destaque negativo de “subdesenvolvidos”, restava a espera do deslocamento dessa condicionante, em algum momento, para assumirem o papel de “desenvolvidos”, acreditando ser o crescimento econômico uma etapa a ser conquistada.

Em suas variações normais, os países geralmente movem-se da ordem para a desordem, e desta voltam para a ordem, porque – uma vez que a Natureza não permite que as coisas do mundo permaneçam estáticas – quando atingem o máximo de sua perfeição e não tem mais possibilidades de elevar-se, eles devem necessariamente descer. Da mesma forma, quando tiverem descido e, por seus defeitos, atingirem as maiores profundezas, obrigatoriamente voltam a subir, pois não podem mais descer além do que já foram. Portanto, sempre descem do bom ao ruim, e do ruim sobem de volta ao bom. (NISBET, 1980, p. 107). (Tradução nossa)<sup>15</sup>

O problema é que,

Com efeito, o subdesenvolvimento é um processo histórico autônomo, que nada tem a ver com o atraso e com a estagnação. Não é uma etapa pela qual tenham que passar necessariamente as economias que já alcançaram grau superior de desenvolvimento. É uma forma de crescimento com certas características particulares, que são uma verdadeira armadilha histórica. (FURTADO, 2002, p. 76 -77).

Essa “armadilha histórica” conseguiu atrelar o ideal de progresso ao de crescimento, especificamente “...numa interpretação da história que enxerga a

---

<sup>15</sup> *In their normal variations, countries generally go from order to disorder and then from disorder move back to order, because – since Nature does not allow worldly things to remain fixed – when they come to their utmost perfection and have no further possibility of rising, they must go down. Likewise, when they have gone down and through their defects have reached the lowest depths, they necessarily rise, since they cannot go lower. So always from the good they go down to bad and from bad rise to the good.*

humanidade avançando lenta e indefinidamente em uma direção desejável.” (DUPAS, 2006, p. 30).

Esse processo precisa originar-se da natureza social do homem e não de forças externas. Mas, ainda assim, se a direção é inexorável, como deixar de vê-la como um destino? Torna-se, nesse caso, obrigatório associar à ideia de progresso a possibilidade de retrocesso ou declínio. Embora se possa julgar, por critérios mais subjetivos ou objetivos, que houve progresso ou declínio num período passado, parece claro que não pode haver garantia nenhuma de continuidade de qualquer dessas alternativas no futuro. Até porque garantia é incompatível com história. (DUPAS, 2006, p. 30)

O progresso, então, constituiu-se como mais um artifício a reforçar a ideia de que o crescimento parte de um processo de universalização de riquezas: se o país que hoje é rico passou pelo subdesenvolvimento, o meu, pobre, também vencerá essa tormenta e galgará o “espaço prometido”. O que essa “teoria” traz, além de longos e terríveis enganos políticos, é o reforço de um aspecto positivo e simplista: se quero, consigo.

O crescimento, descrito dessa forma, assemelha-se ao que, já na década de 1970, Celso Furtado expôs em seu livro “O mito do desenvolvimento econômico” (1972). Para Furtado, existia um entendimento completamente mitificado sobre o desenvolvimento, não apenas por pensarem-no como a capacidade de universalizar as riquezas do mundo, mas por acreditarem que ele se fixava apenas nos seus “objetivos abstratos” (1972, p. 32), que são “os investimentos, as exportações e o crescimento” (p. 32) – aspectos exclusivamente quantitativos, sem substancialidade humana.

Há mais de vinte anos já me parecia claro que a entropia do universo aumenta, isto é, que o processo global de desenvolvimento tem um considerável custo ecológico. Mas só agora esse processo se apresenta como uma ameaça à própria sobrevivência da humanidade. O fato é que a civilização industrial e o modelo de vida por ela engendrado têm um custo

considerável em recursos não-renováveis. Generalizar esse modelo para toda a humanidade, o que é promessa do **chamado desenvolvimento econômico**, seria apressar uma catástrofe planetária que parece inevitável se não se mudar o curso desta civilização. (FURTADO, 2002, p. 78).

Furtado aponta na mesma direção que Sen, anos depois, apontaria: o que realmente podemos considerar como desenvolvimento parte de outras lógicas, diversas dos processos de acumulação. Porém, ele nos faz observar que essa inteligência expõe um sonho, uma vontade e um desejo de bonança social do homem, pois tais concepções – “progresso e prosperidade” – reforçam as crenças de que podemos sair da condição em que nos encontramos socialmente, no intuito de buscarmos algo melhor para nós. Logo, crescimento “deve ser” desenvolvimento, e a Filosofia do Girino, de Richard H. Tawney (1961), exposta em *The capitalist world economy* (1979), do economista norte-americano Immanuel Wallerstein, reforça isso:

É possível que girinos inteligentes se resignem com a inconveniência de sua posição, ao refletir que, embora vá viver e morrer como girino e nada mais, os mais afortunados da espécie um dia perderão seu rabo, distenderão sua boca e estômago, pularão lepidamente para a terra seca e coaxarão discursos para seus ex-amigos sobre as virtudes pelas quais girinos de caráter e capacidade podem ascender à condição de sapos. Essa concepção de sociedade pode ser descrita, talvez, como a Filosofia do Girino, uma vez que o consolo que oferece para os males sociais consiste na declaração de que indivíduos excepcionais podem conseguir escapar deles... E que visão da vida humana essa atitude sugere! Como se as oportunidades para a ascensão de talentos pudessem ser igualadas numa sociedade em que são desiguais as circunstâncias que os cercam desde o nascimento! Como se fosse natural e adequado que a posição da massa da humanidade pudesse ser permanentemente tal que lhe permitisse atingir a civilização escapando dela! Como se o uso mais nobre dos poderes excepcionais fosse bracejar até a praia, sem se deixar deter pelo pensamento nos companheiros que se afogam! (TAWNEY in WALLERSTEIN, 1979 p. 110).

Essa “filosofia” reflete uma conduta de condicionamento, pois faz o homem acreditar que existem chances de abundância para ele e seus demais, bastando saber “bracejar até a praia”. Mas não deixa de destacar um contraponto negativo, que

não deve passar em branco, como se fosse normal, quando diz: “sem se deixar deter pelo pensamento nos companheiros que se afogam”.

Sem dúvida, a ideia de ciclos de bem-aventurança e desventura sociais trazem precedentes significativos para o argumento, pois eles conseguem confeccionar um conceito de “não estagnação”, tão necessário para pensarmos a “Filosofia do Girino”: em um momento, a civilização estará mal e não progredirá, e em outro, ascenderá da sua condição de miséria e conseguirá reestabelecer novos mundos e riquezas. Então, existe a possibilidade de “não se afogar”.

Esse é o pensamento positivo sobre a narrativa do girino e sobre crer que o crescimento é um caminho para a “inclusão” social dos “excluídos”. Porém, é preciso cautela, pois

...decisivo é, sobretudo, o fato de que, lado a lado com o processo pelo qual a exceção se torna em todos os lugares a regra, o espaço da vida nua, situado originalmente à margem do ordenamento, vem progressivamente a coincidir com o espaço político, e exclusão e inclusão, externo e interno, *bíos* e *zoé*, direito e fato, entram em uma zona de irreduzível indistinção. (AGAMBEN, 2010, p. 16).

O conjunto negativo dessa articulação teórica está em não pensarmos que esse escalonamento progressista de crescimento atordoa a visão sobre o que é deixado para trás, borrando o que está adiante, e ocasionando o que o economista italiano Giovanni Arrighi (1998) chama de “escalas de ilusão”.

Os Estados, individualmente, podem cruzar o golfo que separa a periferia da semiperiferia, mas também nesse caso as oportunidades de avanço econômico, tal como se apresentam serialmente para um Estado periférico de cada vez, não constituem oportunidades equivalentes de avanço econômico para todos os Estados periféricos. O que cada Estado periférico pode realizar é negado, desse modo, aos outros. (ARRIGHI, 1998, p. 220).

Sendo assim, não basta ao girino encontrar um caminho de chegar ao solo e fazer parte da grande massa, considerando-se, assim, relevante para a história por participar efetivamente dela. É preciso que ele consiga enxergar por quais motivos ele está ali e, especialmente, como ele se manterá na sua atual situação, além de observar o coletivo ao seu redor e fazer algo por ele. Por isso, devemos atentar para o fato de que o que separa uma lógica de crescimento de uma de desenvolvimento é o material físico: as pessoas.

Em virtude disto, o pensamento de Sen desarma os códigos solidificados de um falso desenvolvimento e nos aproxima da “liberdade” como discussão chave na identificação de que o real desenvolvimento parte, principalmente, da “condição de agente das pessoas” (2000, p. 17).

### 2.1.2 Condição de agente: o Pastor e o potencial do seu *flock*

No Estado de bem-estar social ou *Welfare State*<sup>16</sup>, o sujeito-cidadão é visto como um “paciente” – alguém que necessita de cuidados e auxílios emergenciais para sair de sua “condição”. Condição esta que requer cuidados e atenção por parte do Estado-mãe. Mas, mais do que isso, requer tempo. Tempo de escuta – a fim de saber quais são os problemas e como eles se dão, para saber exatamente onde intervir.

---

<sup>16</sup> Designação dada pelo político britânico Sir Alfred Zimmern, na década de 1930, que vem da concepção de *Power State*: “o predomínio da lei sobre o poder, da responsabilidade sobre a força, da Constituição sobre a revolução, do consenso sobre o comando, da difusão do poder sobre sua concentração, da democracia sobre a demagogia.” (KERSTENETZKY, 2012, p. 1). Em face disto, o *Welfare State* é a entidade responsável por promover politicamente a organização da economia, auxiliando a sociedade no desenvolvimento de suas oportunidades.



Esse tempo projeta um planejamento, e este constitui políticas que vão direcionar as ações e execuções no plano real.

Já a “condição de agente” resgata o encontro desse mesmo sujeito com a sua condição de “partícipe” efetivo de sua própria vida, fazendo-o refletir sobre os papéis que ocupa na sociedade e como pode tornar suas declarações a base “para a constituição de uma sociedade nova e sustentável” (HARDT & NEGRI, 2014, p. 9)

A realização da condição de agente de uma pessoa refere-se à realização de objetivos e valores que ela tem razão para buscar, estejam eles conectados ou não ao seu próprio bem-estar. **Uma pessoa como agente não necessita ser guiada somente por seu próprio bem-estar**, e a realização da condição de agente refere-se ao seu êxito na busca da totalidade de seus objetivos e finalidades ponderados. Se uma pessoa almeja, digamos, a independência de seu país, ou a prosperidade da sua comunidade, ou algum outro objetivo geral, sua realização da condição de agente envolveria a avaliação de estados de coisas à luz desses objetivos, e não meramente à luz da extensão na qual essas realizações contribuíram para seu próprio bem-estar. (SEN, 2008, p. 103). (Grifo nosso).

Para deixar de ser paciente e se tornar agente é preciso que a visão política sobre o homem e suas necessidades seja modificada para uma visão, também, de desenvolvimento.

Continuamos a falar de planejamento econômico como se tratasse de um problema de opção entre técnicas elaboradas por hábeis economistas, quando o planejamento pressupõe a formulação de política e atitude com respeito ao grau de racionalidade que se deseja alcançar em política econômica. Ora, não cabe pensar em política senão em termos de fatores que condicionam o exercício do poder, o que exige superar os “modelos analíticos” e abordar a atividade humana concreta dentro de uma realidade histórica. (FURTADO, 1964, p. 77-78).

“Pode-se dizer que nada atualmente é tão importante na economia política do desenvolvimento quanto um reconhecimento adequado da participação e liderança política, econômica e social das mulheres.” (2000, p. 263). Substituindo, sem prejuízo,

“mulheres” por “pessoas”, para Sen “Esse é, de fato, um aspecto crucial do ‘desenvolvimento como liberdade’.” (2000, p. 263).

Então a condição de agente estaria diretamente conectada com a condição do sujeito de participar e liderar as mudanças sociais. Porém, “ter efetivamente a liberdade e a capacidade para fazer alguma coisa impõe à pessoa o dever de refletir sobre fazê-la ou não, e isso envolve reponsabilidade individual. Nesse sentido, a liberdade é necessária e suficiente para a responsabilidade. (SEN, 2000, p. 361).

Mas essa responsabilidade individual não se aparta da sua responsabilidade coletiva, afinal “Os agentes da mudança já afluíram às ruas e ocuparam praças da cidade, não só ameaçando e derrubando governantes, mas também evocando visões de um novo mundo.” (HARDT & NEGRI, 2014, p. 9)

E nesse novo mundo resta o sujeito compreender a extensão dessa liberdade, pois é nesse cumprimento que reside a intensidade de suas ações de fazer e de não fazer para si e para o outro. É exatamente aí que ele entende seu papel de ator social e promove os seus discursos e deliberações. Mas para que isso ocorra não basta o homem desejar. Por isso, a ideia de crescimento como desenvolvimento mitificado não funciona (mais). Ela se desmancha na própria inoperância do “desejo”, pois, concretamente, ela não se estabelece, esbarrando sempre em condicionantes hierárquicas de nacionalidade, indústria, campos tecnológicos e subdesenvolvimento.

Para o Estado de bem-estar social (*Welfare State*), seu compromisso instala-se na obrigatoriedade de potencializar o “rebanho” ou *flock*. As virtudes constitucionais brasileiras ocupam-se de estabelecer um terreno fértil para a produção de políticas, sejam econômicas, culturais, sanitárias etc, que atuem para o bem-estar da pessoa,

mas não consideram nenhum compromisso quanto à manutenção delas no tempo e no espaço, assim como não observam “qual” qualidade de “bem-estar” é essa que está sendo produzida.

Já a condição de agente do sujeito é a de potencializar o “rebanho como coletivo”, dinamizando suas ações no mundo para o efetivo prolongamento delas, entregando a “ele” os instrumentos de ação, para oportunizar seu uso, fazendo-o ser responsável pela sua liberdade porque dela advém a do outro sujeito. É conseguir consolidar essa identificação no homem sobre suas reais atribuições e sua real capacidade de realizá-las ou não. E esse “ou não” é a grande chave que abre as portas dessa ideia de “liberdade como desenvolvimento”. O “ou não” é a duplicidade. Ele é a outra resposta. Ele é a oportunidade da qual falamos quando mencionamos as “oportunidades sociais” das “liberdades instrumentais”.

Essa negativa revela que existe uma outra forma do homem interagir com o mundo. O propósito da “escolha”, então, revela-se como um direito do sujeito que parte da compreensão da extensão de suas alternativas: ele pode querer e/ou não querer. Por isso que

A utilidade da riqueza está nas coisas que ela nos permite fazer – as liberdades substantivas que ela nos ajuda a obter. Mas essa relação não é exclusiva (porque existem outras influências significativas em nossa vida, além da riqueza) nem uniforme (pois o impacto da riqueza em nossa vida varia conforme outras influências). É tão importante reconhecer o papel crucial da riqueza na determinação de nossas condições e qualidade de vida quanto entender a natureza restrita e dependente dessa relação. (...) Sem desconsiderar a importância do crescimento econômico, precisamos enxergar muito além dele. (SEN, 2000, p. 28).

O problema é que o “não” é uma construção para o ser humano, que parte justamente do espaço de oportunidades sociais sempre em total expansão. Portanto,

se esse *locus* expansivo não se flexibiliza a ponto de receber quem ainda não entende o “não”, mas pode vir a compreendê-lo, estaremos fadados a mantermos o escalonamento social sem alternâncias, fortalecendo o nosso *status quo*, enquanto alguns girinos ficam para trás, esquecidos. E isso não será problema nosso, pois não o entendemos como sendo nosso, de fato. Afinal

A riqueza de uma nação depende, em última análise, da capacidade produtiva e dos níveis de educação de seu povo. A velocidade de expansão social e econômica fica, em grande parte, subordinada à taxa de formação de **capital humano**. Assim, o investimento no desenvolvimento do homem deve ser uma das principais preocupações de toda nação que espera progredir no mundo moderno. (HARBISON, 1965, p. 75). (Grifo nosso).

Conforme dito anteriormente, entender o papel do crescimento deveria ser, somente, entender o papel do crescimento, para então colocá-lo de lado e olharmos o que circunda. Logo perceberíamos que não estamos sozinhos na construção de potencialidades humanas e que tampouco somos irresponsáveis diante delas.

Considero a extensão do conjunto de escolhas, ou seja, um aumento do conjunto de alternativas efetivas disponíveis às pessoas, o principal objetivo e critério do desenvolvimento econômico; e julgo uma medida principalmente segundo seus efeitos prováveis sobre o conjunto de alternativas disponíveis aos indivíduos. (BAUER, 1971, p. 113-114).

Portanto, essa responsabilidade em dinamizar as capacidades humanas, potencializando seus desejos de escolher algo deve estar na base de uma ideia de desenvolvimento. Contudo, não é só isso. O desenvolvimento, para alcançar o caráter libertário e conduzir o homem a respeitar e compreender os outros agentes de suas condições, precisa estar atento à manutenção dessas políticas e ações, e é sobre isso que falaremos no capítulo seguinte.

## 2.2 ...democracia

É sobre esse desenvolvimento que assentamos nossas ideias de democracia? Sim. Pois, a partir do instante em que as liberdades instrumentais são distribuídas de maneira acertada, acabam gerando um poder que não possui nenhuma semelhança com poder hegemônico, mas sim social. A influência dessa natureza de poder, que nasce de situações de expansão das liberdades através desses instrumentos recai, conscientemente, sobre a possibilidade da escolha, formalizando a democracia.

A democracia, enquanto possibilidade de escolha, encontra precedente, na filosofia política contemporânea, dentro da perspectiva de John Rawls (1971), no “exercício da razão pública”. Para ele, “a ideia que especifica a democracia deliberativa é a própria ideia de deliberação. Quando os cidadãos deliberam, trocam opiniões e discutem respectivos argumentos sobre questões políticas públicas.” (RAWLS, 2005, p. 579-580). Por isso

A democracia, Rawls nos ensinou, tem de ser vista não apenas em termos de cédulas e votos – por mais importantes que sejam -, mas primariamente em termos de “racionalidade pública”, inclusive a oportunidade para discussão pública e também como participação interativa e encontro racional. A democracia deve incluir, invocando uma frase de John Stuart Mill, um “governo através da discussão”. De fato, eleição e votos são parte desse amplo processo público. (SEN e KLIKSBURG, 2010, p. 54).

Podemos perceber, portanto, a conexão da democracia e do desenvolvimento em face da importância dos atos deliberativos por parte da sociedade, em interatividade com o que ocorre no mundo. A responsabilidade em lidar com os seus anseios e os dos outros é fatia imprescindível de ligação entre o desenvolvimento, a liberdade e a democracia. Afinal, “se uma maioria está disposta a apoiar os direitos das minorias, e até mesmo de indivíduos dissidentes ou discordantes, então a

liberdade pode ser garantida sem ter de se restringir à regra da maioria.” (SEN, 2011, p. 371). É a Filosofia do Girino ao contrário: você percebe quem se afoga e volta para ajudar, de alguma forma, pois compreende as implicações de suas ações no mundo e nas pessoas.

Por isso “a racionalidade requer que os indivíduos tenham vontade política de ir além dos limites de seus próprios interesses específicos.” (SEN E KLIKSBURG, 2010, p. 54), a fim de que suas vontades não sejam encarceradas em discursos autoritários e que a reprodução deles não faça valer uma única história, que, conseqüentemente, é muito perigosa, por ser incompleta, conforme pondera a escritora nigeriana Chimamanda Adichie, em sua palestra “O perigo de uma única história” (2009): “A única história cria estereótipos. E o problema com estereótipos não é que eles sejam mentira, mas que eles são incompletos. Eles fazem uma história tornar-se a única história” (2009).

O desenvolvimento é relevante para sabermos qual democracia está sendo pensada e demandada, justamente porque não existe a possibilidade do desenvolvimento acontecer sem a ideia constituinte de vida. E a vida que queremos está conectada com os imperativos de liberdade que temos, com a possibilidade de nos expressarmos da maneira como achamos importante, e de interagirmos nas demandas que nos circundam: “seu valor precisa depender do impacto que eles têm nas vidas e liberdades das pessoas envolvidas, que necessita ser central para a ideia de desenvolvimento.” (SEN, 2011, p. 381).

Se o desenvolvimento é entendido de forma mais ampla, com ênfase nas vidas humanas, então se torna imediatamente claro que a relação entre o desenvolvimento e a democracia tem de ser vista, em parte, com relação à

sua ligação constitutiva, e não apenas através de suas ligações externas. Mesmo que frequentemente se faça a pergunta de se a liberdade política “conduz ao desenvolvimento”, não devemos omitir o reconhecimento crucial de que as liberdades políticas e os direitos democráticos estão entre os “componentes constitutivos” do desenvolvimento. Sua relevância para o desenvolvimento não tem de ser estabelecida *indiretamente* através de sua contribuição para o crescimento do PIB. (SEN, 2011, p. 381).

Mas para que essa atenção aos impérios da vida em função da racionalidade se apresentem, dentro dessa identificação de que não estamos sozinhos em nossos contingentes, precisamos nos adaptar à construção de discernimentos sociais, nos quais a justeza das deliberações sociais atente para o “acesso à informação relevante, a oportunidade de ouvir pontos de vista variados e exposição a discussões e debates públicos abertos.” (2010, p. 54). Para eles, na “busca de objetividade política, a democracia tem de tomar a forma de uma racionalidade pública construtiva e eficaz.” (2010, p. 54). E é neste ponto que entra o papel da imprensa e da mídia.

### 2.2.1 A imprensa e a mídia

Não é um papel de coautor, mas de protagonista da(s) ação(ões). A mídia revela, em seu arcabouço de atuação, uma das mais importantes facetas contributivas dessa racionalidade e, por certo, o tipo de liberdade da vida em sociedade. Aquele discernimento justo, do qual falamos acima, só pode acontecer e se repartir em outros tantos discernimentos justos se houver, nas pessoas, uma conjuntura que as possibilite extravasar o imposto e refletir sobre o proposto.

O que permeia a ideia da racionalidade no sentido democrático da palavra, é a chance que ela dá à vida de pensar sua completude. São as pontuações que

trouxemos sobre o “fazer” e, especificamente, sobre o “não fazer”, como opções possíveis de cada cidadão. É poder encontrar subsídios morais e legais que permitam ao povo dizer “não”, o que está implícito no processo de escolha no qual a democracia se desenrola.

Portanto, a mídia - podemos enfatizar - é um dos *locus* sociais de grande significância na proliferação da racionalidade desenvolvimento/democracia, pelo seu “papel informativo, difundindo o conhecimento e permitindo a análise crítica” (SEN, 2011, p. 370). Por dever ser uma “racionalidade pública construtiva e eficaz”, a mídia tem responsabilidade social na construção geral de políticas nacionais.

Com efeito, a formação arrazoada de valores é um processo interativo, e a imprensa tem um papel crucial para tornar possíveis essas interações. Novas normas e prioridades (como a redução do tamanho das famílias e da frequência de gestações, ou o crescente reconhecimento da necessidade de equidade entre os gêneros) emergem através da discussão públicas... (SEN, 2011, p. 370).

Não existe a possibilidade de não sermos afetados, especialmente agora - em um mundo cada vez mais conectado, onde as barreiras dos mundos *on line* e *off line* parecem não mais existir. Estamos hiperconectados a tudo que acontece em nosso entorno, muito embora isso não seja garantia de conhecimento, é uma realidade que nos leva a refletir sobre o tipo de desenvolvimento e democracia que estamos projetando para o nosso futuro político.

Para Martín-Barbero (2002), a informação está eivada de um discurso de poder mercadológico, ditado pelos publicitários, que pode borrar a fronteira da narrativa, da verdade e da fabricação, criando confusão sobre o que pode ou deve ser informado.



Martín-Barbero fala de modelos que organizam a comunicação e regulam “o espaço real da informação” (BARBERO, 2004, p. 84) que, com o tempo, foram se impondo socialmente. Citando F. Colombo (1976), coloca que o primeiro modelo é “horizontal” e que “ele se caracteriza pela contenção do poder do Estado por parte da sociedade civil e a expansão da esfera pública, mas também pela sua identificação com os interesses da produção e do intercâmbio.” (BARBERO, 2004, p. 84).

**A notícia, convertida em produto e mercadoria, adquire o caráter sagrado desta**, ficando assim dotada do direito de invadir qualquer esfera, desde o Estado até a família, “ampliando progressivamente a definição de público, absorvendo e atenuando nela as diferenças ou contradições de classe e se detendo tão-só no limite extremo da tolerância média do público mais amplo possível.” (COLOMBO, 1976, p. 54 *apud* BARBERO, 2004, p. 84). (Grifo nosso).

Colombo, na construção escrita de Barbero, aponta que existe outro modelo de informação, chamado de “vertical”, e que ele se caracteriza “por uma conformação polarizada entre Estado e família, as duas instâncias que o modelo horizontal descarta como ‘autoridades’” (BARBERO, 2004, p. 85), pois só existe o “livre mercado”.

No segundo modelo se trata de uma sociedade muito menos homogênea, mais fortemente fragmentada e submetida a poderosas pressões, tanto políticas como religiosas. Neste tipo de sociedade, o espaço real da informação é o que emerge entre as pressões do Estado e da família, dupla censura da informação, dupla limitação da capacidade e da liberdade de informação: a institucional de “cima” e a da esfera da “intimidade”. (BARBERO, 2004, p. 85-86).

Esse tipo está em “rápida decomposição” (BARBERO, 2004, p. 85), pois aquele modelo – o “horizontal” – tem encontrado um espaço cada vez maior na América Latina. Porém, mesmo nessa transição, o Brasil ainda está preso ao modelo

vertical, onde a “*notícia política* é ainda a que estrutura o fluxo e a organização da informação” (BARBERO, 2004, p. 86).

Essa horizontalização da informação reflete algo extremamente sério e danoso no processo de exclusão social. O discurso de mercado, publicitário, visa a aceitação do produto, a fim de que suas vendas se expandam cada vez mais. Tudo se centra na operação de venda, desde a concepção do produto, que fica atrelada à cadeia produtiva da economia de mercado.

A cadeia produtiva mercadológica depende da distribuição para chegar no consumidor, ou seja, o nascimento do produto, que teve início com um processo criativo (voltado para a sua venda), necessita se expandir cada vez mais hoje. E a mídia é protagonista nesse processo. Em uma sociedade que baseia seus valores no que consome, a mídia, a quem cabe informar, possui uma relevância significativa, pois passa a funcionar cada vez mais como um formador de opinião, por articular e definir os espaços de convivência e as relações interpessoais.

O tratamento publicitário reina em um mundo no qual tudo se espetaculariza, inclusive o que antes era chamado de vida privada. Sem levar em consideração as implicações de todos os aspectos envolvidos na cadeia produtiva, o que prevalece é a distribuição da informação, também tratada como produto/mercadoria.

A questão de fundo, então, é que não existe uma ‘solução objetiva’ para as contradições da sociedade capitalista. Em consequência, trata-se de elaborar as alternativas possíveis e selecionar a opção desejada. O desenvolvimento não é orientado para soluções objetivas. É preciso, portanto, elaborar e decidir continuamente os objetivos da sociedade. Isto é fazer política” (BARBERO *apud* SERRANO, 2009, p. 287).

## 2.3...Exclusão

Não se pode cair na cilada de simplificar tudo dizendo que os “ricos estão ficando mais ricos e os pobres, mais pobres” (SEN e KLIKSBERG, 2010, p. 24). O importante é atentar para a desigualdade que o capitalismo promove e suas consequências no campo social. Ela constrói um espaço de exclusão que não é claro para todos.

Para perceber isso, talvez seja útil começar recordando que alguns conceitos clássicos de injustiça se preocupam de fato com “inclusão injusta” e não com exclusão. Esse é exatamente o caso da noção marxista de “exploração”, no qual o problema consiste no fato de o trabalhador estar firmemente “incluído” em uma relação de produção na qual ele ou ela recebe menos do que lhe é devido. (SEN E KLIKSBERG, 2010, p. 34-35).

Essa consideração remete para a poesia que Zé Geraldo, cantor e letrista mineiro, compôs para a música **Cidadão** (1978), de Lúcio Barbosa:

Tá vendo aquele edifício moço?  
Ajudei a levantar  
Foi um tempo de aflição  
Eram quatro condução  
Duas pra ir, duas pra voltar  
Hoje depois dele pronto  
Olho pra cima e fico tonto  
Mas me chega um cidadão  
E me diz desconfiado, tu tá aí admirado  
Ou tá querendo roubar?  
Meu domingo tá perdido  
Vou pra casa entristecido  
Dá vontade de beber  
E pra aumentar o meu tédio  
Eu nem posso olhar pro prédio  
Que eu ajudei a fazer

Tá vendo aquele colégio moço?  
Eu também trabalhei lá  
Lá eu quase me arrebento  
Pus a massa fiz cimento  
Ajudei a rebocar  
Minha filha inocente  
Vem pra mim toda contente  
Pai vou me matricular  
Mas me diz um cidadão

Criança de pé no chão  
Aqui não pode estudar  
Esta dor doeu mais forte  
Por que que eu deixei o norte  
Eu me pus a me dizer  
Lá a seca castigava mas o pouco que eu plantava  
Tinha direito a comer

Tá vendo aquela igreja moço?  
Onde o padre diz amém  
Pus o sino e o badalo  
Enchi minha mão de calo  
Lá eu trabalhei também  
Lá sim valeu a pena  
Tem quermesse, tem novena  
E o padre me deixa entrar  
Foi lá que cristo me disse  
Rapaz deixe de tolice  
Não se deixe amedrontar

Fui eu quem criou a terra  
Enchi o rio fiz a serra  
Não deixei nada faltar  
Hoje o homem criou asas  
E na maioria das casas  
Eu também não posso entrar

Fui eu quem criou a terra  
Enchi o rio fiz a serra  
Não deixei nada faltar

Hoje o homem criou asas  
E na maioria das casas  
Eu também não posso entrar.

O pedreiro da música, que fez a obra do edifício, não consegue se comunicar com aquele prédio. Não consegue sequer contemplar o que fez, pois não lhe cabe socialmente a possibilidade de admiração. O trabalhador possui seu espaço de trabalho, de lá retira a sua sobrevivência, mas não consegue se tornar um agente.

Trata-se de um exemplo da inclusão injusta de que Sen e Kliksberg nos falavam (2010). A distinção entre esse tipo de inclusão, a exclusão e o bem-estar está na condição de existência do sujeito agente. Na inclusão injusta não existe espaço

para que o sujeito se torne agente. Ele apenas é retirado temporariamente de uma condição de miserabilidade. Nela, o homem vive um estado de bem-estar nas proporções que lhe cabem. E cabe ainda sublinhar que esse tipo de inclusão sustenta a possibilidade dos excluídos não se rebelarem, pois está sempre no seu horizonte, como uma possibilidade.

O rodziamento entre os temporariamente incluídos e a existência permanente da exclusão depende das políticas públicas adotadas pelos governos, ou seja, depende das vontades de quem está temporariamente no poder e se manifesta em um discurso. Este discurso “não é simplesmente aquilo que traduz lutas ou sistemas de dominação, mas aquilo pelo que e por meio do qual se luta, **aquele poder do qual a gente quer se apoderar**”. (FOUCAULT, 1996, p. 10). (Grifo nosso). Cabe, portanto, construir um outro discurso, para lidar com este, que se impõe.

“a “sociedade permissiva” é exatamente aquela que amplia o alcance do que os sujeitos têm permissão de fazer sem, na verdade, lhes dar poder adicional: Os que detêm o poder conhecem muito bem a diferença entre direito e permissão. [...] O direito, no sentido estrito da palavra, dá acesso ao exercício de um poder à custa de outro poder. A permissão não diminui o poder de quem a concede, não aumenta o poder de quem a recebe. Torna a vida mais fácil, o que não é pouca coisa. [...] permissões mascaradas de direitos; não mudam em nada a distribuição do poder.” (ZIZEK, 2011, p. 58)

Em *Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*, Jesús Martín-Barbero pondera que...

...foi colocado por Mattelart em *A ideologia da dominação numa sociedade dependente*, e cujo resumo poderia ser o seguinte: investigar a rede semântica, a estrutura significativa no plano ideológico, é investigar o princípio de organização a partir do qual uma classe constrói seu discurso, e através do qual converte em projeto comum seu projeto particular, **disfarçando sua dominação ao desvincular esse projeto das relações sociais de produção que o sustenta**. (BARBERO, 2004, p. 57). (Grifo nosso).

Para Barbero o discurso é poder, “lugar de uma luta específica pelo poder” (2004, p. 70). Para ele:

O mesmo acontece com o interrogar. Como qualquer um não pode fazer qualquer tipo de perguntas, perguntar sobre determinadas questões não significa interesse algum pelas respostas, mas a afirmação do direito de interrogar. **São procedimentos de controle, de exclusão, de ritualização dos discursos que atravessam de parte a parte a comunicação maciça, os dispositivos da massmidiação**”. (BARBERO, 2004, p. 71). (Grifo nosso).

Essa condição excludente da pessoa passa distante da condição de sujeito agente. Para incluir o excluído não basta oferecer uma oportunidade temporária de inclusão. São as implicações das liberdades instrumentais que devem ser revertidas e não sua(s) materialidade(s).

Antes, as situações de pobreza podiam ser definidas como reveladoras de uma pobreza acidental, residual, estacional, intersticial, vista como desadaptação local aos processos mais gerais de mudança, ou como inadaptação entre condições naturais e condições sociais. Era uma pobreza que se produzia num lugar e não se comunicava a outro lugar.

(...)

Na situação que estamos descrevendo, as soluções ao problema eram privadas, assistencialistas, locais, e a pobreza era frequentemente apresentada como um acidente natural ou social. Em um mundo onde o consumo ainda não estava largamente difundido, e o dinheiro ainda não constituía um nexos social obrigatório, a pobreza era menos discriminatória. Daí poder-se falar de pobres incluídos. (SANTOS, 2012, p. 70).

Transformar o entendimento da exclusão do “estado natural das coisas” para o de um processo de trânsito para outra situação impede que a exclusão continue sendo tratada da forma como se fixou no imaginário de todos. Para tal, será necessário transformar o excluído em agente. Estimular pessoas a formularem divergência(s) com o que é aceito como “ordem natural”. Cabe trabalhá-la como um

“momento” e não um “estado”, para que possa recuperar a sua qualidade intrínseca de trânsito, de passagem, de instante, uma referência do que “está”, e não mais do que “é”.

É fundamental entender a condição de exclusão na perspectiva das questões aqui apresentadas sobre o desenvolvimento como liberdade e não como acumulação de sucessos econômicos para se adentrar no que existe hoje em termos de economia da dança.

Cabe relacionar a exclusão social com a que se dá no campo da dança. Socialmente, o excluído não consegue ser o agenciador do seu próprio futuro porque “...torna-se cada vez mais claro que ser marginal é muito mais do que uma localização, mas sim, um modo de perceber e sentir na carne a vida e a morte” (GREINER, 2010, p. 31). E, além disso, essa condição, que deveria ser uma excepcionalidade, algo transitório, estabilizou-se, se faz presente como regra, alterando os paradigmas humanos de convivência. Por isso,

A questão da discussão pública e participação social é, portanto, central para a elaboração de políticas em uma estrutura democrática. **O uso de prerrogativas democráticas** – tanto as liberdades políticas como os direitos civis – **é parte crucial do exercício da própria elaboração de políticas econômicas, em acréscimo a outros papéis que essas prerrogativas possam ter.** Em uma abordagem orientada para a liberdade, as liberdades participativas não podem deixar de ser centrais para a análise de políticas públicas. (SEN, 2000, p. 149). (Grifo nosso).

No caso da dança, a figura do excluído é representada por aquele que não é selecionado pelos editais aos quais pleiteia. Esta figura é permanente, uma vez que compõe a cadeia produtiva existente (sustentada pelo financiamento das diversas Leis de Incentivo à Cultura), mas os sujeitos que a formam não são sempre os

mesmos. O rodziamento entre os excluídos sustenta o que atualmente se pratica debaixo da denominação de política cultural para a dança.

## **2.5 Segunda digressão**

Na cadeia produtiva da dança, a dimensão econômica traz consigo a ideia de “bem”, móvel e/ou imóvel, sob a égide da cultura: “no primeiro sentido, o bem cultural, como qualquer outra mercadoria, está sujeito a um processo sistêmico que envolve as fases de produção, distribuição e consumo.” (SNC, 2011, p. 35). (p. 13)

Nas ciências jurídicas, existe a caracterização dos bens pela sua disponibilidade e pela sua indisponibilidade. Diz-se que os bens disponíveis são aqueles nos quais o domínio jurídico não sofre qualquer restrição para a sua negociação, enquanto que os indisponíveis não podem ser negociados livremente, pois sofrem uma série de restrições legais. Essa acepção jurídica esbarra, para nós, na capacidade que temos de negociar ou não o que nos pertence.

Mas, para algo nos pertencer precisamos, necessariamente, que esse bem esteja em nosso uso, gozo e, portanto, usufruto, fazendo parte da nossa condição de vida. Se esse bem não está em nosso poder para desfrutarmos dele e das suas atratividades, então ele não pode ser negociado, pois encontra-se indisponível para nós.



No Brasil, as redes de desestabilização<sup>17</sup> ainda passam, conforme dito acima (p.13), por uma forte “verticalização” (COLOMBO, 1976 *apud* BARBERO, 2004), mantenedora de zonas abissais significativas entre processos de conhecimento que separam norte e sul/centro e periferia. E essa mesma “verticalização” encontra relação direta com um Estado de ordem semiperiférico que, segundo o economista italiano Giovanni Arrighi (1998), recoloca em outro patamar de discussão a questão sobre as “redes de trocas desiguais”. Para ele:

Estados semiperiféricos (frequentemente referidos como “semi-industriais” ou “semi-industrializados”) são, portanto, definidos como os Estados que ocupam uma posição intermediária nessa rede de troca desigual: eles colhem apenas benefícios marginais quando estabelecem relações de troca com os Estados do núcleo orgânico, mas colhem a maioria dos benefícios líquidos quando estabelecem relações de troca com os Estados periféricos. (ARRIGHI, 1998, p. 207-208).

O jurista português Boaventura de Sousa Santos (2010) propõe uma epistemologia capaz de organizar essa discussão.

Sugere uma epistemologia do Sul entendendo o sul justamente como metáfora do sofrimento humano causado pelo capitalismo e que tinha como objetivo reinventar a emancipação social e política que ela subscreveu. Cada cultura tem um modo de organizar essas relações de poder e as relações políticas. Isso se reflete em duas dualidades abissais: norte-sul e oriente-ocidente. Seria uma ingenuidade não reconhecer que estas duas fraturas continuam expostas na discussão política do mundo contemporâneo (GREINER, 2010, p. 25).

Porém, Greiner reconhece que, “é, portanto, insuficiente ‘aplicar’ teorias críticas, elaborar uma sistematização possível do conhecimento e continuar fazendo o que se está fazendo. É preciso questionar quem produz o conhecimento, quando e para quê” (GREINER, 2010, p. 25). Por isso que,

---

<sup>17</sup> Terminologia da professora Christine Greiner, em seu livro “O corpo em crise” (2010).

Não sem motivos, há uma necessidade, cada vez mais urgente, de uma pluralidade de projetos coletivos articulados de modo não hierárquico e que estejam atentos aos processos de tradução que vão substituir a formulação de uma teoria geral para uma teoria cada vez mais específica e localizada (GREINER, 2010, p. 25).

À luz destas ponderações, faz-se necessário observar o tipo de conhecimento que a mídia difunde e para onde ele nos leva. E ligarmos essa situação com o que foi apresentado no Capítulo 1 sobre a função social do Estado e as prerrogativas democráticas. Esses são entendimentos indispensáveis para lidar com a Economia da Cultura e a Economia da Dança. As políticas de constituição de estruturas artísticas na dança que se pratica no Brasil esbarram na dificuldade de se constituírem como produtoras de agentes. Na direção contrária, aderem aos entendimentos de “bem-estar” (*lifestyle*) social, que apenas demandam a reprodutibilidade sem priorizar a sustentabilidade, seja de ideias ou ações.

Sendo assim, a liberdade para o desenvolvimento enquanto encontro das potencialidades coletivas tropeça na ausência de autonomia. Para que ela aconteça, será preciso trabalhar a questão da sustentabilidade no quadro político cultural da dança, mas não como ação pontual, e sim, como programa.

A verdade é que a política suprime a cultura como campo de interesse a partir do momento em que aceita uma visão instrumental do poder. O poder se constitui dos aparatos, das instituições, das armas, do controle sobre os meios e os recursos, das organizações. Tributária dessa visão de poder, a política não pôde levar a cultura a sério, exceto onde ela se encontra institucionalizada. (BARBERO *apud* BRUNNER, 2009, p. 288).

Logo, resta aí o perigo de termos apenas uma “única história” da cultura porque ditada pelo poder institucionalizado/institucionalizante do Estado: Distante do

desenvolvimento substantivo, vai aceitando o que se apresenta como um fato, sem atentar que ele desfaz a tridimensionalidade da cultura porque esquece que, para a cultura, é “fundamental a *compreensão de sua natureza comunicativa*” (2009, p. 289). Ou seja, “seu caráter de processo produtor de significações e não de mera circulação de informações, no qual o receptor, portanto, não é simples decodificador daquilo que o emissor depositou na mensagem, mas também um produtor.” (BARBERO, 2009, p. 289).

### CAPÍTULO 3 - ESPAÇO DE MEDIAÇÃO, ESPAÇO DE AÇÃO

Para Barbero, a mediação é o “entre” (2014): ela nem está do lado dos meios nem tampouco do lado das pessoas. Ela está entre os meios e as pessoas. E esse espaço de mediação/”entre” é, também, um espaço de negociação, pois se propõe olhar não só para o conflito, mas para as partes envolvidas nele.

Para a área jurídica, a mediação é um meio alternativo de resolução de conflitos, funcionando como um espaço extrajudicial, para o qual os sujeitos tendem ou desejam levar seus conflitos para serem dirimidos. Seu princípio básico é fazer com que as partes entendem o que as levou até aquele impasse, desenvolvendo um ambiente favorável a que os conflitantes tenham vontade de solucionar a controvérsia. Quem conduz tudo é o mediador, que se prontifica a aplicar a maiêutica socrática para revelar a “verdade real”.

A mediação jurídica parte do conceito de negociação e compreende que as pessoas mais habilitadas para resolverem suas pendências são as mesmas que as criaram, pois entende-se que é preciso pacificar as partes e não o conflito em si. Muito embora a articulação jurídica não seja nosso foco, ela nos ajuda a entender que a mediação tem finalidade negociativa para conflitos. Criando um espaço de possibilidade de decisão, a mediação luta pela paridade de armas e de modos de se defender.

Onde havia consenso social, as mediações fazem ver **contestação**. Onde havia identidade, conflito. De um ponto de vista sociológico, os contextos se tornam delimitáveis apenas com a caracterização da dinâmica comunicacional, que reconfigura e recodifica a ação social. (BASTOS, 2008, p. 87). (Grifo nosso).

Por criar um espaço de negociação que pode resultar em diálogo, abre a possibilidade de escapar do pré-estabelecido. E é fundamental para se tentar romper com as lógicas estruturantes do que se consolidou, premissa para se conseguir avançar politicamente. Há que mediar as vontades, gerenciando-as como no espaço de uma “casa” (*oikonomos* - *economia*), no qual o bem-estar de um sujeito pode não colidir com o do outro, mas ambos precisam estar de acordo.

Nesse espaço de gestão de vontades faz-se necessário olhar como tem se dado essa administração coletiva, ampliando o campo conceitual da cultura ao expandir o pensamento sobre a “casa”. Caso contrário, estaremos sempre admirando o conflito, mas sem a intenção de “pacificar” as partes, conferindo à discórdia uma importância significativa.

Nas controvérsias conturbadas, geralmente não acontecem negociações, o que dificulta a gestão dos conflitos e das vontades. E se a *oikonomia* é um conjunto de “práxis, de saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é administrar, governar, controlar e orientar, em um sentido em que se supõe útil, os comportamentos, os gestos, e os pensamentos dos homens” (AGAMBEN, 2005, p. 12), então, o não perceber a desarticulação de vontades na economia social evidencia uma desestruturação entre poder e sociedade.

A dificuldade em identificar o que está desarticulado se relaciona com um processo de imunização (ESPOSITO, 2010) que está em curso. Ela “abre duas declinações para o paradigma político: um afirmativo e outro letal. O poder tanto nega como aguça o desenvolvimento da vida.” (GREINER, 2012, P. 16). Todavia, estamos com a percepção amortecida: “Neste contexto, discute-se politicamente a metáfora da

prática de vacinação, introduzindo algo em relação ao qual se quer que o corpo político se proteja.” (GREINER, 2012, P. 16).

Se, com efeito, no âmbito bio-médico ela se refere a uma condição de refrangibilidade, natural ou induzida, em relação a uma dada doença por parte de um organismo vivo, em linguagem jurídico-política refere-se à isenção, temporária ou definitiva, de um sujeito em relação a determinadas obrigações, ou responsabilidades, às quais normalmente está vinculado. (EXPOSITO, 2010, p. 73).

Que estamos imunizados, nos separando de nós mesmos, como afirma Esposito (2010), não resta dúvida. Porém, a questão é: como desvelar esse processo de imunização e não negociação social pelo qual a cultura tem passado? Como gerir essa imunização para fora da casa e como pensar nas forças para além dela?

O que é uma força? É relação com outra força. Uma força não tem realidade em si, sua realidade íntima é sua *diferença* em relação às demais forças, que constituem seu exterior. Cada força se "define" pela distância que a separa das outras forças, a tal ponto que qualquer força só poderá ser pensada no contexto de uma pluralidade de forças. O Fora é essa pluralidade de forças. O Fora, que é o exterior da força, é também sua intimidade, pois é aquilo pelo que ela existe e se define.

(...)

O Fora não é a plenitude de um vazio onde viriam alojar-se as diferentes forças previamente constituídas. O Fora é a distância *entre* as forças, isto é, a Diferença. O Fora será sempre um Entre, e se as metáforas espaciais ainda forem imprescindíveis, acrescentemos: não um espaço, mas "vertigem do espaçamento" (Blanchot), criação de um espaço pela diferença de um entreforças. (PELBART, 1989, p. 121)

Esse “fora” é a mediação cultural na *oikonomia* da dança. É a possibilidade de se ouvir o lado de quem está dentro da casa, organizando-a diariamente e criando estratégias para que ela não desabe a cada intempestividade, compreendendo os diversos modos de existir da dança, sejam eles macro o micro em suas realidades, mas, acima de tudo, realidades emergências e nunca gerenciais.

A mediação na oikonomia da dança tenta se dar por um impulso descontrolado de manter as paredes em pé, sem considerar, no entanto, a qualidade dessa manutenção – se é que ela existe.

### **3.1 Libertar-se do que restringe**

Embora continue bastante associada ao campo da ecologia, a sustentabilidade também funciona como um caminho de articulação política possível para a cultura e para a dança. Afinal, consegue-se pensar através dela as reverberações das situações do presente no futuro.

No campo artístico, atualmente regulado pelas Leis de Incentivo à Cultura, a possibilidade de sustentabilidade vincula-se às políticas públicas praticadas. No caso da dança, em específico, cresce a percepção de que se deve avançar com as discussões que não ignorem essa questão. Apenas como exemplo das mobilizações em curso, podem ser destacados os movimentos que vem ocorrendo nas cidades de São Paulo (ações do “A Dança se Move”<sup>18</sup> e da “Cooperativa Paulista de Dança”<sup>19</sup>) e de Salvador (via “Fórum Nacional de Dança”<sup>20</sup>).

---

<sup>18</sup> “A Dança se Move” surge de um seminário homônimo realizado em dois encontros, ocorridos em 27 e 28 de maio de 2011. Proposto em conjunto pela Cooperativa Paulista de Dança e pelo Movimento Mobilização Dança. A pauta divulgada para os dois dias foi composta pelos seguintes assuntos: o Programa Municipal de Fomento (princípios e critérios norteadores no processo de criação e consolidação da lei); e a necessidade de elaboração de novos programas para a dança nas esferas municipal, estadual e federal. Uma das características do “A Dança se Move”, foi a participação de pessoas não envolvidas nem com o “Mobilização Dança”, nem com a “Cooperativa Paulista de Dança”. O que reunia os novos participantes era a percepção de que os avanços representados pela instituição da “Lei de Fomento à Dança” haviam promovido uma situação que pedia por reflexão e ação transformadora. E o que tem feito do “A Dança se Move” um outro Movimento são justamente as maneiras que tem encontrado de compor com a história que o antecede. Muitas das questões são

---

correlatas, entretanto, alguns dos modos de proceder em relação a elas ocorrem em outras configurações. (PERNICIOTTI, 2013).

<sup>19</sup> A “Cooperativa Paulista de Bailarinos e Coreógrafos” (CPBC) antecedeu a atual Cooperativa Paulista de Dança. E a CPBC, por sua vez, foi criada a partir do Movimento Teatro Dança 90. O Movimento Teatro Dança 90 (MTD 90) foi uma iniciativa de artistas independentes, que se reuniram para estabelecer condições de produção para as danças que, na ocasião, eram chamadas, de maneira geral, de contemporâneas. Artistas como Helena Bastos, Umberto da Silva, Ana Mondini, Vera Sala, Mariana Muniz, Sandro Borelli, Miriam Druwe, João Andreazzi e Márcia Bozon desenvolviam seus trabalhos em dança sem nenhum tipo de subsídio público. A precariedade da situação dificultava a pesquisa continuada, e a construção de uma trajetória. Segundo relatos, o objetivo era a conquista de um espaço definitivo para a dança, e também fomentar a discussão em torno da sustentabilidade deste fazer artístico. Deste Movimento, em 1995, surgiu a Cooperativa Paulista de Bailarinos e Coreógrafos, tendo como primeiro presidente Umberto da Silva (1951-2008). Ao longo do tempo, por falta de conhecimento por parte de seus gestores das questões administrativas implicadas em uma Cooperativa, foram sendo acumulados impostos obrigatórios, e a Cooperativa adquiriu uma dívida que a impossibilitou de continuar existindo na sua forma jurídica. Insatisfeita com o fim da Cooperativa Paulista de Bailarinos e Coreógrafos, Carmen Gomide, junto com Raymundo Costa, optam por criar uma nova Cooperativa em vez de tentar resgatar a anterior, já que a enorme dívida da CPBC impossibilitaria a sua continuidade. Surge então, em 2005, a Cooperativa Paulista de Dança. Atualmente a Cooperativa está à frente das articulações de políticas públicas na cidade de São Paulo e é dirigida pelo coreógrafo Sandro Borelli. (PERNICIOTTI, 2013).

<sup>20</sup> O “Fórum Nacional de Dança” é uma associação sem fins lucrativos, com sede na cidade de Brasília/DF, que tem conseguido manter um excelente diálogo com os órgãos públicos e, em consequência, contribuído para galgar avanços para a categoria. Em face de sua abrangência nacional, ela é composta por 07 (sete) membros titulares, 03 (três) suplentes e um Conselho Fiscal composto por 03 (três) membros. O seu Estatuto, criado em setembro de 2005, na cidade do Rio de Janeiro, demarca a existência do FND quanto aos seus objetivos. Quais sejam: I – Amparar os legítimos interesses na área da dança e da cultura dos associados, bem como representá-los perante a opinião pública ou poderes constituídos e quaisquer órgãos ou entidades de direito público ou privado; II – Cultivar relações entre pessoas físicas ou jurídicas, nacionais ou estrangeiras, dedicadas ao desenvolvimento da dança, incentivando a difusão, o intercâmbio cultural e a promoção da dança; III – Promover, patrocinar e/ou produzir, por si ou por terceiros, a realização de eventos diversos, compreendendo espetáculos, conferências, seminários, congressos, fóruns, palestras, mostras, festivais, cursos, oficinas, pesquisas, de acordo com os interesses dos seus associados; IV – Colaborar com órgãos de classe e entidades afins, buscando uma unidade de ação entre a comunidade civil e o governo, nos assuntos relacionados com o desenvolvimento e crescimento da dança no Brasil; V – Divulgar a dança em seus aspectos de área de conhecimento e de atuação profissional específicas; VI – Praticar todos os atos de direito legais em prol dos interesses dos associados. O desejo de iniciar o Fórum surge em janeiro de 2001, no I Encontro das Novas Dramaturgias do Corpo no Centro Cultural Teatro Guaíra, em Curitiba, no Paraná, onde um grupo de profissionais da área que estavam reunidos para o evento artístico aproveitaram a oportunidade para discutir sobre a profissionalização da área. Durante os debates, ocorreu a denúncia da circulação no Congresso Nacional de um Projeto de Lei (2.939/00), do Deputado Pedro Pedrossian, sobre a inclusão dos licenciados em dança no âmbito da Lei 9.696/98, que regulamenta a atuação dos profissionais da área de Educação Física, o que significaria, em última instância, a dissolução da dança como área de conhecimento e ensino autônomo e abriria todas as portas para oficializar as invasões bárbaras dos Conselhos de Educação Física na área de atuação dos profissionais da dança. Instalou-se então, um movimento de luta de caráter nacional, democrático, em prol da autonomia da dança, o Fórum Nacional de Dança, que teve como primeiro foco de luta – vitoriosa – a derrubada do PL 2939/00 no Congresso Nacional, após a realização de várias ações: abaixo-assinados, audiências públicas em Brasília, manifestações na rua – Dia D da Dança, etc. Atualmente a luta legislativa continua no Congresso Nacional através da presidente do Fórum, Rosa Coimbra. (COIMBRA, 2015).



Neles, os artistas da dança se colocam como agentes da transformação indispensável da atual lógica pautada exclusivamente nos editais. O próximo passo será o de tornarem-se mediadores de uma política para o desenvolvimento que poderá vir a favorecer uma futura economia da dança que responda às especificidades da sua produção artística. E isso não poderá acontecer a partir da lógica econômica clássica, porque ela não atende ao que está posto hoje, na produção de cultura no nosso país.

Portanto, se conseguirmos compreender a dança na singularidade da sua cadeia produtiva (criação/distribuição/consumo), avançando para uma política sustentável, voltada para a manutenção permanente de suas práticas e não apenas cuidando da sua existência pontual teremos uma alternativa política para a dança.

Lembremos que “quando um grupo de indivíduos consome um bem cultural, a existência futura desse capital cultural depende de manutenção e de investimentos no presente.” (FLORISSI e STAROSTA. 2007, p. 16). Isso nos ajuda a pensar em articular um conceito para a economia da dança que planeje “a continuidade desse capital em possuir valor econômico e gerar um fluxo de serviços que adiciona um valor econômico agregado.” (FLORISSI e STAROSTA. 2007, p. 16).

Ao Estado, com uma perna no presente e outra no futuro, cabe avançar na mudança de indicadores de riqueza, por exemplo, a revisão do PIB como padrão de riqueza das nações - e nas formas de mensuração e avaliação. Isso inclui a revisão das métricas usadas para medir a economia criativa: sabemos medir o setor da dança, talvez a parca soma de bailarinos, coreógrafos e espetáculos. Mas a economia do “dançar” é enorme: pois inclui as festas populares (como o carnaval); as celebrações (como festas e casamentos); a vida noturna e toda a fitness e seus respectivos equipamentos, espaços, conteúdos, adereços e etc. (SEN e KLIKSBURG, 2010, p. 321).

Como se vê, quando o assunto passa a ser a economia da dança, cabem muitas outras manifestações, para além dos espetáculos artísticos que se apresentam nos teatros (ou, atualmente, em espaços alternativos e na rua). Não se trata apenas de um detalhe, pois essa conformação mais populosa é aquela que oficialmente conta quando se fala da atividade da dança. Por isso, a dança foi a segunda em colocação “no censo revisado e registrado no caderno de diretrizes gerais do Plano Nacional de Cultura, elaborado depois da Conferência Nacional de Cultura...” (CNPC, 2010, p. 12): “segunda atividade artística mais disseminada no território nacional – 56% dos municípios brasileiros abrigam grupos desta linguagem, segundo dados do último levantamento fornecido pelo IBGE.” (CNPC, 2010, p. 12).

Neste cenário, cabe a esta dança artística, que compõe apenas uma pequena parte do que é considerado para fins de economia da dança, se reorganizar na produção de ações também sustentáveis – reavaliando, dessa forma, certamente, as noções de cadeias produtivas e, por conseguinte, de bem cultural. Afinal,

...mapear e mensurar o intangível usando instrumentos e métodos de medir “coisas” é pouco eficiente. Não mapeamos nuvens da mesma forma que mapeamos montanhas, **mas sim estudando seu comportamento**. Para medir o intangível talvez devêssemos adotar formas mais semelhantes ao cálculo e estudo do clima – onde se estudam interações e dinâmicas. (DEHEINZELIN, 2011, p. 133). (Grifo nosso).

É necessário sabermos o que estamos olhando quando estamos olhando. Não podemos considerar um bem cultural como a dança artística, em toda a sua complexidade e forma de existir no mundo, como um bem como qualquer outro bem material. Mesmo quando ocorre venda e compra de um espetáculo ou de uma obra, ainda assim faltam elementos para associar essas “vendas” como indícios da

existência de um mercado como qualquer outro. E não somente porque a venda não é uma situação trivial, mas sobretudo porque a instituição do ingresso gratuito (associada às práticas das Leis de Incentivo à Cultura) não educa sujeitos que pagam para assistir os espetáculos, fazendo desaparecer a figura do consumidor da ponta da cadeia produtiva.

A situação fica ainda mais delicada quando se agrega a essa característica recente o fato de que quando se fala em cultura parece que se está falando de bens que são indisponíveis pela sua intangibilidade. E se são bens simbólicos, é necessário que tenhamos uma outra dinâmica social para lidar com eles e, portanto, uma outra dinâmica econômica.

...por dois tipos de valores que, apesar de diferentes, apresentam uma enorme correlação e interdependência entre si. Enquanto o valor econômico é frequentemente reduzido a uma quantidade monetária e movido por sentimentos egoístas, o valor cultural de um bem é parte de um sistema de ideais, crenças e tradições de um grupo e que faz com que cada indivíduo componente obtenha uma satisfação ao possuir um grau de identidade com seus companheiros. (FLORISSI & STAROSTA, 2007, p. 14).

É preciso que aconteçam mudanças significativas na maneira como as instituições, públicas ou privadas, compreendem a dança enquanto parte do corpo social. Afinal, é "...lamentável que, no momento em que a ciência econômica reconhece o valor da dimensão qualitativa do objeto que está avaliando, os economistas se empenhem em considerar apenas as repercussões comerciais do investimento cultural." (BENHAMOU, 1997, p. 76).

Há que incentivá-los a ver de outra maneira, mais aproximada à complexidade do objeto (cultura) com que estão lidando. "Nessa direção, queixam-se dos custos da

vida cultural, que, no fundo, são muito modestos, em vez de ver neles o símbolo de uma nação adulta e próspera.” (BENHAMOU, 1997, p. 76).

Na verdade, temos “que ter na devida conta que esta economia engloba tanto as megacorporações que compõem o mercado global das indústrias criativas, como a rica e multifacetada produção cultural realizada por artistas independentes e comunidades.” (MIGUEZ, 2011, p. 07). Dessa maneira, não podemos nos esquivar de olhar para o nosso objeto de trabalho como ele se apresenta, cheio de assimetrias.

Portanto, se partirmos do pressuposto de que uma possível cadeia produtiva da dança, para acontecer, precisa estar sedimentada sob aquela ideia de desenvolvimento sustentável - onde o foco se dá no registro das capacidades humanas e, para além delas, na criação de condições de autonomia -, então podemos afirmar que não há cadeia produtiva da dança. Pois

O fundamental é a ampliação das **capacidades humanas**, o reforço das identidades e da identidade nacional, dos saberes locais que podem fornecer alternativas concretas para os projetos de desenvolvimento, a expansão das **condições de autonomia cultural**, tanto no nível da cultura material quanto da produção simbólica, da criatividade política e institucional como daquela responsável pela produção das grandes obras do espírito, da arte, da literatura, da filosofia. (BOLAÑO, 2011, p. 86). (Grifo nosso).

O que tem feito com que a dança seja vista através de uma cadeia produtiva assentada é a sua base numa política de mercado, na qual poucos artistas da dança, pela forma como constituem seus trabalhos, conseguem se inserir. A outra parte, a maioria, que não encontra espaço no “mercado da dança”, se coloca à mercê de políticas exclusivamente pontuais, como os editais, que não se preocupam em fomentar a dança em seu aspecto mantenedor – e aqui não existe nenhuma relação

com uma obrigação relativa ao poder pastoral do Estado. Pelo contrário. O que existe ou deveria existir é o exato entendimento de que compete ao Estado fazer uma política cultural sustentável da dança e não “deixar acontecer” uma política de livre mercado da dança pela sua ausência político-articulatória. Por isso que

A teoria e a política do desenvolvimento devem incorporar os conceitos de cooperação, confiança, etnicidade, identidade, comunidade e amizade, pois todos esses elementos formam o tecido social em que se baseiam a política e a economia. Em muitos lugares, o enfoque limitado do mercado, baseado na concorrência e na utilidade, está alterando o frágil equilíbrio desses fatores e, portanto, agravando as tensões culturais e o sentimento de incerteza. (ARIZPE, 1998, p. 191)

A “condição de agente do sujeito” é justamente a que nasce de uma política cultural sustentável, capaz de criar uma condição de autonomia do sujeito artista, fazendo-o um mediador cultural de fato. Ao Estado cabe essa reorganização político-legislativa, a ser conduzida em sintonia com os artistas.

### 3.1.1 Mas... e o público na cadeia produtiva da dança?

Embora na sua gênese o conceito tenha sido desenvolvido tendo a produção agropecuária e florestal como foco, tem se verificado que o mesmo possui grande potencial de extrapolação, para outras áreas produtivas além da agricultura. Esta extrapolação tornaria o conceito universal e permitiria utilizar as suas capacidades e ferramentas analíticas, para a formulação de estratégias e políticas de desenvolvimento em uma ampla gama de processos produtivos. (CASTRO, LIMA & CRISTO, 2002, p. 02)

A ideia de elos produtivos traz consigo uma sistematicidade de ações significativas para que o final da cadeia seja positivo e se cumpra. No que diz respeito ao estudo feito pelo Colegiado de Dança, apresentado logo no início do texto, a

“formação de público” é o final dela. Sendo assim, só com a formação de público os elos estariam corretamente dimensionados e, por fim, cumpridos.

Porém, o que a política de edital tem feito é afastar o público da dança. Acreditando que a disponibilização de verba pública para a produção de trabalhos auxiliaria os artistas a criarem estratégias de sobrevivência de suas artes, assim com responder a demandas de caráter público, o legislador, administrador e gestor se equivoca completamente, pois, no instante em que a “editalização” se sedimenta como paredes fortes, cria a seguinte situação: o artista não mais necessita se confrontar com o público, pois seu trabalho se apronta com o dinheiro recebido pelo edital ganho. Se terá longa carreira ou não, essa preocupação vem em outra etapa, no momento em que o artista concorre ao edital voltado para a circulação das obras criadas.

Essa tendência tem diminuído o público das dependências artísticas da dança, e não por ser ela uma arte de difícil acesso intelectual ou para “poucos”, mas simplesmente porque a “editalização” excluiu a proposta da sustentabilidade do seu entremeio, escondendo a condição de agente do sujeito, esta que traz consigo a perspectiva de que ele não deve olhar apenas para suas necessidades particulares de sobrevivência. Logo, se a perspectiva da sustentabilidade está politicamente excluída, o público, também, por derradeiro, está excluído de uma possível cadeia produtiva da dança, fazendo desaparecer, assim, o coletivo.

Com a exclusão desse coletivo, o que realmente se desfaz e some para/na dança?

## 3.2 Economias da dança

A rede pontuada por Anne Cauquelin, mencionada no Capítulo 1, transformou-se em uma rede de resistências por parte do artista, deslocando o seu fazer artístico para a impossibilidade de ver além de si, num total estado de necessidade. Porém “Este pensamento gerencial das ‘próprias necessidades’ ocupa um lugar bastante significativo, promovendo uma obstrução no que poderia ser a reflexão de uma política cultural mais ampla e menos imunizada.” (GREINER, 2012, p. 17)

O problema é que nesta rede, estamos todos implicados: os que concorrem, os que julgam, os que ganham e os que perdem. Construir conhecimento envolve tempo. Se há suporte financeiro, a pesquisa tem condições de ser desenvolvida. Se não há, o único modo de seguir é resistindo, resolvendo todas as etapas da forma que o cotidiano permite. (GREINER, 2012, p. 17)

Em seu art. 215, a Constituição diz que “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 culturais” (CF, 1988). E segue afirmando:

Art. 216 Constituem patrimônio cultural brasileiro os **bens de natureza material e imaterial**, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; **II - os modos de criar, fazer e viver**; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (CF, 1988). (Grifo nosso)

Os “modos de criar, fazer e viver” citados na Constituição funcionam (ou deveriam funcionar) como um promotor de acertos políticos na esfera cultural. Mas,

na inobservância dessas questões, nasceram propostas políticas culturais que trataram de, com o tempo, reorganizar e, por fim, ditar esse “fazer” e esse “viver”. O artista adapta-se ao que é estabelecido e volta-se para si no intuito de continuar produzindo o que produz, desviando-se da complexidade e observância coletiva implicada no fazer dança.

Buscando sobreviver no mundo que lhe é dado, o artista da dança, de modo geral, não trabalha com a reflexão crítica sobre as atuais políticas culturais. As relações entre artistas vão se dilapidando na concorrência aos editais, e os trabalhos produzidos nesse contexto passam a ter como foco principal as estratégias adaptativas para a sobrevivência. Dessa forma, a dança vai se transformando.

O modelo político cultural consagrado pelos editais e Leis de Incentivo à Cultura passou a se constituir com “força de lei” na área da dança e terminou construindo um referencial econômico peculiar. Como se viu aqui, o nascimento de uma possível economia da dança não poderá partir das mesmas premissas praticadas pelas organizações políticas que se baseiam no desenvolvimento sustentável desassociado da liberdade.

O perigo de pensarmos uma economia da dança sob esses moldes é o de criarmos condições inconvenientes para o artista, que precisa de tempo para desenvolver seus trabalhos. Afinal, “O processo de mudança social que veio a ser conhecido como desenvolvimento econômico somente é apreendido em toda a sua complexidade quando o relacionamos com a ideia de criatividade.” (FURTADO, 2002, p. 53). E...



Ninguém duvida que muitas formas de criatividade somente florescem se existe espaço para a livre ação dos indivíduos, se o homem respira liberdade e confia em sua capacidade de mudar o curso da própria vida agindo sobre o mundo exterior, de satisfazer seu anseio de contribuir para a construção de uma sociedade mais conforme a seus sonhos de perfeição. (FURTADO, 2012, p. 93).

Porém a criatividade adjetivada para a sobrevivência de uma ideologia em decadência, segundo Pascal Gielen (2013, p.22), tem nos levado a pensar “o que exatamente eles estão esperando ao usar o termo ‘criatividade’”? (*ibidem*, p. 83). Não existe, ainda para Gielen, a possibilidade de percebermos a criatividade senão pelo aspecto da cultura e como esta molda nossos comportamentos diante das coisas, enquanto um imperativo neoliberalista: “Beber café talvez seja uma coisa social, ou talvez seja uma dependência biológica cultivada, associada ao ‘acordar’”. (*ibidem*, p. 84). E segue: “Nós talvez vamos ao teatro por inspiração, mas também para ganhar *status* e nos distinguir daqueles outros que não participam da Arte.” (*ibidem*, p. 84).

Se desejamos atingir a possibilidade do real, conforme o professor Jorge de Albuquerque Vieira (palestra de 2012) nos relata, em termos de criação artística, onde a criatividade possa ser potencial, é preciso que haja a possibilidade de “retirada para uma ilha” (GIELEN, 2013, p. 93).

A possibilidade de um afastamento e isolamento por parte do artista deve ser real. Mas, como isso pode ocorrer num mundo onde as pessoas estão sendo preparadas para não mais dormir e onde o “tempoespaço” tende a se relativizar cada vez mais, em virtude de uma hiperconexão como última fronteira do capitalismo, que começa a ameaçar o nosso sono, ou seja, um “tempo sem sequência ou retorno.” (CRARY, 2013, p. 29)?

Nessa nossa hiperconexão dos mundos *onoff*, permanecemos atentos, ansiosos e obrigados a sermos reconhecidos como seres criativos. Todavia, essa tirania da criatividade nada tem a ver com os processos de criação artísticos, que tomam tempo e se dão em processo de continuidade. Com Gielen (2013), é possível dissociar a criatividade estimulada pelo capitalismo e os processos artísticos de criação.

A presente histeria e obsessão com a criatividade só pode ser explicada pela perda dessa criatividade. (...) Criatividade tem sido descoberta com o passar das últimas décadas porque, paradoxalmente, tem sido afogada pelo neoliberalismo.

(...)

A glorificação da criatividade de fato aponta para a negação do seu estado terminal. (GIELEN, 2013, p. 102-103).

A livre ação dos indivíduos para viverem a vida que valorizam e assim produzirem o que também valorizam só acontece quando os fatores que os impedem de vivê-la em sua plenitude se vão. Porém, no Brasil, este não é o caso. Pelo contrário, temos tentado avançar cada vez mais nessa direção, mas de forma inócua, como a de agora pensarmos em uma economia da dança, sem fazermos antes a reflexão sobre a que tipo de desenvolvimento ela será atrelada.

Com políticas públicas congeladas no modelo Leis de Incentivo-editais, minguando a força da vontade de resistir, e o girino/artista/pedreiro se resigna e endossa o corpo de produtores culturais que já encontraram estratégias de adaptabilidade e ali se submetem, subvertendo-se e subvertendo a política da dança. A esse sistema em vigor não se pode chamar de Economia da Dança.

Se quisermos pensar na possibilidade de uma Economia da Dança vir a existir, temos que começar pela reorganização das dimensões da “Tridimensionalidade da cultura”, referidas no Capítulo 1, partindo da “dimensão econômica”, pois não se pode acreditar num ideal de abrangência para a cultura do Brasil que delimita uma única economia da dança.

No terceiro sentido, da cultura como fator de humanização do desenvolvimento econômico, associado à proteção da identidade e da diversidade cultural dos povos, cabe referência à participação do MinC na disputa em que se defrontam duas posições: a primeira sustenta que o bem cultural é uma mercadoria como outra qualquer, sujeita, portanto, unicamente às regras do mercado (competitividade e lucratividade); **a segunda entende que os bens culturais são portadores de ideias, valores e sentidos e destinam-se a ampliar a consciência sobre o ser e o estar no mundo.** (SNC, 2011, p. 36). (Grifo nosso).

Se o que se constrói em dança enquanto bem cultural parte de um *locus* que não respeita as condições indispensáveis para a sua cadeia de produção específica no que diz respeito à criação-distribuição-consumo, quais “valores e sentidos” pode o artista da dança ampliar “sobre o ser e o estar no mundo”? Que nível de consciência é esse que desvela uma realidade cultural para a dança sem o apoio do que deveria contribuir para o seu desenvolvimento?

Afinal, pensar essa cadeia apenas como uma alegoria do que é tomado como cadeia produtiva fora da arte, reforça a impossibilidade de se constituir uma economia específica para a dança. Não se trata de regurgitar palavras em vão, a fim de teorizar o desnecessário, mas de encarar o desafio de propor a indistinção conceitual entre desenvolvimento e sustentabilidade nas políticas a serem implementadas.

A proposta é a de que uma possível Economia da Dança deve pensar-se como “economias” - *oikas* e não *oika* – para permitir que a abrangência encontre acolhida

em uma política que seja capaz de gerir um país com a diversidade do nosso. Porque artistas em regiões distintas, que enfrentam condições de especificidades locais, precisam ser estimulados a tornarem-se agentes e mediadores das culturas que desejam que floresça no Brasil.

Porém o desequilíbrio ideológico da finalização do “conceito” – o “da dança” – revela algo a ser levado em consideração quando pensamos uma economia da/para a área: de qual dança estamos falando? Se há uma pluralidade na resposta certamente há uma pluralidade na pergunta, o que nos impõe a impossibilidade de olharmos com restrição para esse “objeto” ou “bem” cultural – a dança.

Por possuir uma métrica divergente da economia clássica, por simplesmente partir de uma outra análise de produção e de geração de produto e conteúdo, a dança não se encaixa com métricas quantitativas que servem para medir o prêt-à-porter de grandes marcas mundiais de roupa, por exemplo, mesmo tendo a moda, ou o que deriva dela, partido de um processo criativo artístico. A analogia não caberia na grande macroeconomia industrial.

A dança, quando comparada aos grandes modos de produção e ao mercado que estes criam, não possui vantagem dita econômica, pois o que ela cria não parte desse entendimento padronizado e categórico advindo de uma lógica de mercado, onde deve-se auferir lucro, mesmo existindo coreografia sob encomenda e grupos, companhias que compram coreografias de artistas famosos para comporem seus repertórios, como é o caso da São Companhia de Dança, com “*In the middle somewhat elevated*”, trabalho da década de 1980, do William Forsythe.

Economia como sinônimo de mercado encontra uma estrada diversa se colocar a dança em sua incursão, pois o mercado tem métricas próprias e consolidadas, e muda com as derivações da economia. Mas a economia da dança, por partir de um âmbito de pluralidade criativa, não consegue encontrar campo conceitual naquelas terminologias, precisando encontrar em seu universo diverso as razões da/para sua economia, ou melhor dizendo, “economias”.

O que chamamos de Economia da Dança deve encontrar-se com os reais elementos que a constituem, mas não por assimilação, como vem ocorrido com a equiparação conceitual. É preciso olhar para o sujeito artista, que administra sua *oika* de acordo com o cotidiano, alheio à dignidade do seu compromisso enquanto artista, alheio à “economia das generosidades” (SLOTERDIJK, 2006, p 43) onde “(...) aquilo porém que constitui a condição só graças à qual qualquer coisa pode ser um fim em si mesma, não tem somente um valor relativo, isto é um preço, mas um valor íntimo, isto é *dignidade*” (KANT *apud* SLOTERDIJK, 2007, p. 77).

Por Sloterdijk, a “organização política da vida conjunta”, ainda segundo a obra “Ira e Tempo: ensaio político-psicológico” (2006), precisa então levar em consideração na sua estruturação a “justiça” e a “dignidade” como pontos de equilíbrio do homem. Portanto, como considerar a dignidade para uma economia se não considerarmos a diversidade de sua produção nessa mesma economia, e na produção de sua política?

As “generosidades” falam mais claramente à dança e sua possível economia do que os aspectos quantitativos empregados em sua pseudo-composição mercadológica. Quanto ao mercado que chamamos de economia para a área podemos considerar que estamos à margem e que continuaremos assim por longos

anos. Mas nunca estaremos à margem de constituir uma nova margem: um novo caminho de ação, com total observância na construção de políticas que evidenciem os mais variados modos de existir da dança.

Afinal,

Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vaga-lumes, rigorosamente falando, uma tal constelação? Afirmar isso a partir do minúsculo exemplo dos vaga-lumes é afirmar que em nosso *modo de imaginar* jaz fundamentalmente uma condição para nosso *modo de fazer política*. (HUBERMAN, 2009, p. 60-61).

### 3.3 Terceiro parêntese

Sabe-se que o sistema capitalista em expansão, desde a época do mercantilismo, passando pelo livre-comércio e chegando ao processo industrial atual sempre produziu padrões de desigualdade. E o conceito de progresso, assim como o de crescimento e desenvolvimento sempre esteve alinhando com o poder de concentração e centralização do excedente econômico por países desenvolvidos, que produziam desigualdades internas, nos países periféricos; e externas, entre os países do núcleo hegemônico e a periferia. Porém tais conceitos alternaram-se na medida que novas formas de Estado e governo foram sendo implementadas e novas redes de trocas foram sendo construídas.

O que temos hoje quanto à cultura e à criatividade é uma economia de mercado que tem ditado, por interesse e intermédio midiático, quais as vontades das pessoas. Afinal, a demanda, a oferta e a concorrência revelam a figura do consumidor, e este deve ter sua satisfação garantida pelo produto. Com relação a ela,

o governo pouco pode influenciar, gerando um *laissez-faire*<sup>21</sup> social quanto ao aspecto das artes e sua influência na vida das pessoas.

Há quem possa imaginar que vivemos, sob o signo da cultura, da dança, da criação, no que diz respeito à economia, dentro de uma economia de comando, controlada pelo governo em todas as suas frentes, inclusive politicamente. Mas existem aqueles que acreditam que estamos mais para uma economia clássica, tradicional, limitada tecnologicamente e voltada para as subsistências em face dos costumes sociais, estabelecendo trocas, igualitárias ou não.

Arrisco dizer que, sem saber, ao proferirmos a existência de uma economia da dança, é àquela economia de mercado que nos referimos. Porém, não é sob as regras dela que as situações se dão no meio da dança. Nem tampouco é por causa das outras formas de economia que vivemos o que vivemos, politicamente, quanto à dança.

A economia brasileira varia de acordo com as conformidades políticas, mas hoje ela tende mais para uma economia mista, que consegue (ou tenta conseguir) organizar as ideias de um *Welfare State*, ou seja, intervenção Estatal, - e aqui leia-se intervenção política também - combinadas com uma liberdade do mercado capaz de dar pistas ao governo sobre como prosseguir, olhando atentamente para o consumidor.

Então, se temos uma mistura de comportamentos econômicos e se cada segmento gera sua economia, com as devidas complexidades inerentes à cada produto desenvolvido, como podemos olhar para a dança e tudo que ela produz – tendo um processo tão diverso – e ainda assim referir-se a esses elementos como

---

<sup>21</sup> “Deixar fazer”.

economia: algo único, que nasce de um jeito e se reproduz igualmente para todos através da categorização de seus estados?

Por isso a necessidade de sabermos o que criamos e, em especial, onde criamos é sempre relevante, pois nos mostra, acendendo uma luz no corredor escuro, o que estamos de fato fazendo e como estamos fazendo, mas, principalmente, o que estamos transformando.



## CONCLUSÃO(?)

Sem negar a importância da economia, precisamos olhar além dela, para enxergarmos e pensarmos nos processos artísticos e, em especial, na manutenção desses mesmos processos, considerando os sujeitos artistas que falam de lugares diversos e que geram propostas e micropolíticas plurais, reconfigurando local e nacionalmente uma economia que seria da dança.

Considerar o desenvolvimento como alternativa na consolidação de políticas culturais, compreendendo a continuidade das ações artísticas como a marca mais importante para a verdadeira expansão do segmento é entender que a dinâmica de produção em dança, no Brasil, acontece de forma variada, onde não existe a possibilidade de assimilação *ipsis litteris* de teorias e conceitos, sejam da área econômica ou financeira, sem que antes exista a possibilidade de refletirmos sobre eles, haja vista ser a dança uma forma de conhecimento.

Não registrar essa dinamicidade no momento de construção de políticas de Estado e nem mesmo em políticas de governo, faz com que a dança, cada vez, com mais intensidade, apoie-se no ideal do entretenimento – reforçado pelos grandes conglomerados midiáticos -, deixando de lado o que deriva do seu caráter múltiplo, ignorando o que ele constrói com o tempo.

Assim como exposto no Sistema Nacional de Cultura, se a ideia é a abrangência, e se na Tridimensionalidade resta uma dimensão econômica, que deve ser vista culturalmente em sua diversidade, não há razão de nomearmos a economia da dança como economia da dança, mas sim economias, afinal não existe um modelo

econômico específico para a dança e a incorporação da economia clássica ou de outro tipo não é (seria) funcional para o que a própria dança produz, podendo promover o desenvolvimento de um processo negativo para a dança e, em específico, para o artista da dança.

O presente trabalho deseja, antes de mais nada, deslocar o raciocínio de quem escreve, critica e faz dança, seja na sala de dança ou na sala de aula, para um repensar de conceitos quanto ao assunto política e economia, pautados na produção do conhecimento em dança, sem que haja a importação fria de conceitos de áreas tão distintas da nossa, ignorando uma necessária filtragem em face da diferente complexidade que a dança desenvolve, haja vista a terminologia das “cadeias produtivas em dança”, com sua lista de “nós” a serem resolvidos - pelo artista, certamente -, e pelo poder público.

Pensar os processos criativos em dança e a manutenção dos mesmos não é o mesmo que tratar de processos criativos e manutenção em moda ou agropecuária. Existe uma distinção especialmente no que é produzido, pela própria condição da dança e na forma como ela se organiza no mundo, e isso não pode ser negado. Como dito anteriormente, para além da economia, precisamos observar o que temos produzido, quem tem produzido e como temos produzido, para então conseguirmos entender como seguir adiante. Se negarmos à dança essa chance de discussão, ela estará fadada ao insucesso econômico de sempre estar associada a algo, mas nunca ser algo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADICHIE, Chimamanda. **The danger of a single story**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D9lhs241zeg>>. 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**/Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. **Homem sacer**: o poder soberano e a vida nua. Tradução Henrique Burigo. – 2. Ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. **Meios sem fim**: notas sobre a política. Tradução Davi Pessoa Carneiro. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

\_\_\_\_\_. **Profanações**/Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. **O que é um dispositivo?** Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/download/12576/11743>>. 2005.

ALCURI, G.; LUGON, J.; CARVALHO, L.; ZÔRZO, N. **O Relatório McBride – História, importância e desafios**. Disponível em: <<http://sinus.org.br/2012/wp-content/uploads/05-AC.pdf>>. 2012.

ARRIGHI, Giovanni. **A ilusão do desenvolvimento**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

BARBOSA, Frederico. **Economia criativa**: políticas públicas em construção. In: Plano Diretor da Secretaria de Economia Criativa. Disponível em: <[www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/.../livro\\_web2edicao.pdf](http://www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/.../livro_web2edicao.pdf)>.

BASTOS, Marco Toledo de Assis. **Do sentido da mediação**: às margens do pensamento de Jesús Martín-Barbero. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/viewFile/5369/4888>>. 2015.

BAUMOL, W.; BOWEN, W. **Performing arts** - The Economic Dilemma. New York: Kraus Reprint Co., 1966.

BENHAMOU, Françoise. **Economia da Cultura**. Cotia: Ateliê Editorial, 1997.

BOTELHO, Isaura. **Criatividade em pauta**: alguns elementos para reflexão. In: Plano Diretor da Secretaria de Economia Criativa. Disponível em: <[www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/.../livro\\_web2educacao.pdf](http://www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/.../livro_web2educacao.pdf) >.

\_\_\_\_\_. **Dimensões da cultura e políticas públicas**. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-88392001000200011](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200011)>.

\_\_\_\_\_. **Políticas culturais**: discutindo pressupostos. In: *Teoria & políticas da cultura: visões multidisciplinares/ Organização Gisele Marchiori Nussbaumer* -. Salvador: EDUFBA, 2007.

CANCLINI, Néstor García. **Políticas Culturais na América Latina**. Trad. Wanda Caldeira Brant. Revista Novos Estudos. Disponível em: <[novosestudos.uol.com.br/v1/.../20080620\\_politicas\\_culturais.pdf](http://novosestudos.uol.com.br/v1/.../20080620_politicas_culturais.pdf)>, 2007.

CASTRO, Antônio M. G. de; LIMA, Suzana M. V.; CRISTO, Carlos M. P. N. **Cadeia produtiva**: marco conceitual para apoiar a prospecção tecnológica. Salvador, 2002. Apresentado ao 22º Simpósio de Gestão da Inovação Tecnológica, Salvador, 2002. Disponível em: <[www.desenvolvimento.gov.br/arquivos/dwnl1197031881.pdf](http://www.desenvolvimento.gov.br/arquivos/dwnl1197031881.pdf)>.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Ed. Martins, 1ª Edição, 2005.

COIMBRA, Rosa. **Entrevista com a Presidente do Fórum Nacional de Dança**, 2015.

CNPC - Câmara Colegiado Setorial de Dança. **Relatório das atividades**. 2005-2010. Disponível em: <[www2.cultura.gov.br/cnpc/wp-content/.../07/plano-setorial-de-danca.pdf](http://www2.cultura.gov.br/cnpc/wp-content/.../07/plano-setorial-de-danca.pdf)>.

CRARY, Jonathan. **24/7** – Late capitalism and the ends of sleep. Verso, 2013.

MEADOWS, Donella H. (*et al*). **The limits to growth**: a report for the club of Rome's project on the predicament of mankind. 2 ed. Great Britain: Pan Books Ltd., 1974.

DUPAS, Gilberto. **O mito do progresso**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

DURAND, José Carlos. **Política Cultural e Economia da Cultura**. Cotia – SP, Ateliê Editorial, São Paulo: Edições SESC, 2013.

FERREIRA, Juca. **A centralidade da cultura no desenvolvimento**. In: Barroso, Aloísio Sérgio; Souza, Renildo (orgs.). **Desenvolvimento: ideias para um projeto Nacional**. São Paulo: Fundação Maurício Grabois, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

FURTADO, Celso. **A fantasia desfeita**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

\_\_\_\_\_. **A formação econômica do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **Dialética do Desenvolvimento**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1964.

\_\_\_\_\_. **O mito do desenvolvimento econômico**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1972.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura** / organização Rosa Freire d'Aguiar Furtado. – Rio de Janeiro: Contraponto: Centro Internacional Celso Furtado, 2012.

\_\_\_\_\_. **Cultura e desenvolvimento em época de crise**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1984.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: Fundação João Pinheiro. **Economia da cultura**: reflexões sobre as indústrias culturais no Brasil. Brasília, IPC/Secretaria de apoio à Produção Cultural. MinC, 1988.-B

FLORISSI, Stefano; STAROSTA, Felipe. **Economia da cultura**: bem-estar econômico e evolução cultural. Org. Leandro Valiati e Stefano Florissi; Alexandre Alves...[et al]. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

GIL, Gilberto. **A cultura pela palavra**: coletânea de artigos, discursos e entrevistas dos ministros da Cultura 2003-2010/ Gilberto Gil & Juca Ferreira; Armando Almeida, Maria Beatriz Abernaz, Mauricio Siqueira. – 1.ed. – Rio de Janeiro: Versal, 2013.

GIELEN, Pascal. **Creativity and other fundamentalisms**. Hardcover, 2013.

GINTHER, Konrad, Erik Denters e Paul Waart. **Sustainable Development and Good Governance**. Martinus Nijhoff Publishers, Dordrecht/Boston/London, 1995.

GREINER, Christine. **O corpo em crise**: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

\_\_\_\_\_. **A dança como estratégia evolutiva da comunicação corporal.** Logos 18: Comunicação e Artes, (p. 48/61), 2003.

\_\_\_\_\_. **Por uma economia das generosidades.** Revista de Dança da UFBA, Salvador, v. 1, n. 1, p. 9-18, jul./dez. 2012.

HARBISON, Frederick H. **O desenvolvimento do potencial humano de alto nível e o crescimento econômico.** Rio de Janeiro: USAID, 1965.

HARDT, M., NEGRI, A. **Declaração:** isto não é um manifesto. São Paulo: n-1 edições, 2014.

HOBSBAWN, Eric. **Tempos Fraturados.** São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HOWKINS, John. **Economia criativa** – como ganhar dinheiro com ideias criativas. London: Penguin Group, 1ª Ed. 2001.

KATZ, Helena T. **Pensamento em torno da tradução:** parte 2. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=tkktQfjml6l>>. 2009.

KERSTENETZKY, Célia Lessa. **O Estado de bem-estar social na idade da razão:** a reinvenção do estado social no mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

LEITÃO, Claudia Sousa. **Por um pensamento complexo acerca de Cultura e Desenvolvimento.** O público e o privado, nº 09, Janeiro/Junho, 2007. Disponível em: <  
<http://www.difusaocultural.ufrgs.br/adminseminario/documentos/arquivo/Por%20um%20pensamento%20complexo%20acerca%20da%20cultura%20e%20do%20desenvolvimento-CLAUDIALEITAO.pdf>>.

LEITÃO, Sérgio Sá. **Entrevista a “Carta Capital”** - 2007. Disponível em: < [http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia\\_id=14154](http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=14154) >.

MARINHO, Heliana. **Economia criativa**: abordagem conceitual e dinâmica da MPE. In: Políticas Culturais: informações, territórios e economia criativa. Itaú Cultural, 2013. Disponível em: < [http://issuu.com/itaucultural/docs/politicasculturais\\_issue\\_af](http://issuu.com/itaucultural/docs/politicasculturais_issue_af)>.

MARQUES, Rosi. **Da indústria cultura à economia criativa**. Disponível em: < [http://revistaalceu.com.puc-rio.br/.../Alceu%2018\\_artigo%206%20\(pp83%20a%2095\).pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/.../Alceu%2018_artigo%206%20(pp83%20a%2095).pdf)>.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios à mediação**: comunicação, cultura e hegemonia. Prefácio de Néstor García Canclini; Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. (1ª ed. – 1997). 2009.

\_\_\_\_\_. **Jesús Martin-Barbero**: conceptos clave em su obra. Parte 1: ‘mediaciones’. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NveV5ScaZHg>>. 2014.

\_\_\_\_\_. **Ofício de Cartógrafo**: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Edições Loyola. 2004.

MIGUEZ, Paulo. **A economia da cultura como campo de estudos e a novidade da economia criativa**. In: Plano Diretor da Secretaria de Economia Criativa. Disponível em: <[www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/.../livro\\_web2edicao.pdf](http://www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/.../livro_web2edicao.pdf) >.

\_\_\_\_\_. **Economia criativa**: uma discussão preliminar. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (Org.). *Teorias & políticas da cultura*: visões multidisciplinares. Salvador: EDUFBA, 2007.

MINC/SNC - Ministério da Cultura – **Sistema Nacional de Cultura**: estruturação, institucionalização e implementação do SNC. Disponível em:



<pnc.culturadigital.br/.../SNC\_Estruturacao\_Institucionalizacao\_Implementacao\_Dez2011.pdf >.

MUNAKATA, Sandro Takeshi. **Teorias da comunicação nos estudos das Relações Públicas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011.

NISBET, Robert. **History of the ideia of progress**. New York: Basic Books/Inc., 1980.

PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. São Paulo: Contexto, 4ª edição, 2013.

PELBART, Peter Pál. **Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PERNICIOTTI, Fernanda. **A dança se move?** História da Cooperativa Paulista de Dança e do Movimento Mobilização Dança, e seus papeis na constituição do comum. São Paulo, 2013.

Plano Nacional de Cultura. **Metas do Plano Nacional de Cultura**. Disponível em: <[http://pnc.culturadigital.br/wp-content/uploads/2012/02/METAS\\_PNC\\_final.pdf](http://pnc.culturadigital.br/wp-content/uploads/2012/02/METAS_PNC_final.pdf)>.

RAWLS, John. **Teoria da justiça**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2. ed., 2005.

REIS, Ana Carla Fonseca. **Economia da cultura e desenvolvimento sustentável: o caleidoscópio da cultura**. São Paulo, Ed. Manoel, 2006.

\_\_\_\_\_. **Economia criativa: como estratégia de desenvolvimento - uma visão dos países em desenvolvimento/organização** Ana Carla Fonseca Reis. – São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

\_\_\_\_\_. **Marketing Cultural e Financiamento da Cultura:** teoria e prática em um estudo internacional comparado. São Paulo, Pioneira Thomson Learning, 2003.

\_\_\_\_\_. **Fluxo e visões** (2012). In: Economia criativa: um conjunto de visões. Disponível em: <laladeheinzelin.com.br/.../2012-EconomiaCriativa-um\_conjunto\_de\_visões.pdf>.

RUBIM, Antônio Albino C. **Cultura e desenvolvimento:** perspectivas políticas e econômicas/ Alexandre Barbalho...[et al.], organizadores. – Salvador: EDUFBA, 2011.

\_\_\_\_\_. **Políticas culturais no Brasil/** Organização Antônio Albino Canelas Rubim. – Salvador: EDUFBA, 2007.

SARAVIA, Enrique. **Que financiamento para que cultura?** O apoio do setor público à atividade cultural. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rap/article/viewFile/7670/6238>>.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização:** do pensamento único à consciência universal – 22ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2012.

\_\_\_\_\_. **Técnica, espaço e tempo:** globalização e meio técnico-científico informacional. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.

SEC – **Plano Diretor da Secretaria de Economia Criativa.** Disponível em: <[www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/.../livro\\_web2educacao.pdf](http://www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/.../livro_web2educacao.pdf)>.

SEN, Amartya K. **Desenvolvimento como liberdade.** 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. **Desigualdade reexaminada.** Tradução e apresentação de Ricardo Doninelle Mendes. – 2ª. Ed. – Rio de Janeiro: Record, 2008.

\_\_\_\_\_. **A ideia de justiça**. Tradução e apresentação de Ricardo Doninelle Mendes – São Paulo: Companhia das letras, 2011.

\_\_\_\_\_. & KLIKSBURG, Bernardo. **As pessoas em primeiro lugar**: a ética do desenvolvimento e os problemas do mundo globalizado. Trad. Bernardo Ajzenberg, Carlos Eduardo Lins da Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TOLILA, Paul. **Cultura e economia**: problemas, hipóteses, pistas. Tradução Celso M. Pacionik. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2007.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Sobre arte e ciência**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V0wU5wr2INo>>. 2012.

WALLERSTEIN, Immanuel M. **The capitalist world-economy**. New York: Cambridge University Press. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=5GppqmU13plC&printsec=frontcover#PPR7,M1>>. 1979.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

UNESCO. **Many voices, one world**. First published in 1980 and reprinted 1981 by the United Nations. Anchor Press LTD. 1983.

ZYLBERSZTAJN, D.; FARINA, E. M. M. Q.; SANTOS, R. da C. **O sistema agroindustrial do café**: um estudo da organização do *agribusiness* do café visto como a chave da competitividade. Porto Alegre, RS: Ortiz, 1993.

ZIZEK, Slavoj. Primeiro como tragédia, depois como farsa. Editora Boitempo, 2011.