



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA DA UFBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

JOYCE DE MATOS BARBOSA

Por uma economia desenvolvimentista da dança

Salvador
2013

JOYCE DE MATOS BARBOSA

Por uma economia desenvolvimentista da dança

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lúcia Helena Alfredi de Matos.

Salvador
2013

SISTEMA DE BIBLIOTECAS - UFBA

Barbosa, Joyce de Matos

Por uma economia desenvolvimentista da dança / Joyce de Matos
Barbosa.- 2014. .
87 f.

Orientadora : Profa. Dra. Lúcia Helena Alfredi de Matos
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de
Dança, Salvador, 2014.

1. Dança. 2. Políticas Culturais – Brasil. 3. Economia – Política. I. Matos,
Lúcia Helena Alfredi de. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança.
III. Título.

CDU 793.3(91)
CDD 793

JOYCE DE MATOS BARBOSA

Por uma economia desenvolvimentista da dança

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Dança.

Data da aprovação: _____ de _____ de _____

Banca examinadora:

Lúcia Helena Alfredi de Matos - Orientadora _____
Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Cláudia Sousa Leitão _____
Doutora em Sociologia pela Sorbonne, Université Paris Descartes, PARIS 5, França.
Universidade Estadual do Ceará

Gilsamara Moura Robert Pires _____
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica
Universidade Federal da Bahia

Para Lívio.

AGRADECIMENTOS

À minha família;

À minha orientadora;

Aos fazedores culturais que me concederam suas vozes: Wagner Schwartz, Eduardo Bonito, Fabiano Carneiro e Ana Catarina Vieira;

Aos meus amigos-professores-artistas espalhados pelos cantos que me ajudaram nessa caminhada, especialmente: minha amiga, Michelle Veronese, pelas inúmeras conversas e apoio; Adriana Bittencourt, Fabiana Britto e Jussara Setenta – pelas verdades que nos acordam e nos fazem caminhar; Helena Katz, pela generosidade digna de um professor; Theo e Roberta, pela filosofia e amor ao ensino.

À CAPES e, posteriormente, à Fapesb;

À PUC/SP e sua biblioteca;

Aos meus queridos colegas de Mestrado que marcaram meu mais novo antigo caminho: Ricardo, Flor, Ana, Aline, Patrícia, Jussara, Michelle, Carol, Renata, Edu, Osório, Luiza, Reginaldo, Thiago, Isaura, Lucas, Miliane, Denise e Ana Flávia. Carrego vocês para sempre nesse sopro de mudança.

E, certamente, e com todo o carinho possível, às parceiras de deleite: Vanessa, Lília, Aretha e Nídia. Obrigada pelo amor.

Compreende-se, então, que uma experiência interior, por mais 'subjativa', por mais 'obscura' que seja, pode aparecer como um lampejo para o outro, a partir do momento que encontra a forma justa de sua construção, de sua narração, de sua transmissão.

Georges Didi-Huberman, 2011

BARBOSA, Joyce de M. **Por uma economia desenvolvimentista da dança**, 87 f. il. 2013. Dissertação (Mestrado) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

RESUMO

A presente dissertação analisa as concepções de “economia criativa”, “indústrias culturais” e “economia da cultura” nas práticas concernentes às políticas públicas culturais brasileiras em nível federal, por intermédio do Ministério da Cultura, no intuito de compreender a concepção “economia da dança”. E, dessa forma, cruzar informações teóricas de economistas como o paraibano Celso Furtado (1972), no que se refere ao mito do desenvolvimento econômico e o subdesenvolvimento e desenvolvimento, e o indiano, Amartya Kumar Sen (2000), quanto ao pensamento do “desenvolvimento como liberdade” e os acionamentos das “liberdades instrumentais” na sociedade, para melhor entendermos e discutirmos as implicações sócio-políticas para a classe artística desse segmento cultural de uma política da dança sustentável. Para tanto, ouvimos agentes da área da dança no Brasil que nos apresentam suas ações e estratégias de sobrevivência e manutenção de suas obras, compondo, dessa maneira, outros modos de existir da dança, que devem ser levados em consideração para entendermos exatamente sobre qual economia estamos falando quando o assunto é cultura e dança: não uma clássica, mas uma *oika* plural, que se apresenta na sua externalidade. Para, enfim, concluirmos que aos agentes da dança cabe essa rearticulação entre o que economicamente seu fazer artístico produz e como isso reverbera na construção de políticas públicas culturais da área que prezem pelo desenvolvimento como um aporte social de sustentabilidade.

Palavras-chave: política; cultura; dança; economia.

BARBOSA, Joyce de M. **For a developmentist economy of dance**, 87 f. il. 2013. Dissertation (Master) – Post Graduate Dance Program, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

ABSTRACT

The present work analyses the conceptions about 'creative economy', 'cultural industries' and 'culture economy' in the practices that concern public policies in Brazilian culture in a federal level, through the Ministério da Cultura which aims to understand the conception 'dance economy'. And, thus, crossing theoretical information of the economists, such as Celso Furtado (1972) who mentions the myth of economic development, underdevelopment and development, and the Indian Amartya Kumar Sen (2000) who mentions the thought of 'development as freedom' and the 'instrumental freedom' in our society, to better discuss and understand the social and political implications to the artistic professionals in this cultural segment of a sustainable dance policy. To do so, we heard agents of the dance area in Brazil presenting in their actions and strategies for survival and maintenance of their works, writing in this way, other ways of dance existence, which must be taken into consideration to understand exactly what economy we are talking about when it comes to culture and dance: not a classic, but a plural one, which presents in its externality. To finally conclude that the dance agents fit this rearticulation between what economically produces his/her art making and how it reverberates in the construction of public cultural policies of the area that appreciate the development as a contribution to social sustainability.

Keywords: politics; culture; dance; economics.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. ECONOMIA E DESENVOLVIMENTO.....	14
2.1 DESENVOLVIMENTO E FOCO NAS NECESSIDADES HUMANAS.....	14
2.1.1 Liberdades e desenvolvimento (humano).....	17
2.2 POLÍTICA CULTURAL E DESENVOLVIMENTO: CRIATIVIDADE E ECONOMIA.....	20
3. QUANDO FALAMOS EM CULTURA E DANÇA.....	28
3.1 ...DE QUAL ECONOMIA ESTAMOS FALANDO.....	28
3.2 ...PRA ONDE VAI A SUSTENTABILIDADE DA POLÍTICA PÚBLICA PARA A DANÇA?.....	36
3.2.1 A economia criativa da SEC e a dança.....	41
3.3 SUSTENTABILIDADE E A POLÍTICA DA/PARA DANÇA.....	47
4. A TRIDIMENSIONALIDADE DA CULTURA E DA DANÇA.....	50
4.1 AS DIMENSÕES E A POLÍTICA DA DANÇA.....	50
4.1.1 Câmara e Colegiado Setorial de Dança e as dimensões.....	53
4.1.2 O sujeito artista e seu trabalho.....	56
4.2 A OIKA DA DANÇA.....	59
4.3 OS AGENTES DA DANÇA E OUTROS MODOS DE EXISTIR: CONVERSAS COM OS SUJEITOS.....	61
4.3.1 Economias de uma dança.....	71
5. CONCLUSÃO.....	80
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	82

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem por condão estudar as concepções de economia criativa, economia da dança e políticas culturais, por intermédio de uma visão “desenvolvimentista libertária”, cruzando informações teóricas de economistas como o brasileiro Celso Furtado e o indiano, Amartya Kumar Sen, no intuito de compreendermos as implicações daquele entendimento na constituição do fazer político cultural da dança no Brasil.

As práticas de fomento, via oferta de editais como montagem, circulação de espetáculos e manutenção de companhias e/ou artistas independentes não contemplam as necessidades e realidades daqueles, ocasionando o comprometimento de seus projetos e, por isso, o surgimento de estratégias de sobrevivência que vão além do fazer artístico em si.

Este estudo busca a análise e discussão acerca da seguinte problemática: as reflexões dos agentes de dança no Brasil sobre economia e cultura, de diversos campos de atuação que recebem (ou já receberam) fomentos públicos e/ou discutem políticas culturais para a área, articuladas com uma visão econômica “desenvolvimentista libertária”, podem contribuir para a geração de novos parâmetros para a atual perspectiva da economia da dança? Levando em consideração que seus objetivos são:

- apresentar e discutir as teorias sobre crescimento/progresso e desenvolvimento econômico focando no entendimento cultural e na forma como são concebidas e implementadas as políticas culturais em dança no Brasil;
- analisar o pensamento atual brasileiro sobre economia criativa, indústrias culturais e economia da dança, identificando congruências e incongruências quanto aos modelos de entendimento de política cultural que constroem tais economias;

- identificar os entendimentos sobre política cultural em dança e economia da dança de alguns agentes culturais que receberam fomentos públicos e/ou discutem políticas culturais para a área, inseridos em diversos segmentos/campos de atuação em dança, no intuito de compreender como, na prática, eles estabelecem estratégias econômicas de sobrevivência em face das políticas públicas culturais e como isso reverbera no entendimento de um “desenvolvimento libertário” da cultura.

O trabalho encontra-se dividido em três capítulos. No primeiro, intitulado “Economia e desenvolvimento”, apresentaremos e discutiremos algumas teorias sobre crescimento/progresso e desenvolvimento econômico focando na ideia das “liberdades instrumentais”, preconizadas pelo economista Amartya Kumar Sen no seu livro “Desenvolvimento como liberdade” (2000), com o intuito de tentarmos compreender a necessidade da consideração dos potenciais criativos na construção de uma política pública cultural mais coligada com seus atores sociais.

O segundo capítulo, intitulado “Quando falamos em cultura e dança...”, analisa o pensamento atual sobre “economia criativa”, “indústrias culturais” e “economia da dança”, identificando encontros e afastamentos quanto ao entendimento de política cultural para a área da dança, buscando compreender como ela atualmente existe e vem sendo executada. Neste segmento refletimos sobre a perspectiva de uma política cultural sustentável em dança, pensando sua economia como uma “economia do desenvolvimento da dança”.

No terceiro e último capítulo: “A tridimensionalidade da cultura e a dança”, identificamos os entendimentos sobre política cultural em dança e economia da dança a partir dos agentes culturais que recebem (ou já receberam) fomentos públicos e que discutem políticas culturais para a área inseridos em diferentes campos de atuação em dança: o artista brasileiro independente com projeção

nacional e internacional, Wagner Schwartz; Produtor(a)/Diretor(a)/Coordenador(a) do Festival de Panorama, Eduardo Bonito; a bailarina Ana Catarina; e Fabiano Carneiro, Coordenador de Dança da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), para entender como articulam seu fazer artístico e modos de existência, compreendendo e ao mesmo passo analisando suas sustentabilidades diante das “economias” da dança. Tecendo-se, por fim, as considerações sobre o entendimento de economia na dança e políticas culturais voltadas para a área em questão.

A pesquisa se consolidou nas premissas de Celso Furtado (1972/1974), quanto às controvérsias entre desenvolvimento *versus* crescimento e seu “mito do desenvolvimento”. Sustentou-se nas ideias de Giovanni Arrighi (1998) sobre a periferia, centro e semiperiferia, assim como na concepção de “desenvolvimento como liberdade” de Amartya Sen (2000), conforme ponderamos anteriormente. E, para reforçar os aspectos da economia criativa e da política cultural, dialogamos com Françoise Behamou (2008), Isaura Botelho (2001/2011), Antonio Albino Canelas Rubim (2007/2011), Ana Carla Fonseca Reis (2008/2009), Juca Ferreira e Gilberto Gil (2013), Paulo Miguez (2007), José Carlos Durand (2013), Paul Tolila (2007), trazendo à discussão, também, o Plano Nacional de Cultura (2011), o Plano Diretor da Secretaria de Economia Criativa (2011/2014), os documentos do Sistema Nacional de Cultura (2011) e o Plano Setorial de Dança (2005/2010).

Quanto à natureza da metodologia, a dissertação é qualitativa (DENZIN e LINCOLN, 2006) e o seu método de abordagem, o interpretativo (MCNAMARA, 1999). No que compreende à classificação da pesquisa com relação ao objetivo geral, esta se configura como exploratória. No que concerne à análise dos dados, a abordagem interpretativa utiliza o cruzamento dos dados conseguidos nas entrevistas com os sujeitos da pesquisa, com os referenciais teóricos.

A abordagem da referida temática foi construída pelo interesse em discutir a natureza das políticas públicas pensadas para a dança, refletindo como elas estão distantes da realidade apresentada pelos artistas brasileiros e como uma articulação mais clara de suas proposições, pensada através das economias dos agentes da área, poderia (pode) colaborar para a confecção de ideias mais autênticas, evitando, assim, a reprodutibilidade de modelos sócio-econômico culturais internacionais.

2. Economia e desenvolvimento

2.1 Desenvolvimento e foco nas necessidades humanas

Antes de adentrarmos na discussão sobre políticas culturais, faz-se necessário traçarmos linhas gerais, quase que cronológicas, sobre economia e desenvolvimento/crescimento, a fim de compreendermos como a ligação desses dois entendimentos constroem e fortalece a concepção de política(s) para a área da dança.

Quando analisamos a ideia de “desenvolvimento” sob o viés econômico percebemos a impossibilidade de o distanciarmos de uma prática econômica. Muito embora as estruturas sobre as quais se fundam os critérios econômicos se modifiquem com o tempo, os instrumentos de sua consolidação no espaço tendem a crescer e se fortalecer de maneira substancial. Por isso, ao pensarmos na evolução econômica propriamente dita, aquela que desmantelou o sistema feudal em face da expansão do mercantilismo nas grandes cidades da Europa Ocidental e fez nascer a era capitalista no mundo, tendemos a refletir e expor o “desenvolvimento” a uma escala de acumulação.

Muito embora o panorama pareça simples e sem maiores problemáticas, os resultados do processo de consolidação de um pensamento acumulativo trouxeram implicações tão relevantes quanto controversas para o mundo, pois ao mesmo tempo em que havia prosperidade e avanço de um lado, este ligado completamente a ideia de crescimento econômico, já presente desde o século XV, por outro, os países subdesenvolvidos referenciados como “periferias”, em pleno século XX, enxergavam a possibilidade de que, ao acumularem suas reservas poderiam se estabelecer financeira e economicamente como os países ditos de “centro” e, quem

sabe, tornarem-se equivalentes, dividindo com aqueles a esperança de crescimento. E o responsável por esse incentivo deveria ser o Estado.

O *laissez-faire*¹ trouxe consigo não apenas a ideia de um afastamento Estatal do poder regulatório, mas consolidou um entendimento de uma dita “felicidade” pessoal no acúmulo de riquezas materiais que iria além da simples ideia de possuir bens, gerando um “estado de possibilidade” completamente ilusório, que apenas alimentava as classes mais pobres no intuito de se resignarem.

Porém, logo no início do século XX², essa perspectiva acumulativo-progressista adquiriu outros delineamentos sociais em face de um processo bélico de significativas proporções que alteraria as bases da economia e do seu desenvolvimento: a Grande Guerra.

A partir deste evento, a concepção de “desenvolver-se”/“desenvolvimento” adquiriu uma conotação mais pessoal e diretamente ligada às necessidades humanas que, *a priori*, não se conectavam exclusivamente com os entendimentos de uma macroeconomia.

Diante dos estragos psicológicos e patrimoniais do confronto armado, instituições nasceram, como a Organização das Nações Unidas (ONU), em 1945, com o princípio de direcionar os países a uma nova dinâmica de relacionamentos pautada no diálogo e preservação dos direitos humanos. Em virtude dessa guinada considerável no olhar sobre a população mundial e seus anseios, o foco das necessidades começava a ser reavaliado e conduzido para intentos sócio-econômicos mais prudentes.

¹ Expressão utilizada para designar o “liberalismo econômico”, onde o mercado deveria funcionar livremente, sem interferências, com regulamentos claros e específicos para a proteção dos direitos de propriedade dos mais ricos.

² Período onde o *laissez faire* foi perdendo força.

O prudente aqui refere-se diretamente a forma como os estamentos governamentais passariam a enxergar o povo desamparado nas ruas das cidades destruídas em razão dos acontecimentos supramencionados.

Então, era preciso que o liberalismo cedesse lugar para uma política de desmantelamento do abandono social pelo qual passavam os países prejudicados. E um caminho para que esse intento se consolidasse só poderia surgir de uma oposição ao jogo liberal. Dessa forma, o *Welfare State*³ se consolidou para o resto do mundo.

Embora ele tenha surgido em circunstância da “Grande Depressão” norte americana de 1929, com o *New Deal*, enquanto política de reempoderamento econômico americana, o *Welfare State* ou “Estado de bem-estar social”, capitaneado pelo economista Karl Gunnar Myrdal (1960), transformou o que a sociedade até então entendia sobre organização econômica, crescimento e progresso.

Os direitos fundamentais de segunda geração⁴ aceleraram ainda mais o posicionamento social diante das respostas do Estado provedor, conclamando que as mesmas fossem dadas de maneira rápida, significativa e forte, afinal, a responsabilidade pela realidade estrutural social estava completamente imposta àquele, ficando, portanto, impossibilitado de se eximir por qual razão.

Mais agora do que antes, o Estado propiciador teria que articular um pensamento condicionado à criação de políticas de bem-estar social que estimulassem essa realidade para a sociedade, focando suas ações no ser humano e nas suas necessidades.

³ Estado de bem-estar.

⁴ São os direitos sociais, econômicos e culturais, de titularidade coletiva e com caráter positivo em face da exigência de atuação do Estado para que eles se façam presentes e atuantes.

Partiu-se, então, a considerar o desenvolvimento econômico como uma ferramenta imprescindível na construção de um planejamento econômico e, assim, uma nova ordem econômica nascia.

2.1.1 Liberdades e desenvolvimento (humano)

Se a ideia principal de desenvolvimento estava aliada às concepções de progresso e crescimento com base no ganho material e melhoria de vida, e passava diretamente pelo entendimento de que era preciso acumular, restava aos países pobres e ditos subdesenvolvidos anexarem essa compreensão às suas políticas dentro de um processo de junção de recursos a fim de deslocá-los de um dito *status quo* para uma efervescência de riqueza.

Porém, para que o desenvolvimento se consolidasse dentro de uma estrutura equilibrada e sustentável, o simples fator acumulativo não poderia ser o objetivo geral de sua edificação. Era preciso que houvesse uma equivalência entre os investimentos e crescimentos para consolidar uma boa estrutura de vida às pessoas, mas que, combinado a isso, oportunidades significativas de desenvolvimento humano individual pudessem ser creditadas.

Assim, o desenvolvimento passa por um entendimento de “processo libertatório”, onde, segundo o economista Amartya Kumar Sen (2000, p. 38), deve ser pensado “muito além da acumulação de riqueza e do crescimento do Produto Nacional Bruto e de outras variáveis relacionadas à renda” para, de fato, ser colocado em prática. Afinal, conforme já preconizava o economista paraibano Celso Furtado na década de 1970: “só um economista imagina que um problema de economia é estritamente econômico” (1972, p. 24).

Ao pôr em questão a lógica do crescimento como uma lógica acumulativa, diversa do desenvolvimento, que deveria ser pensado através da sustentabilidade, Furtado pensou que haveria uma impossibilidade dos “objetivos abstratos”⁵ (1972) da economia conseguirem responder de maneira clara e única às necessidades mais urgentes e interpessoais humanísticas, além de identificarem a impossibilidade de igualdade.

Em sua obra “Pequena introdução ao desenvolvimento: enfoque interdisciplinar”, Furtado nos localiza dentro do grau de satisfação das necessidades humanas, onde é possível fazermos um contraponto com a essencialidade dos “objetivos”:

O segundo sentido em que se faz referência ao conceito de desenvolvimento relaciona-se com o grau de satisfação das necessidades humanas. A ambiguidade neste caso aumenta. Existe um primeiro plano no qual se podem usar critérios até certo ponto objetivos: quando se trata da satisfação das necessidades humanas elementares, tais como a alimentação, o vestimento, a habitação. Também é verdade que a ampliação da expectativa de vida de uma população – tidas em conta certas distorções introduzidas pela estratificação social – constitui indicador de melhora na satisfação de suas necessidades elementares. Mas na medida que nos afastamos desse primeiro plano, mais urgentemente se torna a referência a um sistema de valores, pois a ideia mesma de *necessidade* humana, quando não referida ao essencial, tende a perder nitidez fora de determinado contexto cultural. (FURTADO, 1989, p. 16).

É preciso saber, de fato, o que se pode fazer com relação a esse entendimento de “satisfação” e, possivelmente, tentar entendê-lo dentro do contexto das “privações de liberdade”, como cita Sen (2000, p. 56): “mesmo uma pessoa muito rica que seja impedida de se expressar livremente ou de participar de debates e decisões públicas está sendo privada de algo que ela tem motivos para valorizar”. E segue: “o processo de desenvolvimento, quando julgado pela ampliação da liberdade humana, precisa incluir a eliminação da privação dessa pessoa.” (ibidem), sem querer discutir culpabilidade.

⁵ Produto Interno Bruto, variáveis financeiras etc.

As falas de Sen e Furtado se unem no tempo e convergem para a inteligência de que não há crescimento, seja da ordem que for, se o homem não estiver no centro desse mesmo desenvolvimento, como um dos relevantes objetivos do mesmo, atuando como agente fazedor do seu próprio desenvolvimento e àquele não forem dadas “liberdades instrumentais” para a construção do seu viver:

Os fins e os meios do desenvolvimento exigem que a perspectiva da liberdade seja colocada no centro do palco. Nessa perspectiva, as pessoas têm de ser vistas como ativamente envolvidas – dada a oportunidade – na conformação de seu próprio destino, e não apenas como beneficiárias passivas dos frutos dos engenhosos programas de desenvolvimento. O Estado e a sociedade têm papéis amplos no fortalecimento e na proteção das capacidades humanas. São papéis de sustentação, e não de entrega sob encomenda. A perspectiva de que a liberdade é central em relação aos fins e aos meios do desenvolvimento merece toda a nossa atenção. (SEN, 2000, p. 71).

As “liberdades instrumentais”, conforme Sen, concedem, juntas, ao homem, uma possibilidade dele se enxergar na posição de agente definidor do seu destino, com capacidades, ou a chance de exercê-las em face das oportunidades a ele concedidas, chegando ao encontro de sua preponderante liberdade, não mais sendo privado dela no mundo:

...(1) Liberdades políticas, (2) facilidades econômicas, (3) oportunidades sociais, (4) garantias de transparência e (5) segurança protetora. Cada um desses tipos distintos de direitos e oportunidades ajuda a promover a capacidade geral de uma pessoa. Eles podem ainda atuar complementando-se mutuamente. As políticas públicas visando o aumento das capacidades humanas e das liberdades substantivas em geral podem funcionar por meio da promoção dessas liberdades distintas mas inter-relacionadas. (SEN, 2000, p. 25).

As liberdades políticas, facilidades econômicas, oportunidades sociais, garantias de transparência e a segurança protetora colocadas por Sen em seu livro “Desenvolvimento como liberdade”, encaminham, conjuntamente articuladas, para o entendimento de que tais liberdades, quando conduzidas à sua efetividade, constroem um amplo local de estabilidade e igualdade.

Portanto, é preciso entender e enxergar o homem distante da áura de passividade, colocando-o no centro de discussões sobre o que ele, de fato,

necessita, tendo sua participação efetivada na construção de suas capacidades. E entre tais capacidades resta a cultura, como caminho a ser desenvolvido, afinal “(...) é por meio do desenvolvimento cultural que a sociedade capacita-se a produzir ideias e processos contra-hegemônicos.” (FERREIRA, 2013, p. 78).

2.2 Política cultural e desenvolvimento: criticidade e economia

Se as capacidades encontram espaço nas escolhas, e estas advêm de possibilidades de existência então é possível entendermos os processos culturais como espaços de potencialização da liberdade. Mas para que isso ocorra é preciso que haja coerência institucional capaz “de abrir espaço para emergência e vitalização das forças que alimentam a capacidade criativa da sociedade em todos os planos.” (FURTADO, 1984, p. 51).

E encontrar essa capacidade mantém instrínseca relação com o futuro que se almeja construir politicamente, e esse futuro está quase, se não completamente, conectado com a identidade cultural do país: para encontrarmos o nosso caminho social de independência econômica, precisamos compreender, primeiramente, o nosso passado:

Nas sociedades que se inseriram no comércio internacional como exportadoras de uns poucos produtos primários e que em seguida conheceram um processo de industrialização com base na substituição de importações, em tais sociedades a acumulação de bens culturais é em grande medida comandada do exterior em função dos interesses dos grupos que dirigem as transações internacionais. A coerência interna desses sistemas de cultura é precária. Explica-se, dessa forma, que o desenvolvimento material dos países de economia dependente implique um elevado desgaste de muitos dos seus valores culturais. As rupturas com o passado não são necessariamente criativas. Com frequência, refletem imposições da lógica do processo de acumulação e competitividade. (FURTADO, 2012, p. 111).

Assinalava com clareza e precisão, Celso Furtado, em 1994, no texto “Economia e cultura”, que a chave que dá a partida na ignição do verdadeiro

desenvolvimento restava na cultura. Ou seja, apenas num ambiente onde o homem obtenha verdadeiramente as liberdades instrumentais preconizadas por Sen é que a política cultural emergirá:

Portanto, a capacidade é um tipo de liberdade: a liberdade substantiva de realizar combinações alternativas de funcionamentos (ou, menos formalmente expresso, a liberdade para ter estilos de vida diversos). Por exemplo, uma pessoa abastada que faz jejum pode ter a mesma realização de funcionamento quanto a comer ou nutrir-se que uma pessoa destituída, forçada a passar fome extrema, mas a primeira pessoa possui um “conjunto capacitório” diferente do da segunda (a primeira pode escolher comer bem e ser bem nutrida de um modo impossível para a segunda). (SEN, 2000, p. 105).

E prossegue afirmando:

De fato, “escolher” por si só pode ser considerado um funcionamento valioso, e obter um x quando não há alternativa pode, sensatamente, ser distinguido de escolher x quando existem alternativas substanciais. Jejuar não é a mesma coisa que ser forçado a passar fome. Ter a opção de comer faz com que jejuar seja o que é: escolher não comer quando se poderia ter comido. (SEN, 2000, p. 106).

Portanto, ao pensarmos o papel da criatividade dando funcionalidade ao binômio desenvolvimento/liberdade, podemos considerar que o ato criativo potencializa a existência humana em busca de uma política cultural segura. Porém, para que ela assim o seja se faz necessário não apenas sua transparência, - em face de seu caráter público -, mas clareza para definir o que fazemos e o que podemos fazer em termos culturais.

Para tanto, perpassa o *locus* da criatividade, tendo como foco o capital intelectual do agente criativo:

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).

Em face da lógica dos meios e dos fins da própria economia, acreditamos que toda produção se encerra na demanda e na distribuição e terminamos esquecendo que “no mundo das artes o trabalho não é apenas meio mas também fim.”

(FURTADO, 2012, p. 58) e que, por isso, faz-se complexo estabelecer a ideia de “produtividade” para tal assunto. O que veremos mais adiante.

A lógica do planejamento estratégico de uma política cultural deve trazer para o seu processo organizativo os aspectos de uma economia e de um modelo econômico não acumulativo, assegurando, assim, que por intermédio da criatividade o desenvolvimento aconteça, gerando, conclusivamente, mais expansão das liberdades, capacidades humanas e sustentabilidade. Ou seja, é preciso que nossa capacidade criativa seja sustentável, identificando quais as deficiências que ocorrem nesse processo, se na demanda ou na distribuição:

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. (REIS, 2008, p.15).

E segue:

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).

Mas como nossa capacidade criativa pode ser sustentável? E de que forma políticas de desenvolvimento podem ser sustentáveis no aspecto cultural?

Porventura a resposta às estratégias de planejamento de sustentabilidade na área cultural advenha da forma como são pensadas as lógicas de financiamento para a cultura e o que tais lógicas suscitam em termos econômicos, especificamente quanto à economia criativa e da cultura.

Atualmente o que se estabelece é o seguinte:

A lenta evolução desses consensos levou ao surgimento dos dois modelos básicos que orientam as políticas públicas de financiamento da cultura: o Estado orienta e financia a atividade cultural, ou a comunidade é que

financia e apóia ações culturais concretas, na medida em que, à luz de diversas perspectivas ou interesses, as considere legitimadas socialmente.

(...)

Nenhum dos dois modelos se apresenta hoje em estado puro. Mas os sistemas de cada país aproximam-se de cada um deles. (SARAVIA, 1999, p. 90).

O financiamento, por esses dois caminhos que não estão em um “estado puro”, ainda consegue ser um dos motores da engrenagem das políticas culturais. Aquele deve acionar os mecanismos de ação de uma política cultural bem definida, fortalecida na sustentabilidade de seus atores sociais, dando-os pelas liberdades instrumentais a capacidade de escolha, conforme preconiza Sen (2000).

Porém, o cenário quanto a isso, no Brasil, para o artista e sua obra, não viabiliza o caráter da sustentabilidade de ambos, justamente porque, aparentemente, consolidou-se um instrumento político de poder para a efetivação de suas ações: os editais.

A intempestividade desses elementos políticos destroem a possibilidade de uma política cultural sustentável e só retroalimentam uma realidade nociva aos artistas brasileiros, que terminam constituindo suas próprias estratégias de sobrevivência, pois encontram-se impossibilitados de delimitar, na verdade, modos de viver.

E a sustentabilidade da qual falamos, perpassa essa relação que Saravia (1999) nos coloca ao falar das formas e condutas do financiar:

É o caso de tantas companhias de teatro - cuja finalidade principal é representar -, de tantos grupos musicais - cujo desejo principal é interpretar sua música -, de tantos grupos e cooperativas artesanais, editoriais, de produção de literatura. (SARAVIA, 1999, p. 107/108).

E complementa:

Todos eles procuram **viabilizar uma comunicação profunda entre o artista e a sociedade, independentemente dos resultados financeiros que possam conseguir**. Em geral, o propósito de artistas e artesãos não é a busca de benefício econômico através de sua atividade; mas, se pretendem financiá-la, devem - como assinala o mesmo autor - implementar

uma estratégia e utilizar as técnicas de gestão que assim o permitam (Canas, 1987:104). (SARAVIA, 1999, p. 107/108). (grifo nosso).

Muito embora o trabalho em questão não verse diretamente sobre “economia criativa” ou da “economia da cultura”, ambos conceitos estão implicados no que se deseja discutir adiante: “economia da dança”. Para tanto, é necessário compreender que tais definições funcionam bastante para entendermos sob quais aspectos a economia do desenvolvimento deve se solidificar, e um deles está na concepção da economia criativa no que tange à “criatividade”.

A proposta da criatividade como foco econômico de desenvolvimento encaixa-se diretamente no que fora preconizado anteriormente ao falarmos dos “limites do crescimento”: é preciso agora apontar a construção do crescimento na direção do humano e das suas capacidades a fim de alcançarmos qualquer real possibilidade de progresso.

Economia criativa como estratégia de desenvolvimento (...) tem por base o **reconhecimento da criatividade, portanto do capital humano**, para o fomento de uma integração de objetivos sociais, culturais e econômicos, diante de um modelo de desenvolvimento global pós-industrial excludente, portanto insustentável. Nesse antigo paradigma a diversidade cultural e as culturas em geral podem ser vistas como obstáculos ao desenvolvimento, em vez de nutrientes de criatividade e de resolução dos entraves sociais e econômicos. (REIS, 2008, p. 27). (grifo nosso).

Ou seja, o aspecto criativo de uma determinada região pode definir e implementar o desenvolvimento que ela, de fato, necessita e pode ter, conduzindo-o ao sustentável:

A chave para esse paradigma é o argumento de que, enquanto os setores que impulsionaram a revolução urbana do século XIX basearam-se, em grande parte, no uso de matéria-prima, hoje a criatividade baseia-se no conhecimento e nas habilidades; por exemplo, a capacidade de gerar novo conhecimento a partir do conhecimento existente, a capacidade de gerar novas idéias que podem desencadear inovação e suas aplicações concretas. (RAJ, 2008, p. 81).

Porém, mais do que nunca é preciso entendermos que a cultura, enquanto bem público, direito de todos, com suas garantias de acesso devidamente

estabelecidas pela Constituição Federal Brasileira de 1988⁶, se destaca dos imperativos e mecanismos do mercado, porque tudo que está nele, por “suposições tradicionalmente feitas” (SEN, 2000, p. 170), é passível de compra e venda, pois responde a uma ordem de “oferta e procura”, contando ainda com a perspectiva distributiva.

Não desejando, neste momento, adentrar em questões de ordem de difusão da cultural, é imprescindível percebermos que os segmentos culturais, em destaque a dança, conjugam-se na existência de um campo de atuação com alguns agentes delimitados no espaço e no tempo que ainda não sabemos se agregam valor ao setor econômico como o conhecemos: é o caso dos grupos, coletivos e artistas que operam dentro de um outro modo de existência, diverso das grandes companhias brasileiras que recebem grandes patrocínios e podem fazer essa difusão ocorrer.

Tal difusão está completamente conectada a ideia de uma cadeia produtiva da cultura, mais precisamente a sua finalização, e indica, para o criador do Programa de Apoio à Cadeia Produtiva do Audiovisual do Banco Nacional do Desenvolvimento (BNDES), em 2006, Sérgio Sá Leitão, o que diz “respeito à criação, produção, distribuição e consumo de conteúdos e experiências culturais” (2007).

Inclusive, segundo o Plano de Metas da Secretaria de Economia Criativa e seu 2º Desafio – “articulação e estímulo ao fomento de empreendimentos criativos” a cadeia existe e se dá pela proposta de:

Retomar a articulação do MinC com os bancos oficiais, através da Secretaria da Economia Criativa, com o objetivo de gerar alternativas de financiamento para a cadeia produtiva da cultura (2011, p. 49).

⁶ Art. 215. 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.

Mas embora coloquemos e consideremos a dança como um dos segmentos da economia criativa é arriscado demais afirmarmos que ela, com todas as suas formas de constituição e todos os seus modos de existir, possui uma cadeia produtiva única e fixa enquanto “um conjunto de etapas consecutivas pelas quais passam e vão sendo transformados e transferidos os diversos insumos.” (DANTAS, KERTSNETZKY e PROCHNIK, 2002, p. 36-37).

E aqui entendemos cadeia produtiva como:

uma seqüência 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).

Afinal, até o presente momento, os suportes à existência e manutenção de trabalhos e companhias/coletivos/grupos ainda se dão por “tempo determinado”, amplamente concretizado pela concepção dos editais, mencionada anteriormente, muitas vezes nem chegando a ter a sua difusão realizada. Não encerrando, assim, o ciclo produtivo.

Mas ao mesmo tempo é imperioso pensarmos que, ao considerarmos logicamente a existência de uma cadeia produtiva da cultura, precisaremos aceitar a possibilidade de existir uma economia para ela (a cultura). Porém, se formos também considerar que nem todos os modelos de sobrevivência/existência da dança se encaixam e se adequam àquela cadeia, é então possível pensar que existem “economias” da cultura.

Então, como pensar o financiamento cultural para essas “economias” que não fecham o ciclo da cadeia produtiva cultural, mas que demandam ações econômicas dentro de outros raciocínios, num formato de microcadeia produtiva da cultura? Como podemos a expandir as capacidades individuais e fomentar estratégias de

desenvolvimento para além da sobrevivência gerando políticas sustentáveis dentro do entendimento distributivo econômico micro?

Precisamos analisar, de fato, quanto à cultura e à dança, de qual economia estamos falando e como concebemos os nossos modelos econômicos culturais, partindo, portanto, do que os nossos artistas e gestores brasileiros produzem e, especialmente, como produzem. Assim, discutiremos no próximo capítulo como uma política cultural desenvolvimentista, de existência clara, organizada e articulada auxiliaria a possibilidade de existência ou não de uma economia propriamente da dança.

3. Quando falamos em cultura e dança...

3.1 ...de qual economia estamos falando?

E quando trazemos a ideia de continuidade para o plano cultural, estamos pensando em política?

Antes de tentarmos responder a esta pergunta, é preciso que compreendamos os significados de economia criativa e economia da cultura, assim como o de indústria(s) cultural(is) e quais as implicações destes nas práticas das políticas públicas brasileiras na área cultural. Mas é ainda mais importante explicar que tais conceitos são bem disformes a depender do pesquisador que os evoca, justamente por não haver consenso a respeito da junção dos assuntos “economia”, “cultura” e “criatividade”.

Para Paulo Miguez, professor da Universidade Federal da Bahia (UFBA), a “economia criativa”:

trata de bens e serviços baseados em textos, símbolos e imagens e refere-se ao conjunto distinto de atividades assentadas na criatividade, no talento ou na habilidade individual, cujos produtos incorporam propriedade intelectual e abarcam do artesanato tradicional às complexas cadeias produtivas das indústrias culturais. (MIGUEZ, 2007, p. 96).

Já para o professor da FGV, Carlos Durand, a “economia criativa”:

começa por uma reclassificação que introduz segmentos antes não considerados culturais (software, games, programação de rádio e tv, publicidade, desenho industrial e moda), como se propõe a incluir o componente “criativo” em toda e qualquer atividade industrial, artesanal, comercial e de serviços. (DURAND, 2013, p. 163).

Ambas citações consideram a criatividade humana como esteio para um vislumbre dessa mesma criatividade nos meandros econômicos: partindo das habilidades pessoais para transformarem-se, quase sempre, em futuras propriedades intelectuais numa cadeia produtiva da cultura.

Para Heliana Marinho:

Como trajetória conceitual, a Economia Criativa deriva de temas relacionados à: (1) indústrias criativas – convergência entre indústrias de mídia e informação e o setor cultural e das artes; (2) economia da cultura – tentativa de monetização de produtos, bens e serviços culturais; (3) culturalização da economia – quando a cultura agrega valor a outro setor econômico, contribuindo para a sua qualificação a exemplo do turismo cultural. (MARINHO, 2013, p. 43).

Já o termo “economia da cultura”, segundo Ana Carla Fonseca Reis (2009) parte:

do aprendizado e o instrumental da lógica e das relações econômicas - da visão de fluxos e trocas; das relações entre criação, produção, distribuição e demanda; das diferenças entre valor e preço; do reconhecimento do capital humano; dos mecanismos mais variados de incentivos, subsídios, fomento, intervenção e regulação; e de muito mais – em favor da política pública não só de cultura, como de desenvolvimento. (p. 25).

Podemos, então, entender que a economia criativa é um braço da economia da cultura e que as duas possuem pontos tão comuns como divergentes: enquanto que a economia da cultura se preocupa em analisar a ordem econômica da cultura sob aspectos logísticos, operacionais e distributivos, a economia criativa lida diretamente com o poder transformador da criação de artefatos que possam se incorporar numa ordem mercantil.

Nos dias de hoje, cada pedacinho do sapato – cadarço, sola, couro, etiqueta – disputa mercado com seus similares, feitos por empresas locais, nacionais e polvilhadas pelo mundo. Como resultado, não é apenas o par de sapatos que deve ser competitivo e diferenciado, mas também cada um de seus componentes. E, para isso, há de embutir muita criatividade em produtos e processos, em materiais e formas, em texturas e funcionalidades. (REIS, 2012, p. 11).

Esta citação desdobra uma série de ocorrências e reflexões. Uma delas diz respeito à criatividade e o porquê dela existir como imperativo de mudança e inovação, ou seja, atualmente, se quisermos vender mais será a nossa habilidade e talento em produzir inovações que nos impulsionará para tanto, e assim, seremos competitivos.

Na criação para a competição sob a forma da inovação, o arsenal passa a ser industrial, tendo, portanto a ideia de larga escala e grande gerenciamento como caminhos para a sua execução. Entra em questão o conceito de “indústrias culturais”

que, segundo o British Council (2005, p. 16): “são aquelas atividades que têm sua origem na criatividade, habilidade e talento individuais e que têm um potencial para geração de empregos e riquezas por meio da geração e exploração da propriedade intelectual.”⁷

As indústrias culturais, desde os estudos de Theodor Adorno e Max Horkheimer na década de 1940, antes mesmo de “Dialética do esclarecimento”⁸ (1947 – aqui com edição de 1997), mas já em *Minima moralia* (1992) mostravam o comportamento e origem do sistema da indústria cultural, onde:

Ele poderia ser definido como a exploração planejada do hiato pré-histórico entre os homens e sua cultura. O duplo caráter do progresso, que desenvolveu continuamente o potencial da liberdade e a realidade da opressão, trouxe consigo o fato de que os povos foram subordinados de forma sempre mais perfeita ao domínio da natureza e à organização social; que eles, ao mesmo tempo, porém, em virtude da coerção que a cultura lhes impôs, tornaram-se incapazes de compreender aquilo com o que a cultura transcendeu tal integração. (ADORNO, 1992, p. 193).

A preocupação de Adorno quanto às indústrias culturais revelava a periculosidade vigente do próprio sistema capitalista e suas implicações na inibição do homem como ser livre e autônomo. Conforme Enrique Saravia (1998, p. 107) expõe “elas podem servir, ainda, como eficaz instrumento de aculturação”, pois ao mesmo tempo em que seu potencial humano emergiu, com ele, a ideia de opressão através de regimes históricos se consolidou como uma verdade, especialmente na Europa do início do século XX.

O conceito de indústria cultural (livro, disco, audiovisual) era muito restrito para dar conta de tudo aquilo que o primeiro ministro britânico necessitava englobar como resposta aos desafios (problemas) desses novos tempos. Assim, de forma oportunista, foram englobadas todas as indústrias que mobilizavam de maneira direta ou indireta uma criatividade cultural na produção de bens materiais com finalidades mais de ordem funcional que cultural (moda, publicidade, design, etc) sob a denominação de indústrias criativas. (BOTELHO, 2011, p. 90).

⁷ “Those activities which have their origin in individual creativity, skill and talent and which have a potential for wealth and job creation through the generation and exploitation of intellectual property.” (2005, p. 16)

⁸ Trabalho de Adorno e Horkheimer onde abordam a terminologia “indústrias culturais” e suas ramificações e entendimentos.

Mascarada sob a égide das “necessidades humanas”, ainda segundo Adorno, a indústria cultural entrega à sociedade produtos que possuem ligação contundente com aquela opressão, dentro de uma padronização *a priori* e de um baixo nível dos produtos culturais, unicamente convencionada pelo público:

Os padrões resultariam originariamente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência. Na verdade, isso é o círculo de manipulação e necessidade retroativa, no qual a unidade do sistema concentra-se cada vez mais densamente. Cala-se, aqui, sobre o fato de que o solo, sobre o qual a técnica adquire poder sobre a sociedade é o poder daqueles economicamente mais fortes sobre a sociedade (ADORNO, 1992, p. 197).

O engano está na percepção da indústria cultural quanto a tais necessidades humanas. E para Adorno e Horkheimer o que existe quanto a isso está encoberto por uma falsa realidade de que a indústria, de fato, escuta e se preocupa com seu consumidores:

A indústria cultural finge solenemente orientar-se por seus consumidores e fornecer-lhes o que eles desejam. Mas, enquanto ela continuamente proíbe qualquer pensamento propriamente autônomo e eleva suas vítimas a juízes, sua encoberta arbitrariedade supera todos os excessos da arte autônoma. (ADORNO e HORKHEIMER, 1997, p. 267).

A concepção de indústria cultural se aplica bem aos imperativos da economia criativa porque esta deseja encontrar na intelectualidade de um trabalho uma replicação e padronização no intuito precípua de fazê-lo funcionar no fluxo econômico, buscando uma inserção mercadológica e replicando a cadeia produtiva.

Embora para o professor Miguez a “economia criativa” abarque do artesanato à indústria, ainda assim esse conceito não encara as microrealidades existentes do “fazer cultura”, especialmente num país como o Brasil e, ainda mais especificamente, na área da dança, onde existem companhias, grupos e artistas que, por mais que vivam como “artesãos”, no sentido metafórico, não entram naquela ideia por não serem rentáveis economicamente. Sobre tais realidades, falaremos mais adiante.

A lógica do mercado funciona muito bem para indústrias fonográfica, cinematográfica, editorial, de televisão e vídeo bastando ver que a “indústria da cultural *pop* (filmes, músicas, programas de TV e vídeo), produziu (...) em 1990, um *superávit*, comercial de US\$ 8 bilhões, só superado pelo da indústria aeronáutica (SARAVIA, 1998, p. 107) (grifo nosso). Mas essa mesma realidade torna-se impraticável para outros segmentos artístico-culturais.

Não é necessário negar a importância do entendimento de economia na produção artística, no fazer cultural, afinal, pela premissa aristotélica, “economia” significa “administração do local onde vivemos” e seu foco está na casa e nas relações que esta trava com o mundo. E é certo que existem economias de uma cultura, especialmente em face de todos os segmentos em que ela se encontra distribuída e atuante. Mas, talvez, o equívoco esteja justamente em buscar um modelo e fazê-lo único e indistinto, como tem sido o caso com as indústrias culturais.

O maior problema em acreditar na paridade de economias está exatamente no que fora manifestado por Adorno e Horkheimer (1997) quanto à padronização advindo da concepção de indústria cultural e seu tecnicismo:

Por enquanto, a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social. Isso, porém, não deve ser atribuído a nenhuma lei evolutiva da técnica enquanto tal, mas à sua função na economia actual. (p. 57).

A padronização de um produto criativo, segundo John Howkins (2001), não significa uma atividade econômica em si, a não ser quando o resultado do que foi produzido tenha alguma implicação neste sentido. O produto de algo criativo pode entrar na cadeia produtiva se assim for do interesse do grupo ou da pessoa que o desenvolve, para assim gerar lucratividade.

O problema aqui também não é negar a ideia de uma indústria preocupada em promover bens que participem de uma lógica criativa. Na verdade a questão é

que nem todos os “produtos” gerados dentro de um processo criativo podem se inserir numa lógica econômica dessa qualidade.

E no Brasil, essa ideia sobre a cultura está completamente ligada à concepção de indústria cultural e, ainda mais agora, a de uma “indústria criativa”⁹: “da mesma maneira, enquanto a indústria cultural parece se reportar a um componente coletivo abstrato de cultura, na indústria criativa o apelo constante é à criatividade individual.” (BOTELHO, 2011, 91), que não apenas considera a arte e a cultura como mecanismos potenciais da indústria, mas envolve o desenvolvimento da tecnologia da informação, da *internet* e dos *softwares*.

A tendência brasileira a perceber a economia da criatividade, especialmente pela desconformidade terminológica, implica numa confusão generalizada do real papel que algo dessa natureza pode refletir no nosso país, nos afastando do questionamento: de que economia estamos falando quando adentramos no assunto economia da cultura e economia criativa, e nos seus modos de existência, macro e micro.

É preciso que haja a implantação de um modelo de política pública que esteja em consonância com o que o país pensa sobre economia, se não, “manteremos o mesmo modelo mental dos colonizados” (LEITÃO, 2007, p. 29), o que nos limitará “a repercutir pensamentos alheios” (*Op. Cit.*). Mas se apenas subtraímos modelos

⁹ “Para uma maior compreensão, a economia criativa torna-se desafiadora em face do debate que envolve o termo ‘indústrias criativas’. Inicialmente usado num relatório Australiano de 1994 chamado Nação Criativa, a noção de ‘indústrias criativas’ ganhou alta exposição em 1997 quando os políticos do DCMS do Reino Unido organizaram a Força-tarefa Indústrias Criativas. Esse conceito ampliou o escopo do que geralmente é considerado ‘indústrias culturais’ além das artes para o potencial das atividades comerciais.(UNCTAD, 2004). O que pode ser combinado, entretanto, é que em qualquer forma que as indústrias forem definidas, elas estarão no centro do que pode ser rotulado, em termos mais amplos, economia criativa.” (2012, p. 13-14). “*Further understanding the creative economy becomes challenging due to the debate that surrounds the term ‘creative industries’. Initially used in a 1994 Australian Report entitled Creative Nation, the notion of the ‘creative industries’ gained wider exposure in 1997 when policy makers at the UK’s DCMS set up the Creative Industries Taskforce. This term has broadened the scope of what are generally considered the ‘cultural industries’ beyond the arts to the potential of commercial activities (UNCTAD, 2004). What can be agreed upon however is that in whatever form the industries are defined, they lie at the centre of what can be labeled, in broader terms, the creative economy.*” (2012, p.13-14).

econômicos e industriais de países desenvolvidos e tentamos encaixá-los em nossa cultura, as chances disso resultar numa interferência grave nas concepções de crescimento *versus* desenvolvimento e na auto-estima do brasileiro são significativas, porque:

ora resultam num ufanismo ou messianismo ingênuos, sempre em busca de novos colonizadores, ora em uma profunda inação diante do presente. (...) Esse comportamento pendular é historicamente reforçado, no campo da cultura, pelo Estado, através de ações populistas; no campo da economia, pelas instituições responsáveis pela criação de projetos de desenvolvimento tão inadaptados e distante de nós. (LEITÃO, 2007, p. 29).

Porém, a partir dessa citação nos defrontamos com outra reflexão que parte agora da materialidade/tangibilidade e imaterialidade/intangibilidade do produto, promovendo a crise secular entre preço e valor quando lidamos com processos criativos: a “criatividade”, empregada no bem/serviço, estaria ligada à valoração, sendo o “valor” algo de difícil mensuração, pois “ninguém ainda descobriu uma forma de atribuir a eles um valor financeiro” (HOWKINS, 2001, p. 230).

Thomas A. Stewart acredita que o capital intelectual, devido às suas características próprias, não pode ser reduzido a quantidades financeiras ou valor financeiro e, portanto, se opõe à maioria das tentativas de incluí-lo em contas financeiras. (HOWKINS, 2001, p. 232).

E essa mesma valoração ainda estaria condicionada à ideia de “capital cultural”, que para os economistas Stefano Florissi e Felipe Starosta (2007) é formado:

...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. (p. 14).

O capital cultural, se de natureza intangível como o que estamos lidando, é considerado capital intelectual, “isto é, ideias, práticas, crenças e valores compartilhados por um grupo” (2007, p.15), essa mesma categoria “pode diminuir caso não receba manutenção apropriada” (2007, p.15). Portanto, aqui, encontra-se

uma das maiores dificuldades no entendimento da economia criativa: como ela se organizaria e o que seria a “cadeia produtiva criativa”?

Ana Carla Fonseca Reis (2009) questiona a possibilidade desse ser um dos gargalos da “economia da cultura”, pontuando que sem a “capacitação dos agentes produtivos” uma possível “cadeia produtiva da cultura” tem seu fluxo prejudicado. E que não adianta falarmos em “desenvolvimento cultural” se nos deparamos constantemente com essa situação de despreparo humano.

E aqui voltamos ao ponto discutido no capítulo um desta dissertação: onde colide, nessa lógica econômico-industrial da cultura, o real desenvolvimento das capacidades humanas preconizadas pelas liberdades instrumentais?¹⁰

Dentro deste diálogo, não podemos nos furtar de pensar que existem e sobrevivem outros modos de criação (ou outras economias criativas) no Brasil que nem sequer entram nesse fluxo imenso: as microeconomias criativas, que se constituem através de grupos, companhias, coletivos e artistas independentes de dança que não têm suas atividades refletidas na grande cadeia produtiva cultural de larga escala, mas constituem o que podemos chamar de microcadeia produtiva da cultura ou mesmo de microcadeia produtiva criativa, com suas estratégias de manutenção internamente instituídas em consonância com a “política” pública cultural dos editais instalada no país.

Por exemplo, quando nos referimos à economia da cultura temos que ter na devida conta que esta economia engloba tanto as mega-corporações 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). (grifo nosso).

Até onde políticas públicas culturais sustentáveis podem dinamizar o país a pensar que existem outros lugares de acontecimento da cultura e de sua economia,

¹⁰ As políticas públicas visando o aumento das capacidades humanas e das liberdades substantivas em geral podem funcionar por meio da promoção dessas liberdades distintas mas inter-relacionadas. (SEN, 2000, p. 25).

focando no desenvolvimento das capacidades humanas, é o desafio de pensar a criatividade nacional não como literal moeda de troca, mas como fonte de engrandecimento dos aspectos culturais brasileiros, registrando e dando verdadeiro apoio ao que é legitimamente criado em nosso país.

3.2 ...pra onde vai a sustentabilidade da política pública para a dança?

Como seria possível, dentro da realidade da política cultural em dança brasileira, levando em consideração a organização econômica de um país semiperiférico (ou periférico) completamente voltada para a existência de editais temporários de montagem e circulação, analisar a composição de uma microcadeia produtiva criativa de uma companhia de dança ou artista independente sob o aspecto da sustentabilidade do seu fazer artístico, por exemplo? Para isso antes precisamos entender e contextualizar a realidade política da dança no Brasil.

Atualmente contamos como o órgão federal de deliberação de política cultural: Ministério da Cultura (MINC). Ele “desenvolve políticas de fomento e incentivo nas áreas de letras, artes, folclore e nas diversas formas de expressão da cultura nacional, bem como preserva o patrimônio histórico, arqueológico, artístico e nacional.” (2013).

Sua estrutura é regida:

pelo Decreto nº 7.743, de 31 de maio de 2012. 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).

O MINC ainda possui:

órgãos colegiados e conta com seis entidades vinculadas, sendo duas autarquias e quatro fundações que abrangem campos de atuação determinados. Também fazem parte da estrutura regimental do MinC, as representações regionais, que hoje totalizam sete e abrangem o país territorialmente prestando, entre outras funções, apoio logístico e operacional aos eventos realizados pelo Ministério. (2013).

Uma dessas fundações é a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), que trabalho como:

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).

Dentro da FUNARTE encontramos uma ação mais fortemente direcionada à dança: o “Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna”, criado em 2006. Ele é lançado todo ano, por meio de edital, onde os artistas desenvolvem suas propostas e mandam para a Fundação e sua comissão de avaliadores.

O “Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna” surge em “homenagem ao coreógrafo, ator, diretor, professor e crítico de teatro e dança, criador de um método precursor de preparação corporal para artistas cênicos.” (2013), Klauss Vianna, e tem como objetivo:

Fomentar a produção nacional, contribuindo parcial ou integralmente para o **desenvolvimento das atividades de grupos e companhias na modalidade dança**. Os grupos interessados escolhem entre duas categorias, montagem ou manutenção/consolidação, facilitando a vida dos que buscam espaço no cenário da dança brasileira sem retirar a oportunidade daqueles com percurso iniciado e que desejam firmar-se através da capacitação/atualização permanente e da circulação com os espetáculos por regiões do país que pouco atrativo tem para as grandes produções. (2013).

A Fundação possui outros projetos que também vinculam a dança como elemento de escolha, mas não são exclusivos para a área da dança. Quais sejam: “Prêmio Funarte Artes na Rua (Circo, Dança e Teatro)”; “Edital Funarte de Ocupação dos CEUs das Artes”; “Edital Funarte para a realização de Encontros, Seminários, Mostras, Feiras e Festivais”; Mais Cultura: microprojetos Pantanal”; “Iberescena –

Fundo de ajuda para as artes cênicas ibero-americanas”; editais de ocupação de salas e teatros no Brasil.

Nota-se que o “Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna” consolida-se como uma política singular na esfera federal. Certamente que vários municípios do país e Estados, através de suas leis próprias de incentivo, desenvolvem seus editais como ferramentas para a construção da política da dança local, mas nossa análise parte do contexto macro conceitual das políticas culturais para entendermos o reflexo disso no Brasil.

Ao analisarmos o objetivo do Prêmio percebemos que ele parte da premissa de desenvolver capacidades, através da ideia de “capacitação/atualização” (2013), assim como fomentar o “desenvolvimento de grupos e companhias na modalidade dança”. (2013). Basta ver, como exemplo, que em 2011 foi incorporado, além das categorias montagem e circulação, a de “novos talentos”.

O Prêmio também registra-se como atividade institucional estatal de grande repercussão no país, sempre conclamando os artistas da dança de todas as regiões a participarem.

O Ministério da Cultura, por outra frente, promove, por meio de incentivo fiscal, o estímulo ao apoio da iniciativa privada¹¹ ao setor cultural da seguinte forma:

O proponente apresenta uma proposta cultural ao Ministério da Cultura (MinC) e, caso seja aprovada, é autorizado a captar recursos junto às

¹¹ “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).

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).

Para que a proposta pleiteada se encaixe no que é pedido pelo MINC é preciso que ela se adeqüe ao que a empresa apoiadora deseja. Afinal, a referida empresa, por questões de ordem publicitária e mercadológica, defende seus produtos em outros produtos nos quais acredita que possa trazer retorno financeiro. O que não é o caso de todas as danças que são feitas no país nem de todos os grupos que atuam na área.

O edital deste ano (2013), por exemplo, prevê apenas uma fatia de projetos aprovados para as cinco regiões, dividindo-se em: 5 (cinco) projetos para a Região Norte; 7 (sete) para a região Nordeste; 6 (seis) para o Centro-oeste; 8 (oito) para a Sudeste; e 6 (seis) para a região Sul. O valor total do Prêmio, dividido pelas cinco regiões do Brasil, soma a quantia de R\$ 6.000.000,00 (seis milhões de reais), onde R\$ 5.920.000,00 (cinco milhões, novecentos e vinte mil reais) são destinados à premiação dos contemplados, enquanto R\$ 80.000,00 (oitenta mil reais) são para custos administrativos.

Essa divisão prioriza a promoção da alternância de grupos e companhias, no intuito de capacitar seus atores e promover um maior acesso à cultura pelo público. Mas esquece de considerar o artista e sua existência, afinal, companhias que venceram em 2011 e conseguiram, com isso, montar um trabalho, em 2012, certamente não conseguirão repetir o “feito”, mesmo que dessa vez busquem circular com ele, e não montar outro trabalho para então fechar a cadeia produtiva da cultura.

Tal realidade desvirtua o compromisso do Ministério com a dança, pois conforme foi dito acima, a escolha para uma modalidade de montagem e circulação pode até “facilitar a vida” dos que galgam espaço na cena brasileira da dança, mas certamente retira a oportunidade daqueles com percurso iniciado e que desejam “firmar-se através da capacitação/atualização permanente e da circulação com os espetáculos por regiões do país que pouco atrativo tem para as grandes produções.” (MINC, 2013).

Logo, os que hoje conseguem aquele espaço de crescimento vencendo o edital, no ano seguinte tornar-se-ão os que não têm a oportunidade de continuar com suas atividades e obras. E por essa impossibilidade, muitos grupos, coletivos e companhias, assim como artistas que trabalham sozinhos terminam desenvolvendo suas atividades dentro de uma “rede” (CAUQUELIN, 2005), que se constitui o que poderíamos chamar de “micro cadeia produtiva criativa”.

Para Anne Cauquelin, o “sistema da arte”, por ser comunicacional funciona a partir da informação. Logo, tendo a comunicação como elemento importante na dinamização desse mesmo sistema é imprescindível que a arte encontre mecanismos em rede para se manter: diálogos entre galerias de arte, curadores, interações mercadológicas e trocas entre instituições culturais.

Essas transformações alcançam o domínio artístico em dois pontos: no registro da maneira como a arte circula, ou seja, no mercado (ou continente), e no registro intra-artístico (ou conteúdos das obras) (CAUQUELIN, 2005, p. 65).

Porém, no deslocamento do atual modelo de cadeia produtiva adotado pelo Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior - MDIC, no seu programa “Fórum de Competitividade”, onde afirma ser “o conjunto de atividades que se articulam progressivamente desde os insumos básicos até o produto final, incluindo distribuição e comercialização, constituindo-se em elos de uma corrente

[..]” (MDIC, 2002, p.2)., o que se ausenta na perspectiva micro em face da macro é a de que esses “pequenos modos de existir” nem sempre finalizam o ciclo produtivo com sua distribuição, e sua manutenção produtiva (sustentabilidade) não acontece com frequência.

Percebe-se, portanto, que além da dificuldade de concebermos, talvez, uma cadeia produtiva criativa para a dança em virtude da instabilidade e desconexão de conceitos econômicos em face dos modos de produção em dança, aqueles fazedores culturais brasileiros, que entram nessa “estatística”, não conseguem desenvolver seus trabalhos de maneira clara e longa, exclusivamente porque não há clareza quanto à política pública cultural adotada no país sob o aspecto da sustentabilidade desses mesmos artistas.

Então, se para eles não existe uma lógica distributiva e sustentável, não cabendo o encaixe do modelo pré-existente, é preciso, portanto, que estructuremos de qual economia estamos falando quando nos referimos a esse tipo de economia criativa da dança: a micro, tencionada em outra realidade sócio-econômica.

3.2.1 A economia criativa da SEC e a dança

Os planos da nossa atual Secretaria de Economia Criativa apontam uma série de princípios norteadores através da “reflexão de cenários, possibilidades, capacidades e potenciais de desenvolvimento” (2011, p. 33), onde um desses princípios é o da sustentabilidade. O documento expõe:

A proliferação de uma cultura de consumo global massificou mercados com a oferta de produtos de baixo valor agregado, destituídos de elementos originais e identificadores de culturas locais. Desta forma, aqueles que têm maior capacidade produtiva passam a dominar um mercado que se torna compulsivo e pouco crítico. A homogeneidade cultural passa a oprimir a diversidade, impossibilitando o desenvolvimento endógeno. (SEC, 2011, p.33).

E segue:

Em função dessas considerações, é importante definir qual tipo de desenvolvimento se deseja, quais as bases desse desenvolvimento e como ele pode ser construído de modo a garantir uma sustentabilidade social, cultural, ambiental e econômica em condições semelhantes de escolha para as gerações futuras. (SEC, 2011, p. 33).

É preciso que essa mesma afirmação seja reconduzida em forma de pergunta e que a gestão cultural, com suas plataformas administrativas, possa desempenhar seu papel em busca do pleno estabelecimento de uma política cultural que dê validade e eficácia ao princípio da sustentabilidade, considerando, também, os aspectos traçados no plano como **Desafios da economia criativa brasileira** enquanto uma possibilidade de estabelecimento do que seria a cadeia produtiva criativa.

Os desafios da SEC estão constituídos da seguinte forma: 1º - levantamento de informações e dados da Economia Criativa; 2º - articulação e estímulo ao fomento de empreendimentos criativos; 3º - educação para competências criativas; 4º - infraestrutura de criação, produção, distribuição/circulação e consumo/fruição de bens e serviços criativos; 5º - criação/adequação de Marcos Legais para os setores criativos.

No quarto desafio podemos perceber a preocupação e lucidez da Secretaria na análise sobre o fomento e como ele hoje é direcionado: “Historicamente, o fomento público cultural tem privilegiado a etapa de produção, colocando em segundo plano o fomento à circulação/distribuição, considerado principal gargalo do mercado de bens e serviços criativos.”¹² (2011, p. 36).

¹² Um dos exemplos claros do resultado desse gargalo é o apresentado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE e pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – IPEA sobre a impossibilidade de incorporação do brasileiro nos bens e serviços culturais nos revela que: 92% dos municípios não têm um cinema sequer, nem teatros ou museus, e menos de 14% dos brasileiros vão ao cinema um vez por mês; 92% nunca foram a museus, 93% não vão a exposições de arte e **78% não assistem espetáculos de dança**. (apud FERREIRA, 2013, p. 82). (grifo nosso).

Ou seja, há a compreensão de que esse gargalo existe e que precisa ser imediatamente remediado, o que talvez abra espaço para que vislumbrássemos uma possível microcadeia produtiva criativa sem, *a priori*, considerar tanto o mercado como uma necessidade daquela sustentabilidade, conforme aponta o plano.

Não se trata aqui de responsabilizar o Estado brasileiro pela sua inoperância em fornecer um campo sustentável de ações culturais, especificamente no segmento dança, como se ele fosse o culpado pela ausência e distribuição equitativa de fomento, deixando de lado a iniciativa privada¹³ e sua função social, afinal “a atuação do Estado no campo da cultura não substitui o papel do setor privado, com o qual deve, sempre que possível, atuar em parceria e buscar complementariedade das ações”. (MINC/SNC, 2001, p. 30). Mas de pensarmos que esse mesmo Estado é o ente responsável por regular como essas empresas vão atuar na cultura do país.

E se marcos legais não são feitos ou revitalizados, o ente, portanto, deve rever suas propostas a fim de que tomem outro corpo, sendo mais eficazes, pois:

ao Estado cabe assumir papéis e responsabilidades intransferíveis como, por exemplo, o de garantir a preservação do patrimônio cultural e o acesso universal aos bens e serviços culturais ou de proteger e promover a sobrevivência e desenvolvimento de expressões culturais tradicionais, o que dificilmente seria assumido pelo setor privado. (MINC/SNC, 2011, p. 30).

E mais:

O Estado é quem tem mais poder de fomentar essa transversalidade que deve se iniciar na educação, formando profissionais transdisciplinares que possam atuar como “conectores” - intermediando as várias fases da Economia Criativa - em vários níveis, da Academia à formação, digamos, de jovens Agentes Locais que identificam e conectam os patrimônios intangíveis locais. (DEHEINZELIN, 2011, p. 133).

¹³ “A modalidade de incentivo fiscal tal como organizada nos últimos anos faz com que o poder público abra mão da arrecadação e do papel eletivo a respeito da alocação de recursos. A concessão de 100% de incentivo fiscal retirou das empresas a responsabilidade de custear parte dos projetos, como se viu. Com o custo zero no seu investimento o incentivo fiscal é um mero repasse de verbas do Estado e a parceria da iniciativa privada não existe.” (BARBOSA, 2007, p. 184).

Além dessa problemática, esse mesmo Estado-nação observa a cultura como mero instrumento do desenvolvimento, não concebendo uma relação de aprofundamento entre a cultura e ele mesmo, o que dispara o pensamento de Nestor García Canclini para o fato de que a política cultural:

(...) não se limita a ações pontuais, mas que se ocupa da ação cultural como um sentido contínuo (através de toda a vida e em todos os espaços sociais) e não reduz a cultura ao discursivo ou ao estético, já que procura estimular a ação coletiva através de uma ação organizada, autogestora, reunindo as iniciativas mais diversas (de todos os grupos, no político, no social, no recreativo etc). (CANCLINI, 1987, p. 51).

Desse entendimento advém a sustentabilidade, que deve ser pensada pelo Estado, como forma de não incorrer na limitação de uma política pública cultural pontual. Por isso que, ainda segundo Juca Ferreira, “essas políticas precisam ser políticas de Estado e não apenas de um governo. Precisamos consolidar em lei tudo o que conquistamos.” (FERREIRA, 2013, p. 82).

Aquele gargalo entra em diálogo com outro gargalo mencionado no início deste capítulo: foco nas capacidade humanas. Sem que haja a implementação de alternativas de desenvolvimento que estejam conectadas diretamente com a expansão das capacidade humanas, não temos motivos para falar em distribuição.

Tal ponderação entra, também, em forte enlace com o que o próprio cabeçalho dos desafios da SEC propõe: “que a economia criativa seja assumida como política de desenvolvimento no Brasil” (2011, p. 35). Mas mesmo com a mescla de uma política neoliberal seguida de uma social-democracia, os governos que se alternaram não conseguiram focar a cultura dentro de parâmetros básicos de desenvolvimento, fazendo com que o discurso de relevância cultural e criativa estivesse distante das metas de governo e da gestão, funcionando apenas como um adendo: não percebemos a política cultural como um programa de/do

desenvolvimento porque simplesmente não sabemos de qual desenvolvimento estamos falando:

A ninguém espante que cultura e conhecimento também estejam permanentemente sendo confundidas. Não é para menos; a tradução que fazemos da vida está condicionada ao conhecimento que dela temos. A qualidade de vida numa sociedade humana depende das culturas que nela predominam. Depende das ideias predominantes sobre o valor da vida humana, das necessidades criadas pela nossa existência coletiva, dos modos de satisfazer as necessidades básicas e de criar formas mais variadas de aproveitar a própria vida. Todas as nossas necessidades são construídas culturalmente ao longo da História, mesmo que sejam as mesmas em qualquer lugar e época. Isso significa que a própria noção de “desenvolvimento” está carregada de valores. (FERREIRA, 2013, p. 74).

Segundo Juca Ferreira (2013, p. 74), “especialmente no mundo contemporâneo, não temos como falar em desenvolvimento sem questionar a sua sustentabilidade.” E segue:

O desafio de buscar um desenvolvimento sustentável já é em si mesmo expressão de confronto com um modo de ser que ainda hoje é hegemônico. Nasce de um impulso questionador de um modelo marcado por uma atitude predatória e perdulária. Um modelo autofágico. Que põe em xeque a própria ideia de progresso. E nos faz separar crescimento de desenvolvimento. (FERREIRA, 2013, p. 74).

Não adianta nem é conveniente pensar que o acesso à cultura, por exemplo, seja um único vetor para esse desenvolvimento. Não há garantia de que as pessoas que vão àquela exposição de determinado pintor, simplesmente porque ela é de graça ou com preço módico, futuramente, “consumirão” outras artes parecidas com aquela.

O que nos parece é que o economicismo brasileiro impede, muitas vezes, a compreensão e visualização dessas outras microrrealidades. Estas, que se perfazem na existência desses mesmos grupos, companhias, coletivos e artistas da dança, que organizam uma espécie de estrutura interna, condizente com a realidade financeira dos cachês que entram (ativos), administrando, assim, as contas relativas à manutenção da aparelhagem do espaço de ensaio e dos salários dos bailarinos (passivos). Por isso:

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).

Afinal o contexto macroeconômico parece sempre mais interessante: “Os latino-americanos se acostumaram a 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 KLIKSBERG, 2010, p. 304), mas:

O desenvolvimento não está associado exclusivamente a esses indicadores. No momento, abre-se caminho para uma perspectiva muito mais ampla dentro da discussão sobre como se consegue obter desenvolvimento, e é aí que surge a **ideia de capital social**. Ela reabilita uma série de processos silenciosos que se realizam no interior da sociedade e, hoje, é possível observar como tais processos influenciam a realidade por meio de novos instrumentos de medição criados pelas ciências sociais. As pesquisas pioneiras de Robert Putnam na Universidade Harvard (1993) e de James Coleman (1988) mostraram a existência de diversos fatores extraeconômicos que exercem um grande peso no desempenho dos países em termos de progresso econômico e tecnológico, assim como na sustentabilidade do desenvolvimento. Eles receberam o nome de capital social, e todos têm a ver com a cultura. (SEN e KLIKSBERG, 2010, p. 304-305). (grifo nosso).

O pensamento de Sen e Kliksberg tem consonância com o que Celso Furtado já dizia em 1978:

Quaisquer que sejam as antinomias que se apresentem entre as visões da história que emergem em uma sociedade, o processo de mudança social que chamamos desenvolvimento adquire certa nitidez quando o relacionamos com a idéia de criatividade. (p. 37).

Mas o problema é que:

Somente no terreno do economicismo se pode pretender justificar o gasto com a cultura em função dos recursos tangíveis que esta possa gerar em contrapartida. Os ganhos que a vida cultural pode trazer para a coletividade nem sempre cobrem os gastos com a sua produção. Evidentemente, o lucro obtido a partir desses gastos deve ser avaliado em função de outros critérios, que vão além da noção econômica. (BENHAMOU, 1997, p. 65).

A necessidade de ficarmos “contra” o crescimento e em “favor” do desenvolvimento é porquê este consegue desfocar os objetivos macroeconômicos e vislumbrar os microeconômicos como relevantes, colocando em destaque elementos sociais na economia e no mundo capitalista.

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)

Esses mesmos elementos sociais devem integrar o fazer político cultural, apoiando-se nas capacidades humanas como caminho inicial. Por isso é preciso pensar numa política que integre a sustentabilidade mencionada por Juca Ferreira e o desenvolvimento das capacidades humanas instrumentalizadas por Amartya Sen para termos, enfim, um delineamento mais acertado da política cultural que esperamos, especificamente para a dança, conforme constroem César Bolaño:

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).

Dessa concentração de dispositivos apresentados anteriormente podemos pensar, então, uma política cultural da/para a dança focada no desenvolvimento das capacidades humanas dos agentes artistas. Sendo uma das primeiras considerações quanto a isso sobre como o “fazer cultural” pode se prolongar no tempo: como algo pode se desenvolver e continuar se desenvolvendo; como a companhia, grupo, coletivo e artista independente pode desenvolver a sua arte, expandindo as “condições de autonomia cultural”, conforme propõe Bolaño acima.

3.3 Sustentabilidade e a política da/para dança

Após todas as colocações: é possível trazermos a ideia de continuidade/sustentabilidade para o plano cultural no que tange às suas políticas para a dança, no intuito de gerar autonomia e liberdade ao artista da área?

É, talvez, nessa proposta de diluição das ideias do desenvolvimento que as instituições devam fundamentar suas políticas culturais da/para dança, entendendo e reiterando, portanto, as premissas sobre qual desenvolvimento estamos falando e, mais do que nunca, de qual economia estamos discutindo e almejando para o nosso país. Pois se pensarmos 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) e “isso irá possibilitar 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):

Fica claro, então, que uma quantidade de recursos deve ser alocado de modo que esse capital cultural possa continuar existindo e fomentando a economia da região, ou mesmo gerando somente valor cultural para o indivíduo pela sua mera existência.” (2007, p. 16)

Porém os caminhos da economia criativa assentada nos levam a entender que “as mudanças nas políticas econômica e social exigem, para que sejam sustentáveis, seu correlato no campo cultural.” (SEN e KLIKSBERG, 2010, p. 321).

Ao Estado, com uma perna no presente 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 KLIKSBERG, 2010, p. 321).

E segue:

Além disso, 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).

Então é preciso que aconteçam mudanças significativas na maneira como as instituições, públicas ou privadas, compreendem a dança enquanto parte do corpo social e formadora de capital social. Por isso,

(...) 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. 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).

Através da compreensão da atuação brasileira na economia criativa, como podemos pensar, a partir de agora, uma economia da dança? O que uma referência tão pujante como “economia”, considerando como o Brasil tem pensado esta juntamente na cultura e criatividade, pode imputar ao segmento artístico de uma micro cadeia produtiva criativa, fazendo-o repensar seus modos de existir?

É o que veremos no capítulo seguinte.

4. A tridimensionalidade da cultura e da dança

4.1 As dimensões e a política da dança

A política cultural no nosso país consolida-se na “tridimensionalidade da cultura”. Esta concepção adveio do ex-Ministro da Cultura, Gilberto Gil, quando perguntado sobre quais critérios pautariam a política cultural do governo. A resposta: “abrangência” (MINC/SNC, 2011, p. 33). Desta surgiu a tríade das dimensões: a simbólica, a cidadã e a econômica da cultura.

A “dimensão simbólica” tem seu foco na diversidade cultural em respeito ao patrimônio do país, operando como um agente que expande as fronteiras das políticas públicas pensando na transversalidade da mesma com políticas educacionais, ambientais, comunicacionais etc. Já a “dimensão cidadã” vislumbra garantir ao sujeito a participação e envolvimento com a cultura do seu país, a fim de que tenha “a liberdade para criar, fruir e difundir a cultura” (MINC/SNC, 2011, p. 34).

Percebe-se, portanto, por meio dessas duas dimensões, que o ideal de “abrangência”, de fato, encontra-se contemplado, afinal o que elas trazem consigo reflete a total inserção do sujeito/sociedade nas articulações culturais do país, seja através do pensamento inclusivo cidadão, seja na respeitabilidade da diversidade da própria construção cultural, na medida que também desloca a sua problemática para os aspectos transversais.

A dimensão econômica, por sua vez, consolida tais características, mas aciona outras formas de organizar a cultura, pois segundo o documento, a própria economia pode ser vista de três maneiras:

- (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. (MINC/SNC, 2011, p. 35).

O “sistema de produção, materializado em cadeias produtivas” (MINC/SNC, 2011, p. 35), responde à necessidade recente que o Brasil formula sobre a possibilidade de consolidação de um pensamento sobre “economia criativa” e, por conseguinte, “indústria cultural”, onde o bem cultural seja visto “como qualquer outra mercadoria” (MINC/SNC, 2011, p.35), pois “está sujeito a um processo sistêmico que envolve as fases de produção, distribuição e consumo.” (MINC/SNC, 2011, p. 35):.

E segue pelo raciocínio de que:

Adotar essa perspectiva se justifica na medida em que é possível constatar que a cultura vem progressivamente se transformando num dos segmentos mais dinâmicos da economia e **fator de desenvolvimento econômico e social**. Além disso, num quadro de crescente estandardização mundial de marcas, bens e serviços, os produtos culturais, que têm entre suas características a singularidade, a unicidade e a raridade, tendem a ser valorizados, pois quanto mais raro um produto, maior o seu preço. (MINC/SNC, 2011, p. 35). (grifo nosso).

A “dimensão econômica da cultura” é estruturada pelo desenvolvimento econômico enquanto uma fonte de expansão e riqueza, ao mesmo tempo que é guiada pelos imperativos do mercado.

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 idéias, valores e sentidos e destinam-se a ampliar a consciência sobre o ser e o estar no mundo. Assim considerados, é inadmissível submetê-los unicamente ao jogo do mercado, pois os valores que eles carregam envolvem a identidade e a diversidade cultural dos povos. (MINC/SNC, 2011, p. 36). (grifo nosso).

Há, a partir daqui, um impasse ideológico/governamental/estruturante (a depender de como e de onde você deseje olhar para a questão): a “dimensão simbólica”, que abarca a “cidadã”, se entrelaça com a “dimensão econômica”. E isso se dá de maneira confusa porque, no terceiro segmento da “dimensão econômica”, a cultura está como “fato de humanização do desenvolvimento econômico.” Porém,

conforme pontuamos no capítulo 1, o desenvolvimento, como pensado por Sen e costurado pelas interlocuções de Celso Furtado, já se dá de maneira humanizada. Logo, mais uma vez consideramos: de que desenvolvimento estamos falando aqui?

A ideia da “tridimensionalidade da cultura” funciona como o “fundamento da Política Nacional de Cultura” (MINC/SNC, 2011, p. 33). Através da emenda nº 416/2005, que regula o nascimento do Sistema Nacional de Cultura (SNC), todas as bases estratégicas e consolidações políticas na área serão condicionadas pelo SNC, documento citado até aqui.

Esse planejamento estratégico se dará pela criação do “Plano Nacional de Cultura”, já existente, de duração decenal, conforme o art. 215 da nossa Carta Magna, que norteará a execução das Políticas Nacionais da Cultura.

Tais políticas focarão em princípios do Sistema, sendo um deles o fomento “à produção, difusão e circulação de conhecimento e bens culturais” (2011, p. 41), onde o objetivo geral será a implantação de algo “democrático e permanente”, a fim de promover o “desenvolvimento – humano, social e econômico – com pleno exercício dos direitos culturais e acesso aos serviços e bens culturais (2011, p. 42).

Os dados ilustrativos das premissas governamentais para a cultura, também desenvolvem de maneira significativa dados para uma estratégia política Estatal, pois trazem consigo a ideia dos marcos legais como uma possibilidade de desenvolvimento. Porém, o objetivo geral do SNC confunde-se com a conceituação exposta anteriormente sobre a “dimensão econômica da cultura” se preocupar com o fator “humanização do desenvolvimento econômico”.

Nota-se que há um entendimento do Sistema Nacional de Cultura, e por extensão do Ministério, de entender que cultura tanto pode ir pela alternativa mercadológica como pelo viés do agregamento de consciência de ser e estar no

mundo por parte do homem. *A priori* ambas alternativas parecem funcionar e não denotam nenhum tipo de perigo para a constituição de um planejamento decenal cultural.

Mas ao pensarmos na humanização do desenvolvimento mascarado de crescimento, e referendar isso dentro do Sistema, especialmente pontuando o aspecto de que a “dimensão econômica” ainda não sabe ao certo se se presta ao mercado ou não, isso termina compondo uma característica importante acerca da confecção do bem e serviço cultural no país.

4.1.1 Câmara e Colegiado Setorial de Dança e as dimensões

Dentro disso tudo, conta-se, ainda, com a existência da “Câmara e Colegiado Setorial de Dança”, que foi criada em 2005 por força e pressão da classe da dança, conjuntamente com Juca Ferreira, para desmembrar a Câmara de Artes Cênicas, e:

Vem auxiliando a Funarte e o MinC na construção de políticas públicas para o desenvolvimento da área no país. Uma das atividades artísticas mais disseminadas no Brasil, 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. Com a estruturação da Câmara, artistas, produtores, técnicos, associações e entidades culturais articularam suas reivindicações nacionalmente e, pela primeira vez, entraram em diálogo direto com o Governo Federal. (CNPC, 2010, p. 8).

Para conceber as Câmaras de Dança:

A equipe do MinC/Funarte realizou 7 reuniões, entre 6 e 21 de dezembro de 2004 nos Estados de RJ, RS, MG, DF, BA, PA, SP e uma oitava reunião em janeiro de 2005 em PR, contando com o comparecimento da categoria e representantes de entidades, associações, movimentos e fóruns. Também foram contatadas lideranças nos estados do PR e CE que estavam articulados coletivamente e puderam somar ao processo. A partir desse momento, iniciou-se um processo de recepção da indicação dos representantes estaduais escolhidos em assembleias realizadas pelos coletivos e movimentos organizados. (CNPC, 2010, p. 10).

A importância da Câmara se faz através da sua função precípua de subsidiar o Conselho Nacional de Política Cultural na elaboração implantação do Plano Nacional

de Cultura “a partir de 2008 como Colegiado Setorial de Dança.” (CNPCC, 2010, p. 12).

A análise da Câmara em face das políticas para a área da dança partiu da identificação dos “nós-críticos de cada elo da cadeia produtiva, bem como apontados e priorizados os resultados almejados no futuro.” (CNPCC, 2010, p. 15).

Optou-se, primeiramente, por discutí-los por intermédio dos chamados “eixos transversais” dos elos da cadeia produtiva, incluindo a gestão pública, políticas culturais, articulação nacional e questões trabalhistas.

O Colegiado Setorial sucedeu a Câmara, segundo documento do próprio plano, “com a missão de fortalecer o canal de diálogo entre o Poder Público e a sociedade civil, a partir de um novo patamar institucional: enquanto órgão integrante da estrutura do Conselho Nacional de Política Cultural – CNPCC.” (CNPCC, 2010, p. 235).

Para o Plano Setorial e seu regimento tornou-se imprescindível a proposição e acompanhamento de estudos que permitissem a identificação e diagnósticos precisos da cadeia produtiva criativa e mediadora relacionada ao setor (CNPCC, 2010, p. 238).

Para José Luiz Herência, com relação ao Plano Setorial da Dança:

Uma política cultural contemporânea precisa, sobretudo, avançar em relação à complexidade, agora com delicadeza, sabendo que em toda cadeia produtiva ou criativa existem setores que se organizam das duas formas, existem setores ainda que não têm capacidade de organização do ponto de vista econômico pleno. (CNPCC, 2010, p. 254).

E reflete:

Tem uma frase que um jornalista usou em um artigo recente que para mim é muito importante: “Toda cadeia produtiva tem a força do seu elo mais fraco”. Então é importante que todos nós contribuamos decisivamente para fortalecer os elos, mesmo os mais fracos, de cada cadeia produtiva, de cada cadeia criativa. (CNPCC, 2010, p. 254).

Assimilando, portanto, a concepção dos elos, fortes e fracos, da cadeia criativa, e projetando tal referência nas ações políticas da dança, “uma das tarefas do campo dos estudos econômicos está a de classificar as atividades produtivas, para melhor

compreender a lógica na qual se inserem.” (CALABRE, 2011, p. 99). E é esse entendimento que está obscurecido nas entrelinhas da dimensão econômica: o de entender, não apenas, de que/qual desenvolvimento estamos cogitando, mas também, e principalmente, de que/qual economia estamos nos referindo.

Quanto a isso, Furtado nos concede uma pista:

Sistema de valores, a Cultura é da esfera dos fins, e a lógica dos fins escapa ao cálculo econômico em sua versão tradicional. Mas já ninguém ignora que as relações entre fins e meios nos processos sociais são com frequência biunívocas, podendo prevalecer uns sobre os outros na configuração ocasional desses processos. (...) (FURTADO, 1988-B, p.5). (grifo nosso).

O desenvolvimento abordado no Programa deveria expressar as “liberdades instrumentais” como grandes canais de articulação política, dando espaço para o questionamento assertivo sobre que/qual economia estamos buscando ao tratarmos de cultura, afinal, como mencionamos, o objetivo geral do SNC passa pela permanência de suas ações e...

...A lógica sistêmica induz, necessariamente, à conclusão pela existência de fontes de financiamento robustas, **consistentes e permanentes**. Ou seja, para que se girem as engrenagens de um sistema de políticas públicas, faz-se necessário a garantia de recursos mínimos, essenciais ao funcionamento das estruturas que o compõem. (MINC/SNC, 2011, p. 58). (grifo nisso).

E os recursos mínimos estão ligados diretamente à questão principiológica do fomento que, como dito acima, se preocupa com a produção do bem, sua difusão, circulação e conhecimento. Portanto, como não conseguimos aliar o objetivo geral ao princípio?

Bem verdade...

A cultura tem uma relação difícil com a economia. Os agentes culturais sublimam a ideia de interesse econômico material em nome da estética pura, das produções do espírito e da liberdade criativa. A cultura não tem preço. A genialidade criativa justifica qualquer custo. A vida comunitária é enriquecida com as criações culturais. Ao lado disso, há necessidade de entender a cultura e relacioná-la com a segurança ontológica, como um modo de ser e se relacionar com o mundo e com a comunidade. Esse modo de ser se relaciona com capacidades subjetivas e com condições materiais de vida. (BARBOSA, 2011, p. 108).

O fomento não consegue ter a característica de permanência. E mesmo com o que parece um *déficit* para a cultura, a produção do país na área não se interrompe. Porém não existem motivos para celebração. É preciso questionar sob quais condições essas produções acontecem e como os sujeitos dessas produções se mantêm e as mantêm, especificamente na dança.

Seja qual for a combinação de formas de implementação de política cultural adotada em um país, ela demanda um constante confronto com os objetivos da política cultural. De pouco adianta obter resultados de ações de fomento cultural que isoladamente se mostrem bem-sucedidas, se não estiverem atingindo de forma concatenada os objetivos de política cultural propostos. (REIS, 2003, p. 154).

Afinal, é preciso se questionar:

Onde ficam, então, as artes em relação à política e ao mercado no momento atual? A principal questão para elas hoje, ao menos nos países democráticos, é o financiamento: ou seja, o financiamento de atividades que não são nem baratas a ponto de o dispensarem nem vendáveis a ponto de se sujeitarem aos cálculos do mercado. (HOBSBAWN, 2013, p. 64).

4.1.2 O sujeito artista e seu trabalho

Pensando na sustentabilidade do sujeito artista, automaticamente pensamos na sustentabilidade da produção em si, e terminamos englobando seus princípios e objetivos, encontrando, assim, um ponto de convergência com a economia.

Segundo William Baumol e William Bowen, precursores do cruzamento dos estudos sobre a economia, cultura e as artes performáticas, já em 1966 expunham de início na sua obra *Performing arts: the economic dilemma*¹⁴ que “nas artes performáticas, a crise é aparentemente um jeito de viver” (1966, p. 3).

De fato, a frase de abertura não é das mais animadoras, e o que se prolonga dela revela um cenário um tanto quanto desolador. Muito embora tenha sido escrito na década de 1960 e traga a Inglaterra e os Estados Unidos como países de base

¹⁴ “Em suas investigações, eles dividem a produção cultural em dois setores: o composto, entre outros, pelas artes cênicas e musicais executadas ao vivo (*performing arts*), onde não é possível incorporar tecnologia que permita reduzir custos e, conseqüentemente, aumentar a produtividade, e o restante da economia, que o permite.” (ASUAGA, 2013, p. 53)

para os estudos, ainda no século XXI a situação é bem parecida em alguns segmentos estudados¹⁵, mesmo que em países distintos.

O panorama para o artista, naquele tempo, se consolidava assim:

De várias formas, entretanto, as condições de trabalho do artista/*performer* se constituíam no que poderia ser considerado de patamar razoável. Suas turnês exaustivas, atos gastos com a profissão, desemprego frequente com a incerteza como acompanhante, a raridade de férias pagas e a falta de provisões para a aposentadoria, tudo isso poderia ser considerado para a maioria das pessoas como um pesadelo onde de repente mergulhamos. (BAUMOL e BOWEN, 1966, p. 134).¹⁶

A convergência da cultura com a economia se dá claramente no campo trabalhista cultural, que só é acionado quanto à garantia de subsistência quando há uma preocupação com o fomento. E por fomento entende-se aqui fomento de natureza pública aos sujeitos artistas e não advindo da esfera pública exclusivamente.

O próprio Plano Setorial de Dança discute tais premissas trabalhistas, enquanto “Eixo do desenvolvimento sustentável”, sobre a realização de seminários nacionais visando discutir sobre as questões trabalhistas relativas à área da dança, sendo inclusive um dos eixos transversais do referido Plano: um dos “nós” diz respeito a inconformidade das Leis Trabalhistas não integradas às necessidades da produção na atualidade, enquanto que os resultados almejados contemplam as necessidades dos profissionais e mercado da dança.

Logo, esse aspecto trabalhista e seu entendimento de emprego *versus* trabalho pontuado em outro momento desta escrita, reflete não o desejo de

¹⁵ Teatro, dança, opera, *brodway* etc.

¹⁶ “*In many ways, then, the working conditions of the performer fall below what might be considered reasonable standards. His exhausting tours, high professional expenses, frequent unemployment with its accompanying uncertainty, the rarity of paid vacations and the frequent lack of provision for retirement, all add up to what most of us would consider a nightmare world were we suddenly plunged into it.*” (BAUMOL and BOWEN, 1966, p. 134).

“emprego”/“empregabilidade”, mas almeja, sim, de fato, apropriar-se da característica de continuidade a ele pertencente.

Parece-me que mais uma vez Furtado nos aponta um indício:

Para pensar a cultura como processo produtivo é necessário penetrar em um campo conceitual¹⁷ pouco explorado e, em razão da referida interação entre fins e meios, particularmente elusivo. (FURTADO, 1988-B, p.5). (grifo nosso).

Mesmo sabendo que “no mundo das artes o trabalho não é apenas meio mas também fim” (FURTADO, 1988-B, p. 6), citação feita no capítulo 1, é preciso que nos perguntemos de que campo conceitual estaria falando Furtado?

Talvez, a identificação desse campo conceitual parta da tentativa de associação do termo e seus componentes, economia e cultura, e por sua vez dança, na mesma linha de raciocínio. Mas questionando, especial e especificamente de que/qual economia estamos falando.

Portanto, uma primeira pergunta para essa análise, já destacando a dança como elemento associativo para pensarmos esse campo: seria a economia da dança uma atividade que gera “um resultado” e “afeta a economia” (REIS, 2003, p. 51) assim como outras atividades? Porém, de que resultado estamos falando e a qual afetação estamos nos direcionando?

O resultado enquanto potência/potencial econômico de uma obra é de difícil resolução, afinal, entra em questão aspectos econômico-financeiros como o próprio financiamento cultural, que modifica aquela noção, nos fazendo perceber que “na comparação entre financiamento do Estado e do mercado para a cultura, uma diferença visível se constata na mensuração dos resultados.” (FREIRE, 2012, p. 57).

Mas, se deixarmos de lado o que compreendemos inicialmente como

¹⁷ O “campo” ao qual Furtado se refere é o da economia, e como este pode ter suas implicações na cultura. Ele, enquanto Ministro da Cultura à época, encomendou à Fundação José Pinheiro estudos que implicassem a economia e a cultura, para entender como eles funcionavam juntos, afinal o tema não possuía espaço nas discussões exclusivas da economia.

resultado, implicado na lucratividade e rentabilidade (princípios e conceitos do mercado), podemos sugerir que talvez esse resultado seja a própria implicação artística da obra em si na dimensão cidadã e simbólica que ela deve ter.

Outra forma de elucidar, quem sabe, os “resultados” seriam os indicadores.

Porém:

A inconstância no fornecimento dos dados culturais no país é um problema que compromete o planejamento das políticas culturais e a reflexão e análise dos seus impactos na sociedade. No entanto, em que pese a defasagem, os números dão uma dimensão da relevância que as atividades associadas à cultura representam para a economia. (FREIRE, 2012, p. 50).

E...

Por meio da interpretação destes números pode-se deduzir como a cultura desempenha um setor estratégico para se pensar em desenvolvimento, o que faz o Estado e a iniciativa privada aumentarem seu interesse pelo campo da cultura em suas várias dimensões. (FREIRE, 2012, p. 50).

Porventura, então, seja preciso que pensemos novamente na “organização da casa (*oikos*)” como significado de economia e o que isso implica para um segmento cultural como a dança.

4.2 A *oika* da dança

A casa é o local onde costumeiramente estabelecemos regras de convívio para que haja harmonia tanto entre os sujeitos que ali estão, no intuito precípua de manter o estabelecimento básico daquelas mesmas regras.

Dentro dessa ideia de economia, pela análise espacial, temos a *oika* como *locus* eficiente para a produção dessa harmonização pela padronização de políticas de convivência. Essas políticas internas regem o *modus* como os sujeitos vão se relacionar e o que da *oika* eles poderão obter. Sem pensar, no entanto, numa *oika* exclusiva, mas sim, plural.

Porém, o que é mais importante perceber é como esse local define quem somos e o que fazemos a partir dele. E é exatamente “a partir dele” que, talvez, esse campo conceitual para a *oiko nomos* possa ser repensado para a dança: o que está a partir da estrutura da nossa casa. É sobre eles e seus modos de vida que temos que nos deter para produzir o entendimento de uma *oika* para além da *oika*.

Não se trata aqui, mais uma vez, de pensar que a *oika* reflete a economia e o que está além dela não é economia. Pelo contrário, é expandir o entendimento clássico dessa “casa” e, com isso, expandir seus conceitos a ponto deles serem flexibilizados e, por conseguinte, transformados. E, de fato, ampliar o “campo conceitual” da própria economia ao falarmos de dança, para exatamente darmos conta de juntar as duas perspectivas.

É considerar que,

a rigor, porém, não é a adoção de aparelhos mecânicos que determina o caráter “industrial” de uma arte, mas a divisão do processo de criação individual em segmentos especializados, como na famosa fábrica de alfinetes de Adam Smith. É a dissolução do produtor individual numa cooperativa, coordenada por um diretor ou gerente. O romance tem um autor, o jornal não tem. (HOBBSAWN, 2013, p. 300).

Os sujeitos participantes desse *oiko nomos* são agentes capazes de propor “para fora” a sua política de equilíbrio e harmonização através da maneira como eles mesmos pontuam as suas ações, da forma como gerenciam seus regimentos e como suas políticas são dinamizadas. O “estar no mundo” da “dimensão cidadã” se faz de grande referencial significativo nessa ordem de deslocamento da *oika*.

O que existe, aparentemente, são duas realidades que não se interligam por questões conceituais. A economia clássica e as ordens do mercado não encontram espaço na dança promovida por grupos e artistas que não estão preocupados em contribuir com a dissolução de seu trabalho “numa cooperativa” (aqui o uso é metafórico), pois estão inseridos no limiar entre o mercadológico e o que não o é

(conforme mencionamos anteriormente na fala de Eric Hobsbawn), operando, assim, outros modos de existir.

Para além de como uma política cultural pode ser pensada para esses artistas da dança, é como a economia pode rever seu campo conceitual para abarcá-los, expandindo seu próprio modo existencial e refletindo que um problema de economia não é estritamente econômico, em conformidade com Furtado.

Precisamos saber, na verdade, como entendê-los, sem tentar inseri-los ou adaptá-los à realidades preexistentes. É tornar as políticas mais flexíveis, para que elas se abram às potencialidades dessas outras formas de produção. Por isso a questão é propor o novo e não remodelar o sentido econômico na dança, e isso deve partir da observação ao artista e seus modos de permanecer.

4.3 Os agentes da dança e outros modos de existir: conversas com os sujeitos

Para o melhor entendimento dessas questões, cinco agentes da área emprestaram suas vozes para debater sobre políticas culturais para a dança. O primeiro foi o artista brasileiro, nascido em Minas Gerais, que vive no trânsito artístico entre Brasil e França, Wagner Schwartz; o segundo foi Fabiano Carneiro, Coordenador de Dança da FUNARTE; o terceiro, Eduardo Bonito, Diretor o Festival Panorama de Dança, do Rio de Janeiro (RJ); o quarto foi Ana Catarina Vieira e Angelo Madureira, ambos casados e residentes na cidade de São Paulo.

Os sujeitos presentes aqui foram escolhidos por questões particulares: os artistas, pelas relações políticas que eles estabelecem entre seus trabalhos e o mundo, sempre questionando seus espaços de atuação, seja em festivais, mostras etc; e os produtores, pelo grau de expressividade que suas ações possuem no/para

(o) país especificamente no fazer política pública cultural e no desenvolvimento dessa mesma política, relacionando política e gestão.

As perguntas feitas coligavam assuntos que iam do que eles entendiam por e sobre política cultural e política cultural da/para dança no Brasil; como eles compreendiam a gestão pública brasileira da dança, e qual a relação que ela estabelece com a ideia de desenvolvimento; quais estratégias eles construía(m) (constroem) para fazer com que determinado trabalho criado ou gerido por eles se mantivesse no tempo, adquirindo sustentabilidade; como eles assimilavam a associação da economia à cultura, às artes e à criatividade; e se seria possível pensarmos numa economia da dança.

O primeiro entrevistado foi o bailarino Wagner Schwartz. Ele me concedeu sua voz no refeitório do quinto andar da Pontifícia Universidade Católica (PUC), em São Paulo, durante o mês de setembro de 2013.

Para Wagner Schwartz, a política cultural deve refletir a possibilidade de “tornar visível cada coisa que pode ser chamada de cultura em um lugar. Tornar essas coisas que são manifestações culturais visíveis. Sem mediações” (Informação verbal)¹⁸.

As “não mediações” mencionadas por Wagner parecem reverenciar o entendimento que ele tem sobre a própria sustentabilidade de seus trabalhos e demais ações artísticas; como ele os faz permanecer no mundo, apresentando-os ao público, sempre acreditando na possibilidade de troca entre pessoas que também compreendem a relação artística “mundo e eu” (Informação verbal)¹⁹. Tudo isso sem depender de subvenções para viver/sobreviver.

¹⁸ SCHWARTZ, Wagner. **Primeiro entrevistado**. (set. 2013). Entrevistador: Joyce de Matos Barbosa. São Paulo, 2013. Arquivo mp3. (54 minutos).

¹⁹ SCHWARTZ, Wagner. **Primeiro entrevistado**. (set. 2013). Entrevistador: Joyce de Matos Barbosa. São Paulo, 2013. Arquivo mp3. (54 minutos).

Quando Wagner expõe a ideia de trazer à visibilidade “cada coisa que pode ser chamada de cultura em um lugar” (Informação verbal)²⁰ essa reflexão parece reforçar o sentido de ocupação que o artista possui no mundo em que vive e quais as implicações do seu fazer artístico, lembrando, assim, Jacques Rancière com sua partilha do sensível que...

(...) faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela *ocupação* define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. (RANCIÈRE, 2005, p. 16).

Para ele a arte é política:

Enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. (RANCIÈRE, 2005, p. 5).

E segue:

Porque a política, bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de “ocupações comuns”; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas, etc. Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política (RANCIÈRE, 2005, p.2).

O estar visível propõe que todas as diversidades devam estar também visíveis, abarcando e compreendendo amplamente, e mais uma vez, a “dimensão cidadã” proposta pelo Sistema Nacional de Cultura (SNC).

O deslocamento daquela *oika* pode partir, portanto e também, do deslocamento da ideia de trabalho na sua forma de “visibilidade deslocada” (RANCIÈRE, 2000, p. 65), que não significa “a exterioridade do trabalho” (RANCIÈRE, 2000, p. 65), mas

²⁰ SCHWARTZ, Wagner. **Primeiro entrevistado**. (set. 2013). Entrevistador: Joyce de Matos Barbosa. São Paulo, 2013. Arquivo mp3. (54 minutos).

sim uma nova forma de olhar para ele. E nesse novo olhar, novas formas de *oika* se constituem para além dela.

O fazedor de *mímesis*, conforme Rancière pronuncia pela fala de Platão, “perturba essa partilha” por ser “o homem do duplo, trabalhador que faz duas coisas ao mesmo tempo” (2000, p. 64), sendo esse trabalho a partilha do sensível.

Wagner Schwartz ainda nos lança a proposição da dignidade como elemento indispensável à sustentabilidade artística: poder investir nas pessoas que trabalham na concepção de uma ideia artística faz com que “eu expanda a noção de dignidade E isso vai para o meu corpo.” (Informação verbal)²¹.

Dessa forma, o artista irrompe com o trabalho e sua relação com o “ordinário” (RANCIÈRE, 2000, p. 64) e organiza estratégias de continuar no mundo executando suas obras, expandindo assim não só a noção de direitos culturais, mas de “direitos” para além do mero acesso por meio da cultura como propõe, novamente, a “dimensão cidadão” do SNC.

O segundo entrevistado foi Eduardo Bonito, diretor do “Festival Panorama”, que acontece todo ano na cidade do Rio de Janeiro/RJ e este ano completa sua 22ª edição. Por *skype*, Bonito manifestou suas ideias político-econômicas sobre dança no país, entre o almoço e os últimos preparativos para o Festival.

Para ele, a simples implantação das metas para a dança descritas no “Plano Nacional de Cultura’, já seria um avanço” (Informação verbal)²².

O PNC²³ parte da concepção de que a:

²¹ SCHWARTZ, Wagner. **Primeiro entrevistado**. (set. 2013). Entrevistador: Joyce de Matos Barbosa. São Paulo, 2013. Arquivo mp3. (54 minutos).

²² BONITO, Eduardo. **Segundo entrevistado**. (set. 2013). Entrevistador: Joyce de Matos Barbosa. São Paulo, 2013. Arquivo mp3. (39 minutos).

²³ O PNC, como mencionamos anteriormente, funciona como uma referência para o SNC como “um instrumento de planejamento estratégico que organiza, regula e norteia a execução da Política Nacional de Cultura” (MINC/SNC, 2011, p. 56).

Sustentabilidade e, portanto, **planejamento**, são algumas das palavras-chave da atual gestão do Ministério da Cultura. Significa pensar lá na frente, no futuro, a partir das bases do presente. Foi com esse intuito que colocamos em discussão as metas do Plano Nacional da Cultura (PNC), que hoje apresentamos. São propostas para a próxima década. É a primeira vez, em quase 30 anos de existência, que o Ministério tem objetivos planejados a partir da discussão com a sociedade. (MINC/PNC, 2011, p. 9). (grifo nosso).

Vejamos: as metas de número 22 e 28, respectivamente, abordam a formação de público na área da dança e o aumento de grupos em atividade no país: “Meta 28 - Aumento em 60% no número de pessoas que frequentam museu, centro cultural, cinema, espetáculos de teatro, circo, dança e música” (MINC/PNC, 2011, p. 12) e “Meta 22 - Aumento em 30% no número de municípios brasileiros com grupos em atividade nas áreas de teatro, dança, circo, música, artes visuais, literatura e artesanato” (MINC/PNC, 2011, p. 12).

Já para o Plano Setorial da Dança, com seus “Eixos transversais” e mais especificamente com seu eixo do desenvolvimento sustentável, o interesse é em ampliar a participação da cultura no desenvolvimento socioeconômico. Mas para que isso ocorra e o avanço de metas como as citadas acima aconteça, as estruturas sociais precisam estar articuladas em conjunto: “liberdades instrumentais” que se entrelacem e caminhem juntas, tendo a sociedade como ponto de referência. A meta apenas abre espaço para pensarmos parâmetros, no intuito de raciocinarmos além deles.

Nesse lançamento de olhar adiante, podemos perceber o artista, grupo, companhia ou coletivo de dança, no limiar da sazonalidade, equilibrando estratégias internas de sobrevivência, como coloca Ana Catarina Vieira, bailarina paulistana e minha quarta entrevistada, que encontrou uma forma particular de organizar a manutenção de suas obras e de sua vida privada, através de planilhas orçamentárias variadas a depender do local das apresentações de seus trabalhos.

Para ela é difícil dizer que o trabalho artístico não tem preço: “filosoficamente pensar nisso é complicado, mas economicamente não.” (Informação verbal)²⁴. A dança, ainda segundo Ana Catarina, encontra barreiras para ser vista como uma profissão e a dificuldade está justamente na assimilação do que “os artistas entendem como sendo suas pesquisas de trabalho, onde não conseguem estabelecer preço” (Informação verbal)²⁵ e a identificação de sua arte como um produto.

Para Vieira isso reflete no não estabelecimento de um piso para o artista da dança, que deveria tê-lo. Porém não há discussão com a classe sobre isso, especificamente na cidade de São Paulo, onde a artista mora. O que apenas dificulta a criação de respaldo do ato criativo.

Em face dessa realidade, as estratégias que a artista desenvolveu foram as de criar, assim como Wagner Schwartz, parcerias pessoais. No caso dela, com a Prefeitura do Estado e com o SESC, onde ambos apoiam, em períodos diferentes, às atividades da artista. Mas de maneira também sazonal.

Como pensar, então, a partir da estratégia do artista para sobreviver (que se dá no presente), essa sustentabilidade (que se prolonga para o futuro), e como acioná-la na perspectiva da manutenção do sujeito artista e de seus trabalhos, pensando na economia de um artista que vive sob essas condições?

Para Kamal Hossain,

Há muitas dimensões de sustentabilidade: primeiramente requer a **eliminação da pobreza e privação**. Segundo, requer a conservação e implemento de recursos básicos que garantam uma **eliminação permanente da pobreza**. Terceiro, requer a **ampliação do conceito de desenvolvimento**, o qual englobará não somente o crescimento econômico mas também o desenvolvimento social e cultural. Quarto, e mais importante,

²⁴ VIEIRA, Ana Catarina. **Quarto entrevistado**. (set. 2013). Entrevistador: Joyce de Matos Barbosa. São Paulo, 2013. Arquivo mp3. (80 minutos).

²⁵ VIEIRA, Ana Catarina. **Quarto entrevistado**. (set. 2013). Entrevistador: Joyce de Matos Barbosa. São Paulo, 2013. Arquivo mp3. (80 minutos).

requer a **unificação das decisões econômicas e ecológicas em todos os níveis**. (*apud* GINTHER, 1995, p.19) (grifo nosso). (tradução nossa).

Se levarmos em extrema conta as composições de sustentabilidade de Kamal perceberemos que, para artistas nessa cena limítrofe, a primeira etapa já será um impedimento. Afinal, o que acontece com alguns artistas é a própria privação da continuidade dos seus trabalhos. Então, não poderíamos dizer (ainda) que conseguimos produzir uma política cultural sustentável. O que nos leva a pensar, novamente, na *oiko nomos* não instaurada na rede de invisibilidades e como ela poderia/deveria funcionar.

Para Bonito, ao ser questionado sobre qual o significado da economia criativa na dança e como o conceito tem se comportado no Brasil, sua reflexão é a de que há uma mixagem entre as concepções de economia criativa e indústria cultural importadas da Europa. Para ele os insumos produzidos pela indústria cultural “não são arte nem cultura” (Informação verbal)²⁶. Logo, devem ter outro tratamento: “eu achava fundamental jogar ideias como essa, do perigo do contexto da indústria cultura para as artes. Mas, mais do que isso, era importante conscientizar todos os atores do contexto da dança”. (Informação verbal)²⁷.

Mas para ele também é preciso que os artistas, antes de mais nada, não deixem a economia em segundo plano, desperdiçando a oportunidade de compreendê-la na dança, afirma. (Informação verbal)²⁸.

Para Fabiano Carneiro, Coordenador da área da Dança da FUNARTE e meu terceiro entrevistado (segundo via *skype*), a economia criativa deve envolver toda a cadeia produtiva da área da dança, “desde o profissional que confecciona a

²⁶ BONITO, Eduardo. **Segundo entrevistado**. (set. 2013). Entrevistador: Joyce de Matos Barbosa. São Paulo, 2013. Arquivo mp3. (39 minutos).

²⁷ BONITO, Eduardo. **Segundo entrevistado**. (set. 2013). Entrevistador: Joyce de Matos Barbosa. São Paulo, 2013. Arquivo mp3. (39 minutos).

²⁸ BONITO, Eduardo. **Segundo entrevistado**. (set. 2013). Entrevistador: Joyce de Matos Barbosa. São Paulo, 2013. Arquivo mp3. (39 minutos).

sapatilha até mesmo o iluminador, o bailarino, coreógrafo, e o artista que está no festival vendendo o seu produto” (Informação verbal)²⁹.

Ainda dentro dessa ideia de “cadeia” da dança, Vieira reafirma que a problemática se instaura pela dificuldade do artista lidar com a necessidade de estabelecer um piso salarial de atuação: “a gente tinha que ter um piso. É básico de qualquer profissão! É como se a gente quisesse tratar o nosso trabalho como algo que não é profissional, entendeu?” (Informação verbal)³⁰. E segue:

Não vemos isso como fruto do nosso trabalho. E outra coisa que também acontece é... não quer discutir sobre isso? Mas nós somos a maioria. Afinal existem mais artistas do que prefeituras. Mas quem tá definindo isso é a minoria, porque a gente não discute o assunto (...) E aí a gente não se confronta. Não se discute o assunto. (sic) (Informação verbal)³¹

Ao ser questionada sobre “economia criativa”, Ana Cartarina Vieira pontua que, por precisar pagar a faculdade, desenvolveu um projeto sobre o assunto para formar uma rede de apoiadores/colaboradores, a fim de constituir uma espécie de bolsa de estudos paga por eles. Em contrapartida, a pessoa teria direito a ingresso, *workshops* gratuitos e boletim com bastidores da companhia. Assim “a pessoa não ia apenas dar o dinheiro, mas a pessoa ia receber algo em troca” (Informação verbal)³². E foi assim que ela conseguiu pagar uma parte das mensalidades.

Por isso, para Vieira, a “economia criativa” é:

uma ideia criativa de como você promove uma economia que possibilite uma sustentabilidade diferenciada dos mecanismos normais do que seria o comum como, por exemplo, “eu vou arranjar um emprego à noite pra pagar a faculdade que eu faço de manhã”. (Informação verbal)³³

²⁹ CARNEIRO, Fabiano. **Terceiro entrevistado**. (set. 2013). Entrevistador: Joyce de Matos Barbosa. São Paulo, 2013. Arquivo mp3. (35 minutos).

³⁰ VIEIRA, Ana Catarina. **Quarto entrevistado**. (set. 2013). Entrevistador: Joyce de Matos Barbosa. São Paulo, 2013. Arquivo mp3. (80 minutos).

³¹ VIEIRA, Ana Catarina. **Quarto entrevistado**. (set. 2013). Entrevistador: Joyce de Matos Barbosa. São Paulo, 2013. Arquivo mp3. (80 minutos).

³² VIEIRA, Ana Catarina. **Quarto entrevistado**. (set. 2013). Entrevistador: Joyce de Matos Barbosa. São Paulo, 2013. Arquivo mp3. (80 minutos).

³³ VIEIRA, Ana Catarina. **Quarto entrevistado**. (set. 2013). Entrevistador: Joyce de Matos Barbosa. São Paulo, 2013. Arquivo mp3. (80 minutos).

Ainda para Vieira, essa “economia” funciona como uma “arrecadação criativa” (Informação verbal)³⁴ e se constitui como uma política externa à governamental, mas que acaba movimentando economicamente o meio onde se trabalha por pensar na sustentabilidade de uma ideia em si.

Essas estratégias poderiam (podem) ser consideradas como formas criativas de estabelecer uma relação com a economia do seu próprio negócio, justamente porque constroem, forçosamente, uma visão diferente sobre a sua própria sustentabilidade. Por isso esses outros modos de existir na dança, que se conectam por meio de estratégias particulares e *networking* intenso entre os artistas, para gerar sustentabilidade, provocam a construção de novas articulações de natureza micropolítica que não podem objetivar ideias, metas e estruturas macropolíticas de organização. Elas precisam pensar dentro de um novo espaço político.

Talvez, muito dessa objeção do artista lidar com a “economia” propriamente dita, refutando-a de pronto, dar-se pelo peso que soa da palavra em si:

Aí está a origem das discussões muito importantes e difíceis a respeito das relações entre a responsabilidade do artista para com sua obra e sua “responsabilidade”, “obrigação”, ou “sujeição” a um “público” ou a um “mercado”. Algumas dessas discussões repetem, no fundo, velhas discussões a respeito das relações entre o artista e seu patrono; outras delas, porém, com a expansão, a difusão e o relativo deslocamento das relações sociais do artista nesse sentido, são qualitativamente novas. É significativo, por exemplo, que a reivindicação do artista por “liberdade”, por “criar como lhe aprouver” foi feita muito mais comumente após a instituição das relações predominantemente de mercado, e como elas se relacionam tanto positiva quanto negativamente. (WILLIAMS, 1992, p. 45).

Ainda para Eduardo Bonito, se não entendermos que é uma questão de economia o fato de companhias estarem à margem de suas atuações na área da dança, não conseguiremos pensar soluções também econômicas para tirá-las de lá (Informação verbal)³⁵.

³⁴ VIEIRA, Ana Catarina. **Quarto entrevistado**. (set. 2013). Entrevistador: Joyce de Matos Barbosa. São Paulo, 2013. Arquivo mp3. (80 minutos).

³⁵ BONITO, Eduardo. **Segundo entrevistado**. (set. 2013). Entrevistador: Joyce de Matos Barbosa. São Paulo, 2013. Arquivo mp3. (39 minutos).

Enquanto Wagner Schwartz se aproxima desse raciocínio, ele evoca uma perspectiva diversa: enquanto artistas, não estamos à margem. “Estamos no lugar onde devemos estar. Estamos onde estamos. Não somos vítimas. Temos uma posição fixa, inclusive geograficamente.” (Informação verbal)³⁶. E conclui: “o que precisamos fazer é olhar para ela e para a nossa história. E olharmos para isso de forma diferente.” (Informação verbal)³⁷.

Porventura seja essa a forma de evidenciar a questão: paremos de ter medo moral enquanto artistas e passemos a contribuir com o tema, mas não aceitando-o como um encaixe, como uma reprodutibilidade mercadológica. É necessário que a perspectiva seja frontal e que a contribuição da classe seja dada para reconceituá-lo dentro desses modos de existir que operam numa verticalidade. E o fato de não estarmos à margem, mas sim onde devemos estar reconduz a parcela de culpa do artista em entender economicamente como se opera a sua atuação. Afinal:

A cultura de um país democrático só é forte, articulada, com plenos poderes de discussão e decisão sobre os temas abordados pela sociedade civil na área, quando almejada com o mesmo objetivo por todos, quando direcionada para um mesmo horizonte. (CNPC, 2010, p. 3)

Então é possível que esse mesmo artista seja capaz de olhar para as suas atuações e contribua com a elevação dessa discussão, sabendo para onde ela pode ir.

³⁶ SCHWARTZ, Wagner. **Primeiro entrevistado**. (set. 2013). Entrevistador: Joyce de Matos Barbosa. São Paulo, 2013. Arquivo mp3. (54 minutos).

³⁷ SCHWARTZ, Wagner. **Primeiro entrevistado**. (set. 2013). Entrevistador: Joyce de Matos Barbosa. São Paulo, 2013. Arquivo mp3. (54 minutos).

4.3.1 Economias de uma dança

O caminho para compreendermos um termo como “economia da dança” é assimilá-lo explicitamente à base de uma política de desenvolvimento cultural que se consolide pela existência do humano e do anteriormente mencionado “capital social”.

Para Fabiano Carneiro, representante da área da dança na Funarte, o foco das políticas culturais deve estar na “capacitação dos agentes formadores por intermédio de uma política mais descentralizada” (Informação verbal)³⁸, que observe a representatividade das ações de grupos de dança em determinados municípios e Estados do país, dando, por meio de financiamento, a possibilidade de manutenção de seus trabalhos, justamente porque “as ações contínuas são fundamentais” (Informação verbal)³⁹ e é preciso que os gestores entendam isso.

Eu acho que ainda falta a compreensão por parte dos gestores dessas políticas públicas voltadas especificamente para a área da dança. Eu tenho acompanhado muito, assim, nacionalmente e ainda têm gestores que ainda não entendem que essas ações contínuas são fundamentais. Ou seja, se você manter (*sic*) um grupo ou uma companhia, ou mais do que isso, criar possibilidades de financiamento para esses grupos pra essas companhias, e que muitas vezes essas companhias e esses grupos representam o Estado e o município nacionalmente, e até mesmo internacionalmente... Acredito que os gestores ainda não tem essa compreensão, assim, em muitos locais ainda falta essa visibilidade por parte do gestor. (Informação verbal)⁴⁰

Se nos direcionarmos à reflexão que talvez a economia da dança, nos moldes conceituais de uma economia criativa não se sustente em face dessa mesma economia da dança ser demasiado periférica (ainda), por ausência de um deslocamento e de complexidade desse “capital humano”, começaremos a diferenciá-la pelo que ela não possui. Mas começaremos a diferenciá-la.

³⁸ CARNEIRO, Fabiano. **Terceiro entrevistado**. (set. 2013). Entrevistador: Joyce de Matos Barbosa. São Paulo, 2013. Arquivo mp3. (35 minutos).

³⁹ CARNEIRO, Fabiano. **Terceiro entrevistado**. (set. 2013). Entrevistador: Joyce de Matos Barbosa. São Paulo, 2013. Arquivo mp3. (35 minutos).

⁴⁰ CARNEIRO, Fabiano. **Terceiro entrevistado**. (set. 2013). Entrevistador: Joyce de Matos Barbosa. São Paulo, 2013. Arquivo mp3. (35 minutos).

A quantificação, por mais interessante que seja, sob esse aspecto, demonstra uma falha em considerar primeiramente “de que dança estamos falando?”. Como diz Wagner Schwartz em sua entrevista: “é a sua dança? A minha dança? De qual dança estamos falando?” (Informação verbal)⁴¹. Há um desequilíbrio ideológico na própria terminologia que encerra uma quantidade de questões significativas a ponto de prolongar a discussão.

Se não sabemos que “dança” é essa então ela pode significar toda dança existente no mundo. Porém, toda dança existente no mundo não é a mesma dança e nem se consolida ou se constroe sob os mesmos aspectos, tampouco se mantém sob as mesmas condições. Então, de que dança estaria se referindo a economia quando diz “economia da dança”?

Não se trata aqui de negar a economia nessa esfera da vida, mas pensar que existem economias de uma cultura e que, porventura, economia criativa com a conotação industrial mercadológica ou mesmo o conceito de economia criativa apontado no Capítulo 2 não se prestem aos outros modos de existir da dança. Mas, talvez, uma economia que repare mais atentamente a uma “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, 2007, p. 77) seja mais possível.

Para atingirmos essa “economia das generosidades” precisamos voltar ao biológico da liberdade, onde esta “significa a capacidade de atualizar o potencial conjunto dos movimentos espontâneos que são peculiares a um organismo” (SLOTERDIJK, 2006, p. 34).

⁴¹ SCHWARTZ, Wagner. **Primeiro entrevistado**. (set. 2013). Entrevistador: Joyce de Matos Barbosa. São Paulo, 2013. Arquivo mp3. (54 minutos).

O filósofo alemão continua sua proposição:

A emancipação do organismo endotérmico em relação ao primado do meio encontra sua contrapartida mental nas emoções timóticas⁴² tanto dos indivíduos quanto dos grupos. Como ser endotérmico moral, o homem depende da manutenção de um certo nível interno de autoestima – esse fato também coloca em curso uma tendência para a liberação do “organismo” ante o primado do meio.

(...)

Quem prefere modos de expressão não técnicos pode traduzir a mesma ideia por meio da tese de que os homens possuiriam um sentido inato para a dignidade e justiça. Toda organização política da vida conjunta precisa levar em conta esse intuição. (SLOTERDIJK, 2006, p. 34)

Por Sloterdijk, a “organização política da vida conjunta”, ainda segundo a obra “Ira e Tempo: ensaio político-psicológico”, precisa então levar em consideração na sua estruturação a “justiça” e a “dignidade” como pontos de equilíbrio desse “ser endotérmico moral” que é o homem, pois a ele, segundo Victor Queiroz, “não se pode atribuir valor – assim entendido como preço –, justamente na medida em que deve ser considerado como um fim em si mesmo e em função da sua autonomia enquanto ser racional.” (QUEIROZ, 2005).

Uma “economia da dança”, portanto, poderia partir do pressuposto de que não existem “danças” inseridas numa economia, mas sim sujeitos/atores da área que administram (por falta de uma palavra melhor) seus *modos operandi* em face do que se têm ao alcance de maneira sólida, que não são (apenas) os editais, mas sim sua rede de generosidades e, por certo, dignidades, onde esta refere-se à materialização das condições de vida dos seres humanos. Afinal “como falar em dignidade sem direito à saúde, ao trabalho, enfim, sem o direito de participar da vida em sociedade com um mínimo de condições?” (BRITO, 2005, p. 7). Sem outras “liberdades instrumentais”?

Dar trabalho, e em condições decentes, então, é forma de proporcionar ao homem os direitos que decorrem desse atributo que lhe é próprio: a dignidade. Quando se fala em trabalho em que há a redução do homem à condição análoga a de escravo, dessa feita, é imperioso considerar que

⁴² Do grego *Thymós*, está relacionado à ira.

violado o princípio da dignidade da pessoa humana, pois não há trabalho decente se o homem é reduzido a essa condição. (BRITO, 2005, p. 8).

O trabalho em “condições decentes” revela-se uma preocupação sociopolítica por ordem da democracia e dos direitos do cidadão, onde aquele mesmo serviço deve realizar o homem em face de uma “nova ética de existência pessoal” no próprio trabalho. (ROSE e MILLER, 2012, p. 210).

A “generosidade” não deve ser negada por auferir afeto à economia. Na verdade, deve possibilitar uma nova forma de pensarmos essa “economia” quanto aos seres que a projetam, e como eles conseguem existir gerindo suas vidas, afinal é na rede de afetos que uma economia para a dança tem se projetado de fato, por intermédio das estratégias particulares de sustentabilidade.

Se as capacidades humanas representam as “liberdades substantivas” (SEN, 2000) para escolher a vida que o homem tem razão em valorizar, então o que podemos ter por uma economia da dança talvez possa advir do modo de existir dessas danças que não tenha medo de se enxergar em seus meandros internos microeconômicos (sua autosustentabilidade), percebendo o que ela pode ter daquela economia, no intuito de registrar e potencializar, para então criar algo novo e próprio, assim como sua autoorganização.

Por isso uma economia da dança deve partir dos sujeitos que a fazem direta e diariamente, observando como e por qual razão isso é feito. É preciso que ela seja vista de dentro da sua *oika* natural, considerando sua pluralidade. Sem moldes.

Podemos pensar, também, que uma economia da dança só poderá acontecer se, ao raciocinarmos a política do desenvolvimento cultural, haja espaço nela para, dentro de seus ideais de sustentabilidade, abarcar os sujeitos da dança que não estão inseridos até hoje nos “indicadores” (mas que estão mencionados nas diversas dimensões do Sistema ou do Plano), mas que vencem instrumentos

políticos de quando em quando, constituindo por anos seus acervos artísticos, como é o caso dos artistas aqui entrevistados.

Para tanto é preciso percebermos que tais agentes estão constantemente nadando contra uma correnteza governamental-ideológica que os distancia cada vez mais das grandes braçadas e os aproxima da então “resignação do girino”, citada por Immanuel Wallerstein em *The capitalist world economy*, através da “Filosofia do Girino”, de Richard H. Tawney, historiador econômico inglês que nasceu no século XIX:

É possível que girinos inteligentes se resignem com a inconveniência de sua posição, ao refletir que, embora vá viver e morrer como girinos 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 das 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 brucejar até a praia, sem se deixar deter pelo pensamento nos companheiros que se afogam!

Os artistas da dança estão, de certo, à margem de uma economia já instaurada, mas não à margem de constituírem novas *oikas*. Mas isso dependerá da alternância dos caminhos políticos culturais por força dos marcos legais e da constante fiscalização e apoio nas suas execuções de iniciativas como o PNC ou mesmo SNC, abrindo espaço para discutirmos sobre qual intervenção pública em cultura devemos seguir:

Esta discussão ocorre em um contexto econômico mundial no qual os países europeus, Estados Unidos, Canadá e Austrália têm suas necessidades básicas cobertas e surge a cultura como um bem ou serviço que se incorpora ao bem-estar do ser humano. De diversas formas, estes países debateram a pertinência da intervenção pública em cultura, e as respostas vão desde uma forte intervenção estatal (caso, por exemplo, da França), até uma política de não intervenção (caso dos Estados Unidos), mas contando com uma legislação que permite e propicia os patrocínios e mecenatos. (ASUAGA, 2013, p. 54).

A ideia de que uma economia que se projeta para além de si, pensada sob a perspectiva da dança, poder ser um espaço de discussão e reflexão, promovendo a reelaboração e reconfiguração das redes já existentes entre os artistas, fazendo com que elas se solidifiquem através do incentivo financeiro, também repensado e reconfigurado, considerando claramente seus peculiares modos de existir, abrindo um pequeno espaço de luz e esperança.

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).

As políticas são a chave para a percepção das realidades há muito tempo existentes, sendo capazes de alimentar de maneira coerente o mundo onde essas mesmas realidades se apresentam. É preciso agora apenas percebermos as microrealidades que se apresentam, com suas aparências discretas, que destoam em proporcionalidade com o todo que é macro e potente. É necessário não temê-las e tentar compreendê-las a fim de pensar uma economia para uma articulação tão distinta.

Se essa descoberta parte do sujeito que se envolve com dança, então a reflexão explode para como esse mesmo sujeito tem instaurado seus modelos de sobrevivência. No que consiste (vem consistindo) essa “sobrevivência” do agente da dança?

Por certo na “resistência” enquanto “linha de fuga” (DELEUZE e GUATARRI, 1996), onde abre-se espaço para pensarmos nesta “ao lado de uma linha maleável ou molecular, composta por fluxos, intensidades e partículas.” (ALVIM, 2009, p. 8). Sendo tais fluxos registrados, segundo Gabriel Tarde, através de Deleuze, como “crença ou desejo” (DELEUZE e GUATARRI, 1996, p. 90).

Aquela “linha maleável” é:

Uma linha diferente, não necessariamente melhor, marcada pela desterritorialização de elementos rígidos. Nesse estrato, a resistência é compreendida enquanto fluxo desterritorializante e não pode ser tomada como simples enfrentamento fragmentário ou foco de luta *contra* os mecanismos de poder... (ALVIM, 2009, p. 8).

Afinal a resistência que se perfaz na sobrevivência diária conversa com a proposta de “desterritorialização” como crença de deslocamento, sem haver partes adversárias ou batalhas as serem vencidas, “pois, em certo sentido, são os mecanismos de poder que oferecem ‘resistência’ aos movimentos de desterritorialização.” (ALVIM, 2009, p. 8).

A “linha de fuga” oferece uma resistência ao que está posto, propondo a instauração de novas estruturas, que tentam conviver com os mecanismos de poder sem os anular (condição impossível), porque “o desejo, as desterritorializações e também as resistências, estão do lado da infra-estrutura, eles a investem, fazem parte dela, contra eles o poder age, em um movimento secundário, de forma organizadora: há, portanto, uma *organização do poder*.” (ALVIM, 2009, p. 8).

Sobre tal assunto, pontua Lúcia Matos:

O corpo visto como a mídia de si mesmo, no caso da dança, se apresenta como pensamento, que pode propor linhas de fuga e desterritorializações. Para tanto, compreendo a dança como ação política, pensamento transitivo do corpo que, em sua (re)composição, apresenta as informações da diferença contida na singularidade e nos agenciamentos coletivos, já que o ser é uno em sua multiplicidade e se diz na diferença. (MATOS, 2011, p. 36/37).

A sobrevivência do agente da dança responde a tais impulsos de maneira a não negar a existência de uma economia enquanto um mecanismo de poder, ou seja, a resistência/sobrevivência do sujeito não “luta contra” nada, mas encontra um caminho flexível onde há a possibilidade de simplesmente resistir pela desterritorialização, deslocando a crença e o desejo a respeito de algo a fim de que sua existência seja mais digna.

No entanto, o que compromete essa sobrevivência é, segundo Christine Greiner (2012, p. 17), “o pensamento gerencial das ‘próprias necessidades’” pois estas ocupam “um lugar bastante significativo promovendo uma obstrução no que poderia ser a reflexão de uma política cultural mais ampla e menos imunizada⁴³.” (GREINER, 2012, p. 17).

Uma “economia da dança”, portanto, deve prestar-se a ver tais aspectos sem, novamente, lutar contra eles, mas encontrar, também, “linhas de fuga” conceituais, no intuito de não estancar o processo de surgimento de algo novo através da implantação forçosa de algo que funciona para algumas situações, bens, serviços, produtos e pra outras, não.

Talvez a dança, assim como ela se apresenta no nosso país, onde a maciça maioria a executa dentro de microrealidades, pertença a essa economia “do fora”, a essa “economia das generosidades” que, na sua “ambivalência perturbadora” (GREINER, 2012, p. 18), “ao invés de voltar-se para dentro e alimentar apenas a si mesmo, *oikos* (casa), abre-se para a vida com a especificidade ‘das generosidades’.” (GREINER, 2012, p. 18)

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. (PELBART, 1989, p. 121)

E segue:

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

⁴³ O termo utilizado metaforicamente pelo filósofo italiano Roberto Esposito em seu livro “Bios”, de 2010, por intermédio dos seus estudos sobre biopolítica, analisa a construção da comunidade e da imunidade no seio da sociedade no intuito de compreender como decisões sobre quem vive ou quem morre, por exemplo, são operadas pelo soberano em face da *polis* e como essa reage a tais ações.

"vertigem do espaçamento" (Blanchot), criação de um espaço pela diferença de um entreforças. (PELBART, 1989, p. 121)

Por isso a política cultural, dentro dos parâmetros de sustentabilidade expostos e tendo o artista como sujeito primeiro de sua análise, pode se prestar a verificar com clareza as redes de desterritorialização que a resistência permitiu criar, fugindo da referida imunização e pensando na sua efetividade por intermédio da liberdade que somente uma cultura coligada com o desenvolvimento proporciona. Ao mesmo passo que pode se propor uma *oika nomos* da dança, questionando-se sobre a possibilidade de, eventualmente, constituirmos, enquanto país democrático, uma política de ordem cultural da dança onde o artista, de verdade, não precise resistir. Talvez essa seja, de fato, "a" economia da dança.

5. CONCLUSÃO

O presente trabalho buscou desenvolver uma análise sobre política cultural e, por sua vez, da dança brasileira mais aproximada da ideia de desenvolvimento e afastada da concepção de crescimento, no intuito de discutir a terminologia economia da dança.

Sem negá-la, mas questionando-a, a dissertação objetivou discutir o referido assunto coligando informações de outras áreas como a própria economia, por exemplo, para compreender, de fato, de que economia estamos falando.

Através disso, fez-se imperioso conversar com artistas e gestores brasileiros para entender como suas atuações acontecem e (se) se mantêm no tempo e no espaço, a fim de discutir a cultura da dança e sua sustentabilidade nesse mesmo tempo/espaço, tentando identificar as incongruências entre ambos no que diz respeito a “economia” nas ações de dança.

Todas as questões acima estão alicerçadas na discussão do economista indiano Amartya Kumar Sen (2000), mais precisamente em seu livro “Desenvolvimento como liberdade”, crendo ser essa intersecção economia/cultura/dança importante para estabelecermos o tipo de política que desejamos para a área da dança, completamente voltada e pensada pela ideia de sustentabilidade de suas ações, ao mesmo ponto que promove o desenvolvimento do “capital social”.

A premissa do “desenvolvimento” deve vir atrelada à cultura e suas formas de implementação políticas como maneira de estabelecer uma relação profunda e duradoura, que não se perfaça, exclusivamente, pela necessidade, mas que se constitua como elo relevante na estrutura social.

Percebe-se, portanto, que apenas através do questionamento sobre “qual economia estamos falando” e sobre qual dança estamos direcionando nosso olhar, podemos iniciar uma discussão sobre as políticas que almejamos: políticas de Estado e não de governos, a fim de estabelecer, verdadeiramente, garantias constitucionais relativas à cultura.

O entendimento de que existem pluralidades quanto às formas de ação dos agentes da cultura da dança surge para construir um raciocínio de que a economia clássica como a conhecemos, não se presta a discutir, em todos os meandros, a dança e seus modos de existir e que, por isso, é preciso que expandemos a lógica da economia pensando, portanto, em economias de “existências”, refletindo que a “organização da casa”, sua *oiko nomos*, é plural e se articula no “fora” e que, por isso, deve desenvolver uma política também plural para a área da dança.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1ª ed. 1947; 1997.

ADORNO, T. W. **Minima moralia**: Reflexões a partir da vida danificada. Trad. Luiz Eduardo Bicca, São Paulo: Ática, 1992.

ALVIM, Davis. M. **Pensamento indomado**: História, poder e resistência em Michel Foucault e Gilles Deleuze, Periódico Dimensões, vol. 24, 2010, p. 193-207. ISSN: 1517-2120.

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

ASUAGA, Carolina. **A quantificação do consumo cultural e as políticas culturais**. In: Políticas Culturais: informações, territórios e economia criativa. Itaú Cultural, 2013. Disponível em: <http://issuu.com/itaucultural/docs/politicasculturais_issue_af>. Acessado em outubro de 2013.

ARIZPE, L. **La cultura como contexto del desarrollo**. Em *El desarrollo econômico y social en los umbrales del siglo XXI*. Ed. Emmerij L., e Del Arco, J. N.), pp. 191-7. Washington D.C.

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>. Acessado em outubro de 2013.

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

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

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.

BOLAÑO, César. **Economia política, indústrias criativas e pensamento brasileiro**. In: Plano Diretor da Secretaria de Economia Criativa. Disponível em: <www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/.../livro_web2edicao.pdf>. Acessado em outubro de 2013.

BONAVIDES, Paulo. **O direito alternativo e as normas programáticas na nova ordem constitucional**. Disponível em: <<http://jus.com.br/revista/texto/14130/o-direito-alternativo-e-as-normas-programaticas-na-nova-ordem-constitucional>>. Acessado em junho de 2013.

BONITO, Eduardo. **Segundo entrevistado**. (set. 2013). Entrevistador: Joyce de Matos Barbosa. São Paulo, 2013. Arquivo mp3. (39 minutos).

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>. Acessado em outubro de 2013.

_____. **Dimensões da cultura e políticas públicas**. Disponível em: <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.

BRITISH COUNCIL,

BRITO, José Cláudio Monteiro. **Trabalho com redução do homem à condição análoga à de escravo e dignidade da pessoa humana**. Revista Genesis, Curitiba, nº 137, p. 673-682, 2004.

CALABRE, Lia. **A problemática do desenvolvimento dentro do campo de construção de políticas culturais**. In: Plano Diretor da Secretaria de Economia Criativa. Disponível em: <www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/.../livro_web2educacao.pdf>. Acessado em outubro de 2013.

CANCLINI, Néstor García. **Políticas Culturais na América Latina**. Trad. Wanda Caldeira Brant. Revista Novos Estudos. Disponível em: <novosestudios.uol.com.br/v1/.../20080620_politicas_culturais.pdf>. Acessado em outubro de 2013.

CARNEIRO, Fabiano. **Terceiro entrevistado**. (set. 2013). Entrevistador: Joyce de Matos Barbosa. São Paulo, 2013. Arquivo mp3. (35 minutos).

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

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>. Acessado em novembro de 2013.

DEHEINZELIN, Lala. **O Estado e a economia criativa, numa perspectiva de sustentabilidade e futuro**. In: Plano Diretor da Secretaria de Economia Criativa. Disponível em: <www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/.../livro_web2educacao.pdf>. Acessado em outubro de 2013.

DANTAS, A.; KERTSNETZKY, J.; PROCHNIK, V. Empresa, indústria e mercados. In: KUPFER, D.; HASENCLEVER, L. (Orgs.) **Economia Industrial**: fundamentos teóricos e práticas no Brasil. 2a. ed. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia, vol. 3, trad. Aurélio Guerra Neto *et alii*. — Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996 (Coleção TRANS).

DENZIN, Norman; LINCOLN, Yonna e col. **O planejamento da pesquisa qualitativa**: teorias e abordagens. Porto Alegre: ARTMED, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad.Vera Casa Nova, Márcia Arbex; rev. Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

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.

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.

FREIRE, Alberto. **O financiamento como recurso fundamental das políticas culturais**. Disponível em: <
https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/.../Políticas_artigo3.pdf >. Acessado em setembro de 2013.

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

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.

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

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

HARROD, Roy. **The possibility of economic satiety**: use of economic growth for improving the quality of education an leisure. In: Problems of The United States Economic Development, Nova York: Committee for Economic Development.

HIRSCH, Fred. **Limites sociais do crescimento**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1979.

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.

KANT, Immanuel. **Fundamentação da Metafísica dos Costumes**. Trad. Paulo Quintela, Lisboa: Portugal, Edições 70, LDA.

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>.>. Acessado em outubro de 2013.

LEITÃO, Sérgio Sá. **Entrevista a “Carta Capital”** - 2007. Disponível em: http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=14154 >. Acessado em junho de 2013.

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>. Acessado em outubro de 2013.

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)>. Acessado em outubro de 2013.

MATOS, Lúcia A. **(Bio)Política, diferenã e a dança na educação**. Livro de Atas do SIDD 201, Seminário Internacional “Descobrir a Dança”/”Descobrendo através da Dança”, 10-13, Novembro 2011.

MCNAMARA, Joann. **Dance in the hermeneutic circle**. IN:FRALEIGH, Sondra e HANSTEIN, PENELOPE. Researching in dance: involving modes of inquiry.Pittsburgh, Pa: University of Pittsburgh, 1999, p.162-187.

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.

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_web2educacao.pdf>. Acessado em outubro de 2013.

_____. **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_Estruturação_Institucionalização_Implementação_Dez_2011.pdf>. Acessado em outubro de 2013.

MOREIRA E SILVA, Henrique Brum. **Desenvolvimento como liberdade** - Seminário de Ética e Filosofia Política. Disponível em: <sefp.files.wordpress.com/.../amartya-sen-desenvolvimento-como-liberdade.pdf>. Acessado em fevereiro de 2013.

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

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>. Acessado em outubro de 2013.

QUEIROZ, Victor Santos. **A dignidade da pessoa humana no pensamento de Kant**: da fundamentação da metafísica dos costumes à doutrina do direito. Uma reflexão crítica para os dias atuais. Disponível em: <<http://jus.com.br/artigos/7069/a-dignidade-da-pessoa-humana-no-pensamento-de-kant/3>>. Acessado em novembro de 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **Partilha do sensível**: estética e política. Trad. Monica Costa Netto, São Paulo: EXO experimental org.: Ed. 34, 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>. Acessado em setembro de 2013.

_____. In: Economia da cultura: ideias e vivências

ROSE, Nikolas; MILLER, Peter. **Governando o presente**: gerenciamento da vida econômica, social e pessoal. Trad. Paulo Ferreira Valerio. São Paulo: Paulus, 2012.

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

_____. **Políticas culturais no Brasil**/ Organização Antonio Albino Canelas Rubim. – Salvador: EDUFBA, 2007.

_____. **Políticas Culturais no Brasil**: itinerários e atualidades. In: BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; BRITTOS, Valério (org.). **Economia da arte e da cultura**. São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Cepos/Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristóvão: Obscom/UFS, 2010.

SEC – **Plano Diretor da Secretaria de Economia Criativa**. Disponível em: <www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/.../livro_web2edicao.pdf >. Acessado em outubro de 2013.

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>>. Acessado em outubro de 2008.

SCHWARTZ, Wagner. **Primeiro entrevistado**. (set. 2013). Entrevistador: Joyce de Matos Barbosa. São Paulo, 2013. Arquivo mp3. (54 minutos).

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

SEN, Amartya K; 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.

SLOTERDIJK, Peter. **Ira e tempo**: ensaio político-psicológico. Trad. Marco Casanova – São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

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

VIEIRA, Ana Catarina. **Quarto entrevistado**. (set. 2013). Entrevistador: Joyce de Matos Barbosa. São Paulo, 2013. Arquivo mp3. (80 minutos).

WALLERSTEIN, Immanuel M. **The capitalist world-economy**. Disponível em:<<http://books.google.com.br/books?id=5GppqmU13pIC&printsec=frontcover#PPR7,M1>>. Acessado em março de 2013.

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

ZYLBERSZTJN, D; FARINA, E.M.M.Q; SANTOS, R.C. **O Sistema Agroindustrial do Café**. São Paulo: FIA, 1993.