

COLEÇÃO CULT

# Políticas culturais no governo Dilma

*Antonio Albino Canelas Rubim*

*Alexandre Barbalho*

*Lia Calabre*

*(Organizadores)*

EDUFBA

SALVADOR, 2015

# A tese do custo amazônico, o novo desenvolvimento e a política cultural do primeiro governo Dilma

*Fábio Fonseca de Castro\**

*Marina Ramos Neves de Castro\*\**

## *Introdução*

Os governos petistas construíram para si uma identidade complexa, que fala de maneira diferenciada para diferentes públicos. Há a identidade pragmática, que explica o Partido dos Trabalhadores (PT) para as classes médias; a identidade do partido da inclusão social histórica, que explica os seus programas sociais aos seus beneficiários; a identidade do “democrático e popular”, que reafirma os compromissos históricos do partido e que evoca sua personalidade para as esquerdas militantes; há a discreta identidade consentista, que permite o diálogo

\* Doutor em Sociologia pela Universidade de Paris V e pós-doutor pela Universidade de Montreal. É coordenador do Programa de Pós-graduação Comunicação, Cultura e Amazônia, da Universidade Federal do Pará.

\*\* Mestre em Estudo das Sociedades Latino-Americanas, mestre em Artes e doutorando em Antropologia na Universidade Federal do Pará.

com os herdeiros do capital; há também uma identidade populista, evidentemente negada; e há, até mesmo, uma identidade pseudocrítica, o chamado lulismo. A forma mais erudita dessa identidade – de certa maneira, a forma mais canônica, pois é a que sustenta uma identidade para o PT no núcleo mesmo do papel do Estado, a macroeconomia – é aquilo que tem sido chamado de “novo-desenvolvimentismo”.

Neste artigo procuramos compreender como essa identidade política, que é também um projeto e se faz presente na pragmática do Ministério da Cultura (MinC) do governo Dilma Rousseff (2011-2014), ecoou, no estado do Pará, nesse período. Concentramo-nos sobre um debate específico, surgido no campo cultural do Pará ao longo do 2º governo Lula e continuado ao longo do 1º governo Dilma: a questão do “custo Amazônia”, ou “custo amazônico”. Percebemos, no período Dilma, a ocorrência de uma objetivação, na verdade, de uma simplificação, do debate sobre o custo amazônico no campo cultural de Belém e procuramos refletir sobre a maneira como essa simplificação acompanha o debate sobre o novo-desenvolvimentismo. Nossa hipótese é de que essa simplificação se produziu na passagem de uma certa maneira de pensar o novo-desenvolvimentismo – por meio da noção de “economia da cultura” –, característica do governo Lula, para uma outra maneira de pensá-lo, já marcante no governo Dilma, que é a de “economia criativa”.

O caso paraense nos parece interessante pelo fato de que, nesse estado, o primeiro governo Dilma foi coetâneo do governo Simão Jatene, do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), e sua política cultural foi coetânea de uma política cultural estadual que lhe era rigorosamente antagônica. Nesse mandato, comandou a Secretaria de Estado da Cultura, pela quarta vez, o arquiteto Paulo Chaves Fernandes, que seguiu empreendendo uma política cultural conservadora e elitista (CASTRO et al., 2013), marca do governo do PSDB paraense, admirada pelas classes médias da capital do estado, mas bastante criticada pela maioria dos produtores culturais paraenses, independentemente de

suas escolhas partidárias e políticas. Acreditamos que a crônica falta de apoio à produção cultural que marca, no Pará, a gestão do PSDB impõe uma articulação estrutural, dos produtores culturais, com as políticas culturais nacionais – e se dizemos que essa articulação é estrutural, nos referimos a uma questão imperativa, a do financiamento da produção para a própria sobrevivência de inúmeras atividades culturais.

Procuramos compreender, por meio deste artigo, portanto, como o ideário do novo-desenvolvimentismo ecoou no debate público paraense e como a sua forma enquanto “economia criativa” exigiu, ao campo cultural paraense, o abandono de uma perspectiva qualitativa da ideia de custo amazônico e sua substituição por uma perspectiva meramente quantitativa.

Iniciamos o artigo procurando esclarecer a ideia de novo desenvolvimento e perceber como ela se constitui enquanto identidade política do PT e de seus governos. Procuramos perceber, em seguida, as contradições entre as maneiras como os governos Lula e Dilma traduziram, em política cultural, o projeto do novo-desenvolvimentismo. Depois disso, procuramos colocar em pauta o debate sobre o conceito de custo amazônico, historiando-o e, ao mesmo tempo, indicando de que maneira ele se adapta, na cena cultural paraense coetânea ao governo Dilma, à noção de economia criativa. Por fim, refletimos sobre as consequências da compreensão do novo-desenvolvimentismo como economia criativa sobre o debate a respeito do custo amazônico e das políticas culturais, em geral.

### *O projeto do novo-desenvolvimentismo nos governos do PT*

O novo-desenvolvimentismo pode ser descrito como uma visão de mundo e, assim, como um projeto político-econômico. Num plano mais amplo, também como uma identidade política. Em função disso, pode-se perceber um processo intersubjetivo envolvendo ministérios e

órgãos públicos, bem como atores políticos da cena petista: um diálogo tangente, intersubjetivo, que pontualmente se manifesta nos documentos e políticas públicas, nos discursos, nas declarações e nas ações desses múltiplos agentes. Cada um deles, no seu campo de atuação e por meio de sua gramática própria, de alguma forma ventriloquiza a ideia de novo-desenvolvimentismo.

Na política cultural isso também se faz presente. Tanto nas gestões Gilberto Gil e Juca Ferreira, nos governos Lula, como nas gestões Ana de Hollanda e Marta Suplicy, no governo Dilma, se percebe um processo de diálogo intersubjetivo com a noção novo-desenvolvimentismo. Nos governos Lula esse diálogo toma uma forma que foi canonizada por meio da noção de economia da cultura. No primeiro governo Dilma, a forma tomada se centraliza nas noções de economia criativa e de indústrias criativas. Há um grande distanciamento entre as duas respostas dadas, pela política cultural, ao debate sobre o novo-desenvolvimentismo. Efetivamente, há também uma profunda ruptura, pois pode-se observar, no governo Dilma, um movimento político de obliteração de todo o debate realizado, pelo governo anterior, sobre o tema da economia da cultura.

Nossa compreensão é de que as políticas culturais do governo Dilma, ao romperem com a experiência dos governos Lula, se distanciaram, também, do projeto novo desenvolvimentista que vinha sendo elaborado no setor cultural. Em nossa percepção, apesar de todo o esforço discursivo empreendido para afastar a ideia de economia criativa de suas origens neoliberais, e de aproximá-la dos pressupostos do novo-desenvolvimentismo, o que se tem é, simplesmente, um processo de ruptura ideológica.

Mas retornemos à noção de novo-desenvolvimentismo para melhor poder compreender esse conflito. O termo se tornou conhecido a partir das reflexões de Bresser-Pereira (2003; 2006), que o apresenta como um “terceiro discurso”, situado entre o discurso populista e o discurso neoliberal. (BRESSER-PEREIRA, 2006, p. 12) Uma via de planejamento

do desenvolvimento que se distancia do antigo modelo nacionalista e da antiga proposição de sustentar o projeto por meio do endividamento do Estado, ambas características do discurso populista, mas que também repudia o modelo anti-Estado próprio do discurso neoliberal.

Essas formulações estão presentes nas elaborações discursivas e nas estratégias de gestão da administração direta e indireta do Governo Federal petista. Com efeito, toda a complexa identidade do partido demanda não apenas uma comunicação política capaz de disseminá-la e legitimá-la, mas, também, a adoção de procedimentos pragmáticos que traduzam, em cada área de ação do governo, o que, nas suas peculiaridades, seria ele.

A noção foi inaugurada por Bresser-Pereira em acréscimos à quinta edição de *Desenvolvimento e Crise no Brasil*, a partir de diálogos seus com Nakano. (Cf. Bresser-Pereira, 2006) No ano seguinte, esse mesmo autor publicou um artigo, com esse nome, no jornal *Folha de São Paulo*. Também em 2004 surgiu o livro *Novo-desenvolvimentismo: Um Projeto Nacional de Crescimento com Equidade Social*, organizado por Sicsú; de Paula e Michel (2004). Os trabalhos multiplicaram-se e o projeto, correlato em grande parte à estratégia econômica do PT, acabou sendo apropriado por este partido como uma espécie de identidade econômica não oficial.

Oreiro afirma que o termo indica uma estratégia de crescimento por meio da qual os países em desenvolvimento médio buscam alcançar o nível de renda per capita de países desenvolvidos através

[...] da adoção de um regime de crescimento do tipo export-led, no qual a promoção da exportação de produtos manufaturados induz a aceleração do ritmo de acumulação do capital e de introdução de progresso tecnológico na economia. (OREIRO, 2012, p. 29)

E ele também assinala que

[...] a implementação dessa estratégia requer a adoção de uma política cambial ativa que mantenha a taxa real de câmbio num nível competitivo nos médio e longo prazos, combinada com uma política fiscal responsável, que elimine o déficit público, ao mesmo tempo que permite o aumento sustentável do investimento público. (OREIRO, 2012, p. 29)

Por oposição ao “velho”, ou ao “nacional-desenvolvimentismo”, o novo-desenvolvimentismo é caracterizado por seu não protecionismo; pela superação do antigo pessimismo exportador, por meio de uma estratégia de exportação de produtos primários ou manufaturados de alto valor adicionado; pela rejeição da noção de crescimento sustentado pelo déficit público, pensamento de que a dívida pública deve ser pequena, numa proporção do PIB, e de que as contas públicas devem estar equilibradas para garantir a solidez do Estado.

Bresser-Pereira observa que, tal como o antigo desenvolvimentismo, o projeto atual não é uma teoria econômica e baseia-se, principalmente, na macroeconomia keynesiana e na teoria econômica do desenvolvimento, e que, assim, seria mais apropriado compreendê-lo como uma “[...] estratégia nacional de desenvolvimento.” (BRESSER-PEREIRA, 2006, p. 12) Historiando a transformação da velha estratégia na contemporânea, esse autor coloca que o nacional-desenvolvimentismo foi o principal modelo econômico dos países latino-americanos entre os anos 1930 e 1970. Nesse período, esses países, aproveitando-se do processo de enfraquecimento do centro e de seu próprio crescimento em taxas elevadas, formularam estratégias nacionais de desenvolvimento pautadas pela proteção da indústria nacional e pela promoção da poupança forçada através do Estado. (BRESSER-PEREIRA, 2006)

O debate se constitui, efetivamente, como uma avaliação das estratégias econômicas e políticas do PT no governo federal. O próprio governo, por meio de seus quadros técnicos e de seus *police-makers*,

participa do debate. O programa de governo de Lula, em 2002, “Um outro Brasil é possível”, é um ponto de partida que abre um eixo que se concluirá com a avaliação coletiva de governo exposta em *Brasil entre o passado e o futuro*, de 2010. *Brasil, a construção retomada*, de Aloísio Mercadante, publicado em 2010, é, no entanto, o ponto maior de referência para o debate. Nele, o ministro-chefe da Casa Civil (desde fevereiro de 2014) – e, anteriormente, da Educação (2012-2014) e da Ciência e Tecnologia (2011-2012) – cristaliza o termo novo-desenvolvimentismo, conferindo identidade política ao caminho adotado pelo PT. Ao mesmo tempo, procurando uma elisão com a obra de Celso Furtado, *Brasil, a construção interrompida*, que, em 1992, apontou a interrupção da construção da nação brasileira pela onda neoliberal. A obra de Mercadante reivindica uma filiação simbólica ao grande economista e pensador brasileiro, o que demonstra a importância do novo-desenvolvimentismo como identidade política.

Quando saímos do debate puramente econômico sobre o novo-desenvolvimentismo, percebemos que entorno dele também se agrega um compromisso com a inclusão social. A manutenção da estabilidade macroeconômica, no projeto, não diz respeito, simplesmente, a um movimento de adoção de um regime cambial competitivo para as empresas nacionais, ou à oferta de financiamento a custo baixo para o investimento em capital fixo e para o capital de giro das empresas, mas também a um processo de elevação em médio prazo do salário mínimo e da renda do trabalhador, com o que se cria um patamar social – erroneamente interpretado como uma “nova classe média” – que amplia a própria ideia de nação. Por outro lado, o compromisso do projeto com a promoção da poupança interna e da inovação se mostra bem diferente da meta neoliberal de obtenção de poupança externa, e não se resume num mero esforço de aumento da poupança do setor público por intermédio da contenção do ritmo de crescimento dos gastos de consumo e de custeio, mas, também, num aumento dos gastos em educação



primária e secundária, juntamente com aumento de gastos na formação técnica da força de trabalho para a indústria e para o setor de serviços.

Pensar em política cultural a partir dos referenciais do novo-desenvolvimentismo significa, fundamentalmente, criar estratégias de inclusão social por meio da cultura. O ingresso no mercado e a ampliação do consumo não fazem sentido se não estiverem inseridas num processo de empoderamento e de participação social.

### *O novo-desenvolvimentismo nas políticas culturais do PT*

Nos dois governos Lula o tema do novo-desenvolvimentismo esteve presente, na política cultural federal, por meio da noção de economia da cultura. As gestões Gilberto Gil e Juca Ferreira à frente do MinC produziram uma série de iniciativas no campo que assim se convencionou chamar. Dentre elas, as seguintes merecem destaque:

- A produção sistemática de indicadores culturais por meio de pesquisas econômicas e sociográficas aplicadas – que resultaram no estabelecimento do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC);<sup>1</sup>
- A criação de fundos de financiamento da cultura no Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), notadamente do Programa BNDES para o Desenvolvimento da Economia da Cultura (BNDES Procult),<sup>2</sup> do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA)<sup>3</sup> e da ação de apoio, por meio desse mesmo fundo, à abertura de cinemas em cidade brasileiras desprovidas ou pouco providas de salas de exibição;<sup>4</sup>
- A disputa política pela inclusão de empresas ligadas à cultura no programa de isenção fiscal conhecido como SIMPLES, que resultou no Simples Cultura, por meio do qual a taxa de pequenas empresas do setor cultural diminuiu de 17,5% para 6%, no caso de empresas com faturamento de até R\$ 120 mil, e para 8,21% no caso das que faturam entre esse patamar e o de R\$ 240 mil, incenti-

vando para que saiam da informalidade, beneficiando, assim, mais de 300 mil empresas;<sup>5</sup>

- A elaboração e encaminhamento político, para a aprovação pelo Congresso Nacional, de novos marcos regulatórios para os direitos autorais;
- A construção política, com ampla participação social, e a aprovação pelo Congresso Nacional do Plano Nacional de Cultura (PNC);<sup>6</sup>
- A elaboração e encaminhamento político, para a aprovação pelo Congresso Nacional, do programa Vale Cultura;<sup>7</sup>
- A política de apoio aos Pontos de Cultura, instrumento posteriormente institucionalizado por meio do programa Cultura Viva. De acordo com Silva e Araújo (2010), Pontos de Cultura são “unidades institucionais para onde convergem processos relacionados com a vivência da cultura”. (2010, p. 63) Entre 2005 e 2010 o MinC fomentou a criação de 3.662 Pontos de Cultura.<sup>8</sup>

Deve-se também referir a Proposta de Emenda à Constituição 150 (PEC-150), que constitui um projeto de alto impacto sobre toda a política cultural, e sobre a economia da cultura em particular, pelo fato de ampliar consideravelmente a massa de investimentos na cultura. A PEC-150 reserva 2% do orçamento federal para a cultura e determina investimentos dos estados e municípios no setor.<sup>9</sup> Pode-se estimar esse impacto quando se percebe que, atualmente, com 0,6% do orçamento federal aplicado no setor, a cultura responde por 7% do PIB e emprega 5% da mão de obra formal do país. Na verdade, o impacto dessas iniciativas sobre a economia da cultura é bastante significativo. Por exemplo, estima-se que o Vale Cultura eleve o consumo no setor cultural em cerca de R\$ 7,2 bilhões por ano.

Em todas essas políticas se percebe uma preocupação econômica estruturante, centrada na possibilidade de que as políticas culturais produzam uma ampliação do consumo associada e inserida num processo de empoderamento e de participação social. Na avaliação de Calabre (2009), o governo Lula se empenhou em produzir uma proposta dinâmica e democrática de pensar as políticas culturais. Ao nosso

ver, essa disposição atesta a procura por tornar presente, no modelo de ação do MinC, o debate partidário e governamental a respeito do novo-desenvolvimentismo.

O primeiro governo Dilma, por sua vez, produziu uma estratégia econômica, em suas políticas culturais, de natureza bastante diferente. Cremos poder dizer que, em síntese, se o MinC do governo Dilma também dialogou com o novo-desenvolvimentismo e se estabeleceu mecanismos visando à ampliação do consumo cultural, ele, ao contrário do governo Lula, não associou a esse processo uma dinâmica efetiva de empoderamento social.

A trajetória da política cultural do governo Dilma iniciou com a nomeação, para muitos, inesperada, da cantora Ana Maria Buarque de Hollanda para a pasta da Cultura. A expectativa geral, tanto nas setoriais de cultura do PT como nos campos da sociedade relacionados à produção cultural, era a de uma continuidade da política desenvolvida na gestão Gil/Ferreira durante os dois mandatos de Lula.<sup>10</sup> Porém, logo nas primeiras semanas a nova gestão deu sinais de independência em relação ao período anterior, notadamente no que se refere ao abandono das políticas de reformulação do marco regulatório dos direitos autorais e de valorização da cultura digital. Produziu-se um longo conflito entre a ministra, apoiada pela indústria fonográfica e por artistas com maior arrecadação de direitos autorais, por um lado e, por outro, pelos numerosos defensores da política dos governos Lula para a cultura, majoritários no debate. Imobilizada, desprovida de uma agenda política clara, sem objetividade de gestão ou grandes marcas e projetos, a única novidade concreta apresentada por sua gestão se deu em meados do seu segundo ano de mandato: a criação da Secretaria da Economia Criativa (SEC), com a consequente implementação de uma política correlata, a qual se tornou visível por meio do Plano da Secretaria da Economia Criativa 2011-2014 (PSEC).<sup>11</sup>

Seguiram-se diversas iniciativas visando ao desenvolvimento das políticas ali propostas. Na mesma data em que foi criada a SEC, o MinC

também criou o Observatório Brasileiro da Economia Criativa (Obec),<sup>12</sup> que se pretendia como “instrumento de produção e difusão de informações quantitativas e qualitativas sobre a economia criativa brasileira.” (MINC, 2011) Também nessa data divulgou a abertura de uma linha de financiamento no valor de R\$ 12,4 milhões para estudos e pesquisas sobre economia criativa. Desse total, R\$ 7 milhões foram destinados à implantação de observatórios estaduais e outros R\$ 5,4 milhões foram repassados a fundações estaduais de amparo a pesquisas para o financiamento de bolsas de mestrado e doutorado em economia criativa.

O fomento à economia criativa logo se tornou a principal política e a principal estratégia de visibilidade do MinC. A substituição de Ana de Hollanda na chefia do ministério pela ex-prefeita de São Paulo Marta Suplicy, em setembro de 2012, não representou uma mudança significativa no curso tomado pela política cultural do governo Dilma. Ao contrário, a SEC continuou sendo o principal ponto de visibilidade do MinC e seu braço mais atuante.

Quadro político experiente, Marta Suplicy distanciou o Ministério do embate público, mas não operou, efetivamente, nenhuma grande transformação na proposta de atuação do MinC. Nesse contexto, percebendo uma dinâmica de continuidade, podemos considerar o PSEC como o principal documento político produzido pelo Ministério no governo Dilma e, por extensão, a ideia de economia criativa como o principal mote político, usado pelo governo Dilma, para estabelecer nexos entre suas políticas culturais e o novo-desenvolvimentismo.

Tais nexos estiveram alertas para a inicial contradição entre indústrias criativas e novo-desenvolvimentismo. É evidente a afinidade da noção de economia criativa a um projeto neoliberal dissimulado, e a SEC, bem como todo o MinC, sempre se esforçaram por repudiar essa afinidade, afirmando que a sua compreensão sobre as indústrias criativas procurava evitar um modelo “economicista”.

Tanto o PSEC como outros textos – documentos e discursos de ministros de Cultura, secretários executivos e gestores do MinC – procuraram

definir a maneira como usavam o termo “economia criativa” de maneira crítica em relação ao uso original pelo novo trabalhismo britânico. Na verdade, não apenas procuraram marcar essa posição como também se esforçaram por desacreditar o debate sobre a economia da cultura realizado pelo MinC nos governos Lula e, ainda, por associar sua visão de economia criativa com os fundamentos da macro estratégia econômica dos governos petistas.

A respeito desse esforço, De Marchi observa que há uma clara preocupação do MinC em “submeter a economia criativa às demandas sociais por inclusão e igualdade”, o que o PSEC explicita por meio de seus princípios norteadores: “sustentabilidade, inovação, inclusão social e diversidade cultural”. (DE MARCHI, 2013, p. 45)

O Plano da Secretaria da Economia Criativa 2011-2014 (PSEC) (MINC, 2011), documento referencial para a questão, procura assinalar a distância entre a noção de economia criativa assumida pelo MinC e a do modelo trabalhista britânico. Na compreensão de De Marchi, o modelo de economia criativa adotado pelo MinC procurou se alinhar

[...] aos princípios adotados pelos governos do Partido dos Trabalhadores (PT) desde sua chegada ao poder, ou seja, a defesa de um desenvolvimento socialmente incluyente, ecologicamente sustentável e economicamente sustentado, tendo o Estado como um agente crítico no fomento e na regulação das atividades criativas. Essa proposta abre todo um novo campo de discussões sobre o tema. (DE MARCHI, 2013, p. 38)

O PSEC se propõe como uma articulação entre quatro pilares – diversidade cultural, sustentabilidade, inovação e inclusão social – e se atribui cinco compromissos: reunir informação sobre a economia criativa no Brasil; articular e estimular o crescimento de empresas criativas; estimular a competência criativa por meio da educação; ampliar a infraestrutura para a criação, produção, distribuição, circulação e

consumo de bens culturais criativos; e criar ou adaptar marcos legais para a economia criativa.

Do ponto de vista do novo-desenvolvimentismo, o PSEC parece impecável – enquanto modelo teórico. Porém, embora todos esses princípios estejam presentes e ativos na execução orçamentária do Ministério é impossível não deixar de perceber dois silêncios eloquentes: o completo silêncio do MinC de Dilma em relação ao debate anteriormente em curso sobre a economia da cultura e a ausência de uma definição clara do que a gestão compreende por economia criativa.

Com efeito, se o Ministério não deixa de se afirmar comprometido com os grandes princípios de inclusão social do novo-desenvolvimentismo, não fica claro, em nenhum documento ou ação, de que maneira, exatamente, diversidade cultural, sustentabilidade e inclusão social são valores presentes na produção de escolhas dos projetos no campo da economia criativa fomentados pelo MinC. O grande barulho sobre a economia criativa parece ter o sentido de silenciar o debate sobre a economia da cultura. Tem-se impressão de um conflito de posições, ou de um marco de aparências.

O principal instrumento de ação da SEC, na realização dessas metas, é o programa Brasil Criativo, efetivamente uma interseção de programas e ações de apoio ao empreendedorismo e à formação e treinamento de pessoas nos “setores criativos”. Outro instrumento tem sido o programa Cultura Viva, reformulado de maneira a expandir a base de sujeitos sociais e empreendimentos que possam ser apoiados pelo MinC.<sup>13</sup>

Em termos de continuidades e rupturas, percebe-se que o debate sobre a economia criativa, tal como realizado pelo MinC de Dilma, não constituiria, necessariamente, uma ruptura em relação ao debate sobre a economia da cultura empreendido pelo MinC de Lula. Ao contrário, seria um acréscimo, uma continuidade, pois se percebe, nele, os mesmos princípios de inclusão social e econômica por meio da atividade cultural e que representam o ideário do novo-desenvolvimentismo. Porém, a maneira como esse debate foi realizado, sempre

pautado pelo silêncio em relação às gestões anteriores e por um reducionismo da questão da economia da cultura aos termos de uma simples economia criativa, indicam um processo de ruptura.

Diante dessa ambivalência se faz importante indagar sobre o real sentido que a noção de economia criativa teve para o governo Dilma. Como dizem Lopes e Santos, “no campo cultural as disputas semânticas são também uma forma de se fazer política”. (2011: 2) Teria, tal como se anuncia, uma visão crítica em relação ao modelo neoliberal das indústrias criativas, ou seria, efetivamente, um sucedâneo desses modelos amparado por uma retórica de mudança? Em que medida retórica e pragmática, neste caso, se encontram?

A questão que colocamos é a seguinte: é possível haver um desenvolvimento equilibrado e efetivo dos setores culturais, com aumento do consumo cultural, se não houver, em simultâneo, uma política de empoderamento social? Em outras palavras: pode-se falar em desenvolvimento sem inclusão?

Pelo que colocamos acima, podemos perceber um deslocamento conceitual na ideia novo-desenvolvimentismo, no campo das políticas culturais, que ocorreu na passagem da dominância da noção de economia da cultura para a de economia criativa.

### *O custo amazônico: uma mutação conceitual*

A noção de “custo amazônico” na cultura foi debatida durante a II Conferência Nacional de Cultura, realizada em março de 2010. Com base no art. 3º, inciso III, da Constituição Federal, por meio do qual se estabelece o compromisso da União com a redução das desigualdades sociais e regionais, os órgãos gestores da cultura foram instados a assegurar uma dotação específica para os estados e municípios da Amazônia legal por meio de seus projetos culturais, editais e leis de incentivo, em especial pelo Fundo Nacional de Cultura.

Os fatores de desigualdade evocados para justificar o custo amazônico foram a carência de infraestrutura e a fragilidade logística existente na região; as condições de acessibilidade e a dependência do transporte fluvial; as dificuldades de fazer circular as matérias-primas e os bens industrializados; a oneração constante dos preços de serviços e produtos em função da variação socioeconômica interna da região; as limitações de durabilidade sujeitas ao clima quente, úmido e chuvoso próprios da floresta equatorial; e as limitações de capital social, em especial no que tange à formação em nível superior, que enfrentam dificuldades históricas referentes à carência de recursos em ciência e tecnologia e à oferta de vagas no ensino de graduação.

O debate fora trazido à Conferência, realizada em Brasília entre 11 e 14 de março de 2010, pelos delegados do Pará, onde se formara, conceitualmente, entre os anos de 2008 e 2010. Rapidamente a ideia aglutinou os demais estados da região, também recebendo apoio geral e constituindo-se, afinal, como uma das estratégias prioritárias da Conferência. O custo amazônico está presente no Eixo 3 do documento final, intitulado “Cultura e desenvolvimento sustentável”, que assim se inscreve:

Realizar mapeamento, registros e documentação das manifestações e expressões das culturas tradicionais e populares e gerar documentos e dados sobre as características da economia nessas tradições culturais, identificando suas vantagens competitivas, sua unicidade, seus processos e dinâmicas, as redes de valor e o valor agregado potencialmente da intangibilidade de seus produtos ou manifestações e, em especial, incluindo nos editais e processos de financiamento público das culturas tradicionais e populares da região amazônica o Custo Amazônia mediante o reconhecimento das especificidades e singularidades geográficas, sociais, ambientais e culturais dos projetos e iniciativas culturais oriundos dos estados da região. (MINC, 2010)



Esses termos, ainda generalistas, não permitem uma compreensão objetiva do que seria o custo amazônico na cultura, razão pela qual o debate prosseguiu nos fóruns culturais.

Não obstante, a colocação do conceito do documento final da Conferência teve efeito imediato nas políticas culturais. O custo amazônico foi reconhecido, primeiramente, pelo sistema privado: o Programa Rumos, do Itaú Cultural, lançou em 2011 três editais nas áreas das artes visuais, da educação, cultura e arte e do jornalismo cultural, com incentivo financeiro extra para os projetos propostos pela região amazônica. Em 14 anos de existência, o programa havia selecionado apenas oito projetos do Amazonas e 26 do Pará, em um total de 990 projetos de todo o país. A expectativa era aumentar em pelo menos 30% esses números nos anos seguintes.

Já pelas políticas culturais federais, o custo amazônico foi, pela primeira vez, considerado no ano de 2012, através das políticas do livro e da leitura, que, nesse ano, concederam um incentivo de 30% nos financiamentos de projetos e ações do setor empreendidas na Amazônia Legal por meio do Plano Nacional de Livro e Leitura (PNLL), como a implantação de bibliotecas, telecentros e pontos de leitura. Cabe observar que a iniciativa não coube ao Ministério da Cultura, mas sim ao Ministério da Educação, através de suas ações de fomento à Fundação Biblioteca Nacional. Esse pioneirismo repercutiu grandemente na região, sobretudo no estado do Pará, espaço de efervescência política da proposta.

O tema voltou a ser discutido na III Conferência Estadual de Cultura do estado do Pará, realizada entre 11 e 12 de setembro de 2013, em Belém. O campo cultural dessa cidade, polo cultural privilegiado para a conceituação do custo amazônico, havia feito diversas ponderações sobre a matéria, entre a II Conferência Nacional e a III Conferência Estadual, o que permitiu que nesse fórum pudessem ser propostos, com mais objetividade, alguns mecanismos de definição do custo amazônico.

Porém, o debate da III Conferência Estadual de Cultura, no Pará, pautado pela perspectiva então dominante da economia criativa, tendeu a

estabelecer um parâmetro de objetividade para o custo amazônico centrado em marcadores meramente quantitativos, em geral, a adição numérica, direta ou percentual, ou, quando possível, a mera isenção ou bonificação de taxas. Procurando encaminhar o debate na direção de um consenso, por exemplo, procurou-se fixar um “número mágico” – 30% – em tudo o que dissesse respeito ao custo amazônico: 30% a mais de editais, de bonificações, de investimentos, etc. A expectativa desse consenso se gerava no contexto de uma grande oposição dos produtores culturais paraenses, em função da inanição à qual se viam condenados pela ausência de fomento à cultura, à Secretaria Estadual da matéria e a uma percepção geral de que, para aceder ao financiamento federal, era necessário se adaptar às novas regras e à nova visão de mundo, centradas na ideia de economia criativa.

Quando comparamos os debates havidos por ocasião da II Conferência Estadual de Cultura com os havidos na III Conferência percebemos essa tendência em objetivar o custo amazônico em termos quantitativos. O debate anterior, que partia justamente de uma reflexão qualitativa, foi esquecido ou, ao menos em parte, sublimado por um novo debate, em torno da noção de “custo periférico” – que, por sua vez, ao que percebemos, também iniciou um percurso de objetivação, à procura de quantitativos numéricos, descolando-se do seu sentido inicial para se tornar algo como “custo da periferia”.

Nos debates da II Conferência Estadual de Cultura, levados pela delegação paraense para a II Conferência Nacional de Cultura, o custo amazônico possuía, na sua dimensão qualitativa, esse elemento reflexivo chamado custo periférico: era a Amazônia, enquanto espaço regional, que era conceituada enquanto periferia, e não a periferia das grandes cidades, exatamente... Havia, nesse momento, um esforço grande em considerar o custo amazônico do ponto de vista de uma reparação histórica, e não meramente conjuntural.

O que se observa, então, no debate público, é um certo abandono de elementos discursivos que visavam a diminuir a dimensão subjetiva e,

consequentemente, os aspectos qualitativos do debate e se concentrar sobre a sua dimensão objetiva e sobre seus aspectos quantitativos.

Perguntamos, então: qual a relação entre essa mudança de pauta, esse abandono do debate qualitativo, e o deslocamento havido, na cena nacional, com a substituição do debate sobre a economia da cultura pelo debate sobre a economia criativa?

É possível seguir algumas pistas e perceber que os mecanismos de poder acionados pela política cultural nacional impactam diretamente sobre as escolhas e as práticas discursivas havidas nas regiões. O debate sobre a economia criativa havia sido grandemente pautado no primeiro semestre de 2012, em Belém, notadamente após a viagem realizada pela então ministra da Cultura à cidade, em abril, por ocasião dos festejos do 141º aniversário da Biblioteca Pública Arthur Vianna, e de sua ida ao município de Afuá, no Marajó, para a inauguração da sua biblioteca pública, evento que marcou o fim do déficit de bibliotecas públicas no estado.

Os fóruns e espaços culturais da cidade, e mesmo de todo o estado do Pará, se envolveram com bastante determinação na nova conjuntura e procuraram introduzir a perspectiva de que o valor determinante da cultura consistia no apelo criativo da produção. Ou seja, num evento perceptível enquanto criatividade.

Houve uma adaptação à normatividade discursiva vigente. Os agentes do campo cultural local se adaptaram à nova agenda da política cultural e, tacitamente, produziram fórmulas de objetivação, procurando, tal como na perspectiva da economia criativa, destacar os aspectos mercadológicos do fazer artístico e cultural. O debate recaí, necessariamente, sobre a questão do fomento, mas, pautado pela perspectiva da economia criativa, o problema do fomento à produção cultural é de ordem finalística – e não estrutural, como é o caso quando ele é pautado pela perspectiva da economia da cultura.

Um dos principais problemas do modelo da economia criativa é que, reduzindo a noção de apoio à cultura ao conceito de fomento, ela, a despeito dos esforços movidos contra isso por meio da luta pela aprovação

do programa ProCultura, retoma a tendência de basear o apoio à cultura em políticas de incentivo fiscal.

A política brasileira de fomento à cultura está centrada no abatimento de algum imposto (imposto de renda, ICMS, ISS), em limites estabelecidos pela legislação. O governo pré-seleciona projetos que podem receber o apoio e, em seguida, empresas ou indivíduos selecionam os projetos que desejam apoiar. Estima-se que 90% dos recursos de fomento à cultura provenham de incentivos dessa natureza. O modelo, estabelecido pela Lei 8.313 de 1991, a chamada Lei Rouanet, de fato atraiu investimentos para o setor, mas reeditou desigualdades regionais e desigualdades entre campos, formas e práticas de produção cultural. A perspectiva funcionalista e utilitarista do modelo é evidente, pois com ele o governo transfere, para o setor privado, a decisão sobre o apoio à cultura.

O resultado, em termos de desigualdade regional, é também evidente: enquanto cerca de 80% dos recursos se concentram nos estados de São Paulo e do Rio de Janeiro – e, mesmo assim, em regiões e setores de atividade cultural diferenciados desses estados –, apenas 0,5% dos recursos, em média, se destinam à Amazônia, onde ainda são onerados pelo custo amazônico. Os seja, os recursos tendem a se concentrar nas regiões de maior consumo – cultural ou publicizado pela atividade cultural.

É contra os aspectos políticos produzidos por essa situação que a ideia de custo amazônico, na sua formulação original, procurava se enunciar. E é percebendo essa transformação no debate sobre o custo amazônico que construímos nossa indagação: É possível qualificar a noção de custo amazônico com vista a incluir nela a perspectiva da inclusão social e do empoderamento social ou, ao contrário, se trata de um valor meramente quantitativo – que se concretiza plenamente pela adição numérica, direta ou percentual, às políticas culturais destinadas e realizadas no espaço amazônico?

### *Das indústrias criativas à economia criativa*

Economia criativa é uma expressão sucedânea de indústrias criativas, termo que se consolida com o “novo trabalhismo” britânico nos governos Tony Blair (1997-2007) e Gordon Brown (2007-2010). O conceito começou a ser usado pelo Departamento de Cultura, Mídia e Esportes (DCMS) do Reino Unido, no final dos anos 1990, para sugerir que as atividades culturais possuem um vasto potencial de geração de empregos e riqueza e que sua característica mais fundamental é sua dinâmica criativa.

Na prática, tratava-se de propor uma renovação da noção de indústrias culturais, positivando-a em seus aspectos enquanto potencial de geração de emprego, renda e promoção da identidade e do vínculo social. Procurava-se compreender a dimensão econômica estruturante das cadeias criativas, associando nelas tanto produtores individuais e empresas cuja ação demandava processos criativos como também as empresas que se relacionavam com elas.

Trazendo para o centro do conceito a noção de criatividade e daí retirando a de cultura, fazia-se possível incluir setores de produção não diretamente associados ao fazer artístico-cultural – como a arquitetura, o design, a indústria de *softwares*, a moda, a publicidade, as telecomunicações, etc. –, e, ao mesmo tempo, superar o impasse restritivo e negativizado daquilo que, antes, era compreendido como indústrias culturais.

O conceito se desenvolveu, produzindo reflexões que, de um lado, estimulavam sua adoção e aplicação, tanto nas políticas culturais como em outras políticas públicas, e, de outro lado, o criticavam.

Dentre as primeiras reflexões, destacam-se as de John Howkins (2001), que procurou agregar ao conceito uma visão empresarial e mercadológica e, dessa maneira, associar às indústrias criativas noções como propriedade intelectual, direitos autorais, marcas e patentes. Também nesse campo pode-se citar o trabalho de Richard Florida (2001) sobre os profissionais das indústrias criativas.

Em 2008, a Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD, 2008) publicou o primeiro estudo de abrangência internacional sobre o tema, calculando que as trocas comerciais internacionais produzidas pelas indústrias criativas eram da ordem de cerca de U\$ 500 bilhões anuais. Rapidamente a noção de indústrias criativas passou a engendrar planos e estratégias de desenvolvimento. Os trabalhos analíticos dessas experiências foram muitos, desde estudos sobre os *creative industry clusters* (Cf. KUROKAWA, 2013) aos estudos sobre concorrência e competitividade nos empreendimentos culturais (Cf. GHARAGOZLO, 2013), passando por trabalhos sobre ambiente e cooperação cultural. (Cf. PORUMB; IVANOVA, 2013)

Ao seu turno, as críticas à noção de indústrias criativas são muitas. Garnham (2005) cunhou a expressão “economicista” para designar as políticas culturais centradas na noção de economia criativa. Pesquisador no campo das políticas culturais e um dos principais articuladores de políticas culturais do Partido Trabalhista inglês, foi, também, o primeiro grande crítico do “novo trabalhismo” e de sua proposta correlata de economia criativa.

Bustamante (2011), por sua vez, observa como a ideia de economia criativa dissimula intenções neoliberais ou funciona como pretexto para a ativação de políticas neoliberais.

Ainda que esses autores sejam de opinião de que as políticas culturais voltadas para a economia criativa não precisam ser dirigidas, exclusivamente, pela via da neoliberalização, pensam ser esse o caso da maioria das políticas culturais que mencionam a palavra-chave “economia criativa”. (BUSTAMANTE, 2011; GARNHAM, 2005)

Percebendo como a adoção desse conceito pelo MinC produziu efeitos políticos e discursivos de toda ordem, compreendemos seu impacto sobre o debate paraense a respeito do custo amazônico como uma estratégia de sobrevivência de agentes culturais num cenário já aviltado pela escassez de políticas culturais e de ações de fomento.

Há uma diferença fundamental entre o modelo da economia criativa e o modelo do novo-desenvolvimentismo: enquanto aquela parte de uma perspectiva econômica ponderada pelas noções de livre-funcionamento do mercado e de ação microeconômica, este, na sua nítida feição keynesiana, está assentado na certeza de que o ciclo econômico não é autorregulado, cabendo ao Estado um papel de estímulo e de planejador do longo prazo.

Os agentes do campo cultural paraense, ao posicionarem sua luta pelo custo amazônico nos termos de uma economia criativa, ao se adaptarem a essa nova normatividade discursiva que lhes era imposta pela agenda do Governo Federal, acabaram por produzir fórmulas de objetivação e por destacar os aspectos mercadológicos do fazer artístico e cultural. Nesse processo, custo amazônico acabou por se tornar um fim em si mesmo, um mero quantitativo, não qualificado enquanto estratégia estruturante, em médio e longo prazo, de correção da desigualdade amazônica.

Se o custo amazônico passou a ser visto como uma ação meramente microeconômica, associada a ações de fomento redutíveis a porcentagens, números e valores e desvinculada de um processo de empoderamento social e de autorregularão é porque, a fundo, foi aviltada por uma ideologia reducionista que, na política cultural do 1º governo Dilma, se tornou dominante e pretendeu, sem ter condições efetivas para tanto, constituir-se como parte do projeto do novo-desenvolvimentismo.

Pensamos que não é possível qualificar a noção de custo amazônico sem incluir nela a perspectiva da inclusão social e do empoderamento social. Para longe de “números mágicos”, só nos parece possível advogar a causa do custo amazônico quando ele não é pensado como regulação de desequilíbrios de mercados criativos ou como fórmulas compensatórias ocasionais, capazes de gerar demandas que serão naturalmente reguladas pelo mercado. O sentido da tese do custo amazônico não está em bonificações do fomento, mas sim na implementação de políticas culturais estruturantes, como a organização de mecanismos sociais

empoderados, a criação de arranjos produtivos no setor e a uma política de fomento que seja consequente com a diversidade interna da Amazônia e tenha um compromisso com uma matriz de sustentabilidade econômica.

### *Notas*

- 1 Instituído, juntamente com o Plano Nacional de Cultura, pela Lei nº 12.343, de 2.12.2010.
- 2 O BNDES Procult financia projetos de investimentos e planos de negócio nos setores do audiovisual, editorial, da música, dos jogos eletrônicos e das artes visuais e performáticas.
- 3 O FSA constitui uma categoria de programação específica do Fundo Nacional da Cultura (FNC), vinculado ao MinC. Criado pela Lei nº 11.437, de 28.12.2006, e regulamentado pelo Decreto nº 6.299, de 12.12.2007.
- 4 É preciso dizer que o BNDES já atuava no campo cultural desde 1995 – notadamente no apoio à produção cinematográfica, por meio da Seleção Pública de Projetos Cinematográficos para apoiar a produção de filmes com recursos passíveis de incentivos fiscais previstos na Lei do Audiovisual (Lei 8.685/93). O banco também apoia, com recursos não reembolsáveis, projetos de revitalização do patrimônio histórico, arquitetônico e arqueológico brasileiro, e projetos de preservação e segurança de acervos museológicos, arquivísticos e bibliográficos.
- 5 O Simples da Cultura une quatro impostos federais, um estadual e um municipal. Foi criado pela Lei Complementar 133, de 28.12.2009, que reduziu a carga tributária das micro e pequenas empresas (MPes) do setor cultural e incluiu novas atividades no Simples Nacional, também conhecido por Supersimples. Válida a partir de janeiro de 2010, a nova lei permitiu a adesão ao Simples dos serviços de produção cinematográfica, audiovisual, artística e cultural, sua exibição ou apresentação, inclusive no caso de música, literatura, artes cênicas e artes visuais.
- 6 Instituído, juntamente com o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC), pela Lei nº 12.343, de 2.12.2010. O PNC regulamenta o § 3º do art. 215 da Constituição Federal, e tem duração de 10 anos.
- 7 O Vale Cultura é um benefício vinculado ao Programa de Cultura do Trabalhador. É um benefício de R\$ 50 pago aos trabalhadores que ganhem até cinco salários mínimos. É oferecido na forma de cartão magnético e é cumulativo, podendo ser usado pelo beneficiário, necessariamente ocupante de emprego formal, para si ou para sua família, quando desejar, para acesso a museus, teatros, cinemas ou compra de livros, DVDs e CDs.
- 8 O Projeto de Lei Cultura Viva (757/2011), da deputada Jandira Feghali (PCdoB-RJ), foi aprovado pelo Congresso em 1 de julho de 2014 e sancionado pela presidenta no dia 23 desse mesmo mês.
- 9 A PEC-150, apresentada pelo deputado Paulo Rocha (PT-PA), tramita no Congresso Nacional desde 2003. Ela determina a aplicação de 2% da arrecadação tributária da União no setor cultural. Atualmente, o percentual repassado pela União ao setor é de 0,6%. Em termos atuais, a



aprovação da PEC-150 representa o aumento de R\$ 1,3 bilhão para R\$ 5,3 bilhões no orçamento do setor cultural do Governo Federal. O texto da proposta também estipula que 25% desses recursos serão destinados aos estados e ao Distrito Federal, e 25% aos municípios. Ela também estipula que os estados destinem 1,5% e os municípios 1%, de seu orçamento, à cultura.

- 10 Nota sobre períodos e continuidade entre as gestões.
- 11 Criada pelo Decreto nº 7.743, de 1.12.2012, a SEC tem como missão “conduzir a formulação, a implementação e o monitoramento de políticas públicas para o desenvolvimento local e regional, priorizando o apoio e o fomento aos profissionais e aos micro e pequenos empreendimentos criativos brasileiros”.
- 12 O Observatório Brasileiro da Economia Criativa foi instituído pela Secretaria da Economia Criativa do Ministério da Cultura, através da Portaria nº 01, de 08.02.12.
- 13 Em 31.12.2013 foi publicada no Diário Oficial da União (DOU) a Portaria do Ministério da Cultura (MinC) de nº 118, reformulando o Programa Cultura Viva. No governo Lula, esse programa era um dos principais mecanismos de apoio aos Pontos de Cultura. A principal modificação diz respeito à sua área de abrangência: grupos e coletivos sem personalidade jurídica, que desenvolvam atividades culturais em suas comunidades passaram a poder ser reconhecidos como Pontos de Cultura. Essa iniciativa permitiu ampliar a quantidade e a diversidade de beneficiários do programa. A medida beneficia grupos culturais que não possuem CNPJ, como comunidades quilombolas, indígenas e grupos de cultura popular e tradicional. Por outro lado, também facilita o investimento em ações transversais, que articulem agentes culturais em redes.

### *Referências*

BRASIL. Ministério da Cultura. Plano da Secretaria da Economia Criativa 2011-2014 (PSEC). 2011. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/documents/10883/38605/1364357906324Plano-da-Secretaria-da-Economia-Criativa.pdf/667d3db9-e53f-4468-9fb4-4d7d79fa7338?version=1.0>>. Acesso em 02 out. 2014.

BRASIL. Ministério da Cultura. II Conferência Nacional de Cultura. Estratégias Setoriais. 2010. Disponível em: <<http://www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2010/03/estrategias-setoriais-setor1.pdf>>. Acesso em: 02 out. 2014.

BRESSER-PEREIRA, L. C. *Desenvolvimento e crise no Brasil: 1930-2003*. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2003.

- BRESSER-PEREIRA, L. C. O novo-desenvolvimentismo e a ortodoxia convencional. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 20, n. 3, 2006, p. 5-24.
- BUSTAMANTE, E. La creatividad contra la cultura? In: ALBORNOZ, L. A. *Poder, médios, cultura: una mirada crítica desde la economía política de la comunicación*. Buenos Aires: Paidós, 2011, p. 139-153.
- CALABRE, L. *Políticas culturais: reflexões e ações*. Centro de Documentação e Referência Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.
- CASTRO, F. F. de et al. A política cultural no Pará durante o período Lula. In: BARBALHO, A.; BARROS, J. M.; CALABRE, L. (Org.). *Federalismo e políticas culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2013, p. 75-93.
- DE MARCHI, Leonardo. Construindo um conceito neodesenvolvimentista de economia criativa no Brasil. *Novos Olhares*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 37-48. 2013.
- GARCIA, M. A.; SADER, E. (Org.) Brasil entre o passado e o futuro. São Paulo: Boitempo, 2010.
- GARNHAM, Nicholas. From cultural to creative industries: an analysis of the implications of the “creative approach” to arts and media policy making in the United Kingdom. *International journal of cultural policy*, v. 11, n. 1, p. 15-29, 2005.
- GHARAGOZLO, A. R. A survey of Tehran metropolis strategies as a creative city of Iran. *Journal of Geography and Regional Planning*, Lagos, v. 6, n. 5, p. 149-158, 2013.
- HOWKINS, J. *The creative economy*. How people make money from ideas. Londres: Penguin Press, 2001.
- KUROKAWA, M. Strategies for Creative Industry Development, Case of Thailand. *Discussion Papers Series*. 2013. Disponível em: <<http://www1.tcue.ac.jp/home1/c-gakkai/dp/dp13-03>>. Acesso em: 20 jun. 2014.
- LOPES, R. S.; SANTOS, V. A. Economia, cultura e criatividade: tensões e contradições. *Carta Maior*. 25 de fevereiro de 2011. Disponível

em: <[www.cartamaior.com.br/detalheImprimir.cfm?conteudo\\_id=16464&flag\\_destaque\\_longo\\_curto=L](http://www.cartamaior.com.br/detalheImprimir.cfm?conteudo_id=16464&flag_destaque_longo_curto=L)>. Acesso em 10 dez. 2014.

MERCADANTE, E. *Brasil, a construção retomada*. São Paulo: Saraiva, 2010.

OREIRO, José Luis da Costa. Novo-desenvolvimentismo, crescimento econômico e regimes de política macroeconômica. *Estudos Avançados*, v. 26, n. 75, p. 29-40, 2012.

PORUMB, E.; IVANOVA, N. V. The creative economy. From concept to creative environment. Challenges for Romania. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Studia Europaea*, Cluj-Napoca, v. 3, n. 1, p. 7592, 2013.

QUEIROZ, I. *Projeto cultural: as especificidades de um novo gênero do discurso*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2014.

SICSÚ, J.; PAULA, L. F. de; MICHEL, R. (Org.). *Novo desenvolvimentismo: um projeto nacional de crescimento com equidade social*. Barueri: Manole; Rio de Janeiro: Fundação Konrad Adenauer, 2005.

SILVA, F. A. B. da; ARAÚJO, H. E. *Cultura viva: avaliação do programa arte, educação e cidadania*. Brasília: IPEA, 2010.

TURINO, C. *Ponto de Cultura: o Brasil de baixo para cima*. São Paulo: Anita Garibaldi, 2009.

UNCTAD. United Nations Conference on Trade and Development. *Creative Economy Report*. Nova York, 2008.