



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA (UFSC)
CENTRO SOCIOECONÔMICO (CSE)
DEPARTAMENTO DE ECONOMIA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM RELAÇÕES INTERNACIONAIS

Oswaldo Ferreira Neto

POLICY TRANSFER EM ECONOMIA CRIATIVA:
o processo de transferência e tradução da ideia britânica para o Brasil

Florianópolis, SC

2017.

OSVALDO DE FERREIRA NETO

POLICY TRANSFER EM ECONOMIA CRIATIVA:
o processo de transferência e tradução da ideia britânica para o Brasil

Monografia submetida ao curso de Relações Internacionais da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito obrigatório para a obtenção do grau de Bacharelado.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Iara Costa Leite.

Florianópolis, SC

2017.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA (UFSC)
CENTRO SÓCIO-ECONÔMICO (CSE)
DEPARTAMENTO DE ECONOMIA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM RELAÇÕES INTERNACIONAIS

A Comissão Examinadora, nomeada pela Coordenadora de Monografia, resolve atribuir ao acadêmico **Oswaldo Ferreira Neto**, após a apresentação do trabalho intitulado, “POLICY TRANSFER EM ECONOMIA CRIATIVA: o processo de transferência e tradução da ideia britânica para o Brasil”, a nota 10, referente à disciplina CNM7280– Monografia.

Florianópolis,

Prof.^a Dr.^a. Iara Costa Leite

Orientadora

Prof.^o Dr.^o Hoyêdo Nunes Lins

Membro

Dr.^a Marília Bortoluzzi Severo

Membro

RESUMO

A ideia de economia criativa surge no Reino Unido no final da década de 1990 e se dissemina internacionalmente com grande interesse de países desenvolvidos e em desenvolvimento. Sob as lentes das teorias de *policy transfer*, esse trabalho busca analisar o processo de transferência e tradução da ideia de economia criativa de seu contexto de origem para o Brasil. Para tanto, descreve-se o processo de surgimento da economia criativa no Reino Unido durante o governo do Primeiro Ministro Tony Blair e as principais políticas públicas adotadas na área. Identifica-se o *script* da ideia de economia criativa britânico transferido, analisando sua dimensão central, ou seja, o conceito de economia criativa, os setores que a compõe e a metodologia de mapeamento presentes no *Creative Industries Mapping Document*. Após breve apresentação do histórico das políticas culturais e da economia criativa no Brasil, estuda-se o processo de transferência do script para o Brasil, para em sequência estudar sua tradução para o novo contexto. Com o propósito de alcançar os objetivos, foram coletadas e sistematizadas fontes primárias e secundárias para posterior análise. Através do estudo realizado percebeu-se que houve a transferência da ideia de economia criativa britânica para o Brasil, que, contudo, sofreu alterações durante seu processo de tradução para o contexto local.

Palavras-chave: Economia criativa; indústrias criativas; *policy transfer*; tradução de ideia; Brasil; Reino Unido.

ABSTRACT

The idea of creative industries emerged in the United Kingdom in the late 1990s and spread internationally with great interest from developed and developing countries. Under the lens of policy transfer theories, this paper seeks to analyze the process of transfer and translation of the creative industries' idea from its context of origin to Brazil. It describes the process of creative industries emergence in the United Kingdom during Prime Minister Tony Blair's administration and the main public policies adopted in the area. It identifies the script of the transferred British creative industries idea, analyzing its central dimension - the concept of creative economy, the sectors that compose it and the mapping methodology present in the Creative Industries Mapping Document. After a brief presentation of the history of cultural policies and the creative industries in Brazil, we study the process of transferring the script to Brazil, to study, thereafter, its translation into the new context. In order to reach the objectives, primary and secondary sources were collected and systematized for later analysis. Through the study, it was seen that the transfer of the British idea of creative economy to Brazil happened, which, however, underwent changes during its process of translation to the local context.

Keywords: Creative economy; creative industries; policy transfer; translation of ideas; Brazil; United Kingdom.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BBC	<i>British Broadcasting Corporation</i>
CIMD	<i>Creative Industries Mapping Document</i>
CP	<i>Creative Partnerships</i>
DCMS	Ministério da Cultura, Mídia e Esportes
FIRJAN	Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IPEA	Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada
MES	Ministério da Educação e Saúde
MinC	Ministério da Cultura
NESTA	<i>National Endowment for Science, Technology and The Arts</i>
ONGI	Organização Não-Governamental Internacional
ONU	Organização das Nações Unidas
PSEC	Plano da Secretaria da Economia Criativa (2011-2014)
PNUD	Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento
SEC	Secretaria da Economia Criativa
Unctad	Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento
Unesco	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. POLICY TRANSFER	12
1.1. CONCEITOS.....	12
1.2. EXPANSÃO DO MODELO DE DOLOWITZ E MARSH	14
1.2.1. Por que os atores se envolvem em <i>policy transfer</i>?	14
1.2.2. Quem são os atores-chave envolvidos no processo de <i>policy transfer</i>?	15
1.2.3. O que é transferido?	18
1.2.4. De onde as lições são tiradas?	19
1.2.5. Quais são os diferentes graus de transferência?	20
1.2.6. O que restringe ou facilita o processo de <i>policy transfer</i> ?	21
1.3. CORRENTES TEÓRICAS DE POLICY TRANSFER	22
1.3.1. Transferência e tradução: a perspectiva escandinava do neoinstitucionalismo sociológico	24
1.4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	25
2. O SCRIPT DA IDEIA DE ECONOMIA CRIATIVA DO MODELO BRITÂNICO ..	27
2.1. INDÚSTRIA CRIATIVA, ECONOMIA CRIATIVA E ECONOMIA DA CULTURA	27
2.2. O SURGIMENTO DA ECONOMIA CRIATIVA NO REINO UNIDO	29
2.3. PRINCIPAIS POLÍTICAS PÚBLICAS DO REINO UNIDO EM ECONOMIA CRIATIVA	33
2.3.1. Políticas culturais de acesso	34
2.3.2. Financiamento	34
2.3.3. Reestruturação urbana	35
2.3.4. Inovação e formação de indivíduos criativos	36
2.3.5. Propriedade intelectual	37
2.4. SCRIPT DO MODELO DE ECONOMIA CRIATIVA DO REINO UNIDO	38
2.5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
3. A IDEIA DE ECONOMIA CRIATIVA NO BRASIL	41
3.1. BREVE HISTÓRICO DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL	41
3.2. HISTÓRICO DA ECONOMIA CRIATIVA NO BRASIL	45
3.2.1. O Plano da Secretaria de Economia Criativa (2011-2014)	46
3.3. A TRANSFERÊNCIA DA IDEIA DE ECONOMIA CRIATIVA PARA O BRASIL ..	53

3.4. A TRADUÇÃO DA IDEIA DE ECONOMIA CRIATIVA PARA O CONTEXTO BRASILEIRO	57
3.4.1. O conceito	57
3.4.2. Os setores	58
3.4.3. A metodologia	59
3.5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
CONCLUSÃO	62
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	65
APÊNDICE A – TABELA DE CITAÇÕES DE INFLUÊNCIA EXTERNA NO PLANO DA SECRETARIA DA ECONOMIA CRIATIVA	70

INTRODUÇÃO

Os estudos clássicos das relações internacionais, e mais especificamente suas teorias realistas e neorrealistas, marginalizaram durante muito tempo os estudos sobre cultura em seus escritos, em grande medida pela visão do Estado como ator unitário homogêneo (HERTZ, 1997). A partir das décadas de 1980 e 1990, com o fim da Guerra Fria e a dissolução da União Soviética, novas correntes teóricas passam a perceber os Estados como entes complexos, sendo uma de suas consequências a reincorporação da dimensão cultural nas teorias (HERTZ, 1997).

No modelo de Estado unitário, a visão clássica da cultura é como ferramenta/meio para obter poder, como exposto por Joseph Nye (2004), onde a cultura seria um instrumento de *soft power*, e como tal tem por finalidade reforçar ou ser meio de alcançar o *hard power*. Os escritos mais recentes, que veem o Estado como um ator complexo, passam a demonstrar como a cultura é um dos elementos formadores do Estado, influenciando os estudos sobre os fenômenos de fragmentação e integração de comunidades, conflitos étnicos e nacionais e de cooperação internacional, voltando-se a análises de “dentro para fora” (HERTZ, 1997). Contudo, as Relações Internacionais ainda conferem pouca atenção para as dimensões de desenvolvimento e econômica da cultura.

Com o tema “*Policy transfer* em economia criativa: o processo de transferência e tradução da ideia britânica para o Brasil”, esse trabalho busca trazer uma abordagem da cultura, com suas dimensões econômica, social e de geradora de desenvolvimento, juntamente com seu papel político de inserção do Brasil no meio internacional através da adoção de uma agenda de economia criativa na década de 2010.

Ao final do século XX, o mundo assistiu, pela primeira vez, a prática de políticas nacionais de economia criativa com a implementação de políticas públicas por Tony Blair, no Reino Unido. Desde então, as práticas e a ideia de economia criativa se disseminaram pelo mundo, sendo adotada tanto em países desenvolvidos, como a Austrália e Nova Zelândia, quanto naqueles em desenvolvimento, como China, África do Sul, Índia e Brasil (CHOE; NEELAND, 2010; PRINCE, 2010; MADEIRA, 2013).

O *objetivo geral* do trabalho será analisar o processo de transferência e tradução da ideia de economia criativa do Reino Unido para o Brasil. Para tanto, será necessário alcançar os *objetivos específicos* de (i) descrever a construção dessa agenda no Reino Unido no final da década de 1990; (ii) analisar o script¹ da ideia de economia criativa do Reino Unido; (iii) analisar o processo de transferência desse script para o Brasil; e (iv) demonstrar as mudanças ocorridas no script no processo de tradução para o contexto brasileiro.

A justificativa da escolha do tema assenta-se no caráter inovador em abordar a transferência de políticas para países em desenvolvimento, lacuna presente nos estudos de *policy transfer*, que tendem a enfatizar as transferências realizadas entre países desenvolvidos. Além disso, segundo relatório da Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (Unctad, na sigla em inglês) em parceria com o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD, na sigla em inglês), de 2010, o comércio internacional de produtos e serviços do setor da economia criativa gerou, em 2008, um valor de US\$ 407 bilhões, com uma taxa de crescimento de 14,4% no período compreendido entre 2002 e 2008. Somente no Brasil, a economia criativa gerou R\$ 126 bilhões no ano de 2013, ou seja, 2,6% do PIB, e teve crescimento de 69,8% na última década, de acordo com dados do último *Mapeamento da Economia Criativa no Brasil* (2014), produzido pela Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (FIRJAN). Além disso, o setor compreende 892,5 mil profissionais, com aumento de 90% entre os anos de 2004 e 2013.

Com o propósito de alcançar os objetivos destacados, foram coletadas e sistematizadas fontes primárias e secundárias para posterior análise. Foram utilizados relatórios e pronunciamentos do governo britânico e outros atores, governamentais e não-governamentais, envolvidos na agenda de economia criativa, assim como estatísticas e documentações produzidas pelo Ministério de Cultura, Mídia e Esporte do Reino Unido (DCMS, na sigla em inglês); e, ainda, teses, dissertações, livros e artigos acadêmicos para demonstrar a construção e implementação do modelo e do script da ideia de economia criativa no Reino Unido.

O mesmo processo se deu no levantamento de documentação e publicações acadêmicas sobre a transferência do script para o Brasil e para a análise das mudanças ocorridas nele no seu processo de tradução para o contexto brasileiro.

¹ Script é a ideia descontextualizada e institucionalizada na forma de um *quasi-objeto* (CZARNIAWSKA; JOERGES, 1996)

Para alcançar o objetivo geral de analisar a transferência e tradução da ideia de economia criativa do Reino Unido para o Brasil, foram utilizadas as teorias de *Policy Transfer* e *Policy Diffusion*, em especial a vertente escandinava do neoinstitucionalismo, no processo de interpretação do material obtido.

Para completo entendimento do tema, o trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro, apresenta-se a teoria utilizada para a análise, iniciando pela conceituação dos principais conceitos dos estudos de *policy transfer* (Seção 1.1), para em seguida apresentar o modelo de análise proposto por Dolowitz e Marsh (1996; 2000) (Seção 1.2), que serve como guia para estudar processos de transferência. O modelo é apresentado de forma expandida, contendo contribuições posteriores de autores referência na área. Pelo estudo do trabalho focar-se na transferência de uma ideia, ao descrever as correntes teóricas de *policy transfer* (Seção 1.3), dá-se maior ênfase à vertente escandinava do neoinstitucionalismo, a qual volta-se para o deslocamento de ideias no tempo e espaço.

No Capítulo 2, antes de entrar na análise proposta, serão expostos conceitos iniciais de economia criativa, assim como suas semelhanças e diferenças com relação às indústrias criativas e economia da cultura (Seção 2.1). Nas seções 2.2 e 2.3 faz-se breve apresentação do contexto histórico no qual surge a ideia de economia criativa no Reino Unido ao final da década de 1990 e as principais políticas públicas da área ali adotadas. Ao final, expõe-se e analisa-se o script da ideia de economia criativa do Reino Unido (Seção 2.4).

No Capítulo 3, após apresentar o contexto histórico das políticas culturais (Seção 3.1) e da economia criativa (Seção 3.2) no Brasil, analisa-se o processo de transferência da ideia de economia criativa para o Brasil com base no modelo proposto por Dolowitz e Marsh. Na Seção 3.4, encerra-se a análise verificando as alterações ocorridas na ideia de economia criativa proveniente do Reino Unido em seu processo de tradução para o contexto brasileiro.

Por fim, a conclusão retoma os objetivos do trabalho e específicos de cada capítulo, resumindo seus conteúdos. Apontam-se, também, as limitações do estudo realizado e agendas futuras de pesquisa.

1. POLICY TRANSFER

Policy transfer, policy diffusion, lesson-drawing - todos são conceitos, ao mesmo tempo, distintos e similares, quando não usados como sinônimos, que buscam explicar a transferência de políticas (ideias, arranjos administrativos, instituições etc.) entre dois locais que diferem-se espacialmente, temporalmente, ou ambos. Em seu artigo “*Who learns what from whom: a review of policy transfer literature*”, tido como marco fundamental desse campo teórico, assim como em seu trabalho subsequente, David Dolowitz e David Marsh (1996; 2000) sugerem um modelo para guiar o pesquisador em análises da área, para eles denominada “*policy transfer*”, com o conceito amplo para abarcar as diversas vertentes do pensamento. Trabalhos posteriores, entretanto, demonstram que a metodologia apresentada ainda estava incompleta, e autores como Evans (2009), Evans e Davies (1999), Stone (2004), Prince (2010) e Pedersen (2006; 2007) trouxeram novas contribuições para o campo.

Para entender como a ideia de economia criativa chega ao Brasil nos anos 2000 não seria suficiente o conteúdo apresentado por Dolowitz e Marsh, assim como não o seriam os escritos dos diversos autores em separado. Os conceitos da área são muitos, mas não contrapostos. Usualmente, os novos trabalhos apresentam contribuições que expandem o espectro abordado por Dolowitz e Marsh. Assim, neste capítulo, serão apresentados os conceitos-chaves para entender o caso estudado (Seção 1.1), o modelo de Dolowitz e Marsh, expandindo-o para incorporar os aspectos apresentados a posteriori (Seção 1.2) e as correntes teóricas de *policy transfer* (Seção 1.3), com ênfase na vertente escandinava do neoinstitucionalismo sociológico, que estuda mais a fundo a transferência de ideias.

1.1. CONCEITOS

Os estudos de *policy transfer* são transversais a diversas disciplinas, estando presentes na Sociologia, Ciência Política, Relações Internacionais, Administração Pública, entre outras. Cada uma dessas disciplinas acaba por utilizar vocabulário próprio, levando à sobreposição de conceitos. Assim, antes de apresentar o modelo

que será base da análise proposta, faz-se necessária a apresentação dos principais conceitos para seu entendimento.

Inicia-se com o conceito de Dolowitz e Marsh (1996; 2000), que busca abranger os demais em um guarda-chuva teórico. Para os autores *policy transfer* é

o processo pelo qual conhecimento sobre políticas públicas, arranjos administrativos, instituições e ideias em um sistema político (passado ou presente) é usado para desenvolver políticas públicas, arranjos administrativos, instituições e ideias em outro sistema político (DOLOWITZ; MARSH, 2000. p.5, tradução nossa).²

Com base nesse conceito, pode-se então diferenciar *lesson-drawing* e *policy diffusion*. Rose (1991), ao definir *lesson-drawing*, explica que lições são conclusões sobre programas executados alhures, podendo ser outra cidade, outro país ou o passado da própria organização. Foca-se em programas que podem ou não ser adotados, sendo que os atores são orientados para ações. “Uma lição é mais que a avaliação de um programa em seu contexto; implica em um julgamento sobre fazer o mesmo em outro lugar. Uma lição, então, é a retirada político-moral ao analisar as ações de outros governos” (ROSE, 1991, p. 7, tradução nossa)³. Desse modo, uma lição também pode ser negativa, optando-se por não adotá-la. Diferentemente de *policy transfer*, nos estudos de *lesson-drawing* os atores são sempre racionais, por mais que nem sempre possuam todas as informações necessárias para avaliar um programa. Sendo que os atores agem de forma racional ao adotar ou não uma lição, entende-se que as transferências são sempre voluntárias.

Os termos *policy transfer* e *policy diffusion* são ainda mais similares, muitas vezes sendo usados como sinônimos. A diferença fundamental aparece no foco dos pesquisadores que as utilizam. Enquanto os estudos de *policy transfer* se voltam para os atores envolvidos, usando dados qualitativos e, normalmente, estudando poucos casos, aqueles de *policy diffusion* tendem a se voltar para a estrutura onde ocorre a transferência, usando, para isso, dados quantitativos e um grande número de casos em busca de generalizações (MARSH; SHARMAN, 2009). Assim, Oliveira (2013, p 24) adota o “termo ‘difusão’ quando [há] referência à adoção coletiva de

² the process by which knowledge about policies, administrative arrangements, institutions and ideas in one political system (past or present) is used in the development of policies, administrative arrangements, institutions and ideas in another political system. (DOLOWITZ; MARSH, 2000. p.5)

³ A lesson is more than an evaluation of a programme in its own context; it also implies a judgement about doing the same elsewhere. A lesson is thus a political moral drawn from analysing the actions of other governments. (ROSE, 1991, p. 7)

uma política pública, ao passo que o termo ‘transferência’ coincide com um movimento singular”.

1.2. EXPANSÃO DO MODELO DE DOLOWITZ E MARSH

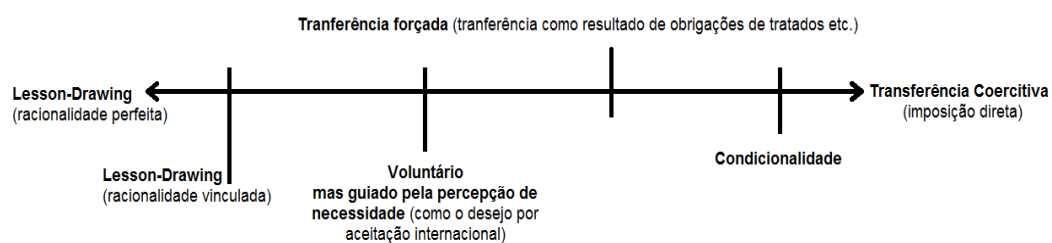
Dolowitz e Marsh (2000) apresentam sete perguntas que devem guiar o pesquisador ao analisar um processo de *policy transfer*. Nesta seção serão apresentadas seis dessas perguntas, acrescentando as contribuições de outros autores da área, expandindo-se, assim, o modelo apresentado. A sétima pergunta, nomeadamente, “Como o processo de *policy transfer* se relaciona ao “sucesso” ou “falha” de política pública?”, não será tratada, uma vez que se adotará *policy transfer* como uma variável dependente na análise desse trabalho. Explica-se: *policy transfer* pode ser tomada como uma variável dependente, ao analisar o processo de transferência em si, ou como variável independente, buscando avaliar os resultados desse processo, qual não é a intenção deste trabalho.

1.2.1. Por que os atores se envolvem em *policy transfer*?

Os motivos específicos que levam à transferência são muitos e diversos. Contudo, fato importante para analisar as motivações é sua natureza voluntária ou coercitiva. Para as transferências voluntárias, tem-se que os atores que recebem a transferência a adotam de forma racional, ou seja, escolhem adotá-la ou não partindo da liberdade de escolha, enquanto para as coercitivas, as transferências são impostas. Dolowitz e Marsh (2000), porém, alertam que, apesar de existirem essas duas naturezas extremas (transferências coercitivas e voluntárias) normalmente as transferências estão inseridas em um continuum entre elas (ver Figura 1). Por exemplo, a fim de ingressar na Organização Mundial de Comércio, um Estado A adota uma política pública antidumping estipulada pela organização como requisito de acesso. Essa política adotada, transferida da organização, estaria presente no continuum como sendo condicionada, ou seja, o Estado A tem a liberdade de escolher se adotará ou não a política (voluntariamente); entretanto, caso não adote, não poderá ingressar na organização (fator coercitivo). Desse modo, observa-se que as transferências possuem elementos voluntários e coercitivos ao mesmo tempo e variando as proporções caso a caso, como mostra a

gradação da Figura 1, que apresenta exemplos desde transferência totalmente voluntária, no caso de *lesson-drawing* com racionalidade perfeita, isto é, quando os tomadores de decisão possuem todas as informações para realizar uma transferência e sem sofrer pressão externa; passando por transferência voluntária mas guiada pela percepção de necessidade, como no caso de adoção de padrões internacionais para obter reconhecimento; até a transferência coercitiva, imposta externamente (por um sistema político hierarquicamente superior).

Figura 1 – De Lesson-Drawing à Transferência Coercitiva



Fonte: Traduzido de DOLOWITZ; MARSH, 2000, p.13

1.2.2. Quem são os atores-chave envolvidos no processo de *policy transfer*?

Diversos são os atores que podem se envolver em *policy transfer*, sendo que, em um mesmo processo, podem estar envolvidos mais de um tipo. Quando se pensa nos processos de formulação e implementação de políticas públicas, os primeiros atores apresentados são os políticos eleitos, partidos políticos, burocratas e grupos de pressão/interesse. “Quando estão investidos de cargos no Executivo ou no Legislativo, [os políticos eleitos] possuem legitimidade para propor e fazer acontecer políticas públicas”, representando os interesses da coletividade e possuindo “autoridade institucionalizada de tomada de decisão” (SECCHI, 2013, p.102). Os partidos políticos são organizações formais registradas em órgão competente que buscam influenciar a administração do Estado, bem como a formulação de políticas públicas, através do

recrutamento e preparação de políticos para que se tornem governantes; controle do aparato governamental por meio de seus agentes políticos; fiscalização da atuação governamental, principalmente quando o partido político se encontra na oposição ao governo; coordenação da atuação e votação parlamentar; formulação e avaliação das políticas públicas (SECCHI, 2013, p.111).

Os burocratas, entendidos como corpo de funcionários públicos, atuam em todas as fases do ciclo de políticas públicas, percebendo os problemas relevantes que necessitam atenção, usando seu conhecimento técnico da função para formular respostas a esses problemas e implementando as ações escolhidas como solução (SECCHI, 2013). Por sua vez, os grupos de pressão/interesse, que podem ser ou não formalmente constituídos, são formados por agrupamentos de indivíduos que buscam influenciar as tomadas de decisão relativas a uma temática específica, por exemplo os sindicatos, movimentos sociais, federações de indústrias. Segundo Secchi (2013, p.110), os grupos de pressão influenciam

a) o reconhecimento ou encobrimento de problemas públicos, utilizando canais privilegiados aos meios de comunicação e as instâncias de poder governamental; b) a prospecção de 'soluções, apresentando metodologias de controle do problema, de forma a não afetar seus interesses; c) a tomada de decisões, pressionando direta ou indiretamente os tomadores de decisão; d) a implementação das políticas públicas, influenciando os agentes implementadores; e) a avaliação das políticas públicas, sublinhando diante da opinião pública a eficácia ou ineficácia das políticas públicas.

Em processos de *policy transfer* esses atores atuam da mesma forma, entretanto, buscam exemplos de políticas públicas em outros sistemas políticos.

Dolowitz e Marsh (1996; 2000), contudo, focam-se em demonstrar o papel de atores menos estudados no ciclo de políticas públicas. É o caso dos empreendedores/especialistas políticos, que são importantes não apenas por sua expertise em assuntos específicos, mas também pela formação de uma rede de contatos que gera fonte de ideias para novos programas (DOLOWITZ; MARSH, 1996; ROSE, 1993).

As organizações internacionais, ao promoverem intercâmbio de ideias e conhecimentos, também se tornam atores de *policy transfer*. Por exemplo, a Organização das Nações Unidas (ONU) e suas agências estão, cada vez mais, disseminando ideias, programas e instituições pelo globo.

Essas organizações influenciam o formulador de políticas públicas nacional diretamente, através de suas políticas de empréstimo condicionado, e indiretamente, através da disseminação de informações e políticas em suas conferências e relatórios (DOLOWITZ; MARSH, 2000, p. 11, tradução nossa).⁴

⁴ These organizations influence national policy-makers directly, through their policies and loan conditions, and indirectly, through the information and policies spread at their conferences and reports (DOLOWITZ; MARSH, 2000, p.11).

Segundo Delpeuch (2008), organizações supranacionais, como a União Europeia, promovem certa homogeneização entre seus membros, que adotam normas comuns, assim como em países que buscam status de membro ao colocarem seus padrões domésticos em conformidade com os da organização. O papel das organizações internacionais é estudados por diversos autores neoinstitucionalistas que se focam nos processos de europeização, harmonização e isomorfismo.⁵

Agentes que prestam serviços de consultoria podem atuar em parceria com as organizações internacionais ou unilateralmente contratados por governos. Geralmente, transmitem valores da cultura ocidental, em especial, as ideias de liberalização. Os consultores sinalizam para a comunidade internacional e de investidores a imagem de boas práticas econômicas e responsabilidade fiscal. Também têm sido utilizados para inspirar confiança em processos de democratização dos governos (STONE, 2004). Assim como as organizações internacionais e associados a elas, acabam por promover harmonização de políticas.

As organizações não-governamentais internacionais (ONGIs) também têm expandido sua influência em políticas públicas. Atuando similarmente aos grupos de pressão, passam a ser parte integrante no processo de construção de agenda através de sua habilidade de difundir informações em nível mundial (DOLOWITZ; MARSH, 2000). Paralelamente às ONGIs, e podendo inclusive serem considerados ONGIs, estão os think-tanks, que possuem potencial para se envolver no processo de *policy transfer* difundindo ideias por:

(1) agir como clearing-house para informações; (2) seu envolvimento em advocacy de ideias; (3) sua rede de contatos bem desenvolvida [...]; (4) sua base intelectual e acadêmica fornecendo expertise nas questões políticas especializadas. (STONE, 2000, p.46, tradução nossa)⁶

Atuando de modo semelhante às ONGIs e aos *think-tanks*, Stone (2004) acrescenta à lista de atores as redes transnacionais de *advocacy*⁷, as fundações

⁵ Ver DELPEUCH, 2008; SCHIMMELFENNIG; SEDELMEIER, 2004; RADAELLI, 2000; 2005.

⁶ (1) acting as a clearing-house for information; (2) their involvement in the advocacy of ideas; (3) their well-developed networks—domestically into the political parties, bureaucracy, media and academe; and internationally with other think tanks, NGOs and international organizations—and (4) their intellectual and scholarly base providing expertise on specialized policy issues. (STONE, 2000, p.46)

⁷ Para Keck e Sikkink (1998, p.10) “[w]orld politics at the end of the twentieth century involves, alongside states, many nonstate actors that interact with each other, with states, and with international organizations. These interactions are structured in terms of networks, and transnational networks are increasingly visible in international politics. Some involve economic actors and firms.

internacionais e as comunidades epistêmicas⁸, todos agindo em “*soft transfer*” (ver Seção 1.2.3).

Diferença fundamental entre os atores envolvidos em *policy transfer* é o fato de ser ou não um ente estatal. Atores não-estatais não têm a capacidade de implementar política pública independentemente, apenas em parceria com governantes e organizações internacionais. Contudo, os atores não-estatais são grandes facilitadores de acesso e disseminação de informações (STONE, 2004).

1.2.3. O que é transferido?

Dolowitz e Marsh (1996) apresentam sete objetos que podem ser transferidos: objetivos políticos, como as Metas de Desenvolvimento do Milênio da ONU; estrutura e conteúdo, ao transferir o texto de uma política pública ou apenas o conceito que a rege, respectivamente; instrumentos políticos e técnicas administrativas, como no caso da transferência de padrões (*standards*) que devem ser seguidos; instituições, ao adotar estruturas institucionais iguais ou baseadas naquelas do *locus* de origem; ideologias, assim como ocorreu na disseminação do neoliberalismo; ideias, atitudes e conceitos, que fornecem bases tanto para a formulação de políticas públicas quanto para a retórica que as sustentam; e lições negativas⁹.

Os principais estudos de *policy transfer* tendem a se focar nas formas de transferência dos quatro primeiro objetos apresentados. Autores mais recentes, como Stone (2004), demonstram a importância das formas “*soft*” de transferência, *ou seja*, “que circulam livremente entre atores não-estatais nas condições do

Some are networks of scientists and experts whose professional ties and shared causal ideas underpin their efforts to influence policy. Others are networks of activists, distinguishable largely by the centrality of principled ideas or values in motivating their formation. We will call these transnational advocacy networks”.

⁸ Segundo Haas (1992, p. 3), uma comunidade epistêmica é “a network of professionals with recognized expertise and competence in a particular domain and an authoritative claim to policy-relevant knowledge within that domain or issue-area. Although an epistemic community may consist of professionals from a variety of disciplines and backgrounds, they have (1) a shared set of normative and principled beliefs, which provide a value-based rationale for the social action of community members; (2) shared causal beliefs, which are derived from their analysis of practices leading or contributing to a central set of problems in their domain and which then serve as the basis for elucidating the multiple linkages between possible policy actions and desired outcomes; (3) shared notions of validity that is, intersubjective, internally defined criteria for weighing and validating knowledge in the domain of their expertise; and (4) a common policy enterprise—that is, a set of common practices associated with a set of problems to which their professional competence is directed, presumably out of the conviction that human welfare will be enhanced as a consequence.”

⁹ Para mais exemplos, ver DOLOWITZ; MARSH, 1996; BENSON; JORDAN, 2011.

aumento da globalização” (BENSON; JORDAN, 2011, p.5, tradução nossa)¹⁰. Para Stone (2004), atores não-estatais utilizam-se das transferências “soft” para disseminar conhecimento e influenciar a opinião de atores estatais.

1.2.4. De onde as lições são tiradas?

Na formulação de uma nova política pública, o ponto de partida óbvio para os formuladores de políticas públicas se basearem é o passado do próprio sistema político. Dolowitz e Marsh (1996) afirmam que, ao olhar o passado, pode-se subtrair lições sobre o que não deve ser feito. Contudo, sendo a história interpretada subjetivamente, o processo de aprendizagem com o passado pode ser perigoso caso o momento histórico analisado seja mal interpretado.

O próximo *locus* de experiências-base para formulação de novas políticas públicas são as demais organizações dentro do mesmo sistema político, uma vez que a variedade de subdivisões, secretarias etc., permite a transferência de procedimentos e técnicas administrativas.

Atores envolvidos em *policy transfer* também podem buscar lições em outros sistemas políticos dentro de um mesmo país. É comum o intercâmbio de políticas entre governos municipais, governo municipal e estadual, ou mesmo federal. Por estarem em um mesmo país, a transferência é facilitada por já se encontrarem regidos por uma cultura política relativamente harmônica (DOLOWITZ; MARSH, 1996).

Apesar de possuírem maiores restrições, ocorrem, ainda, transferência entre diferentes países. A explicação para superar as restrições e se envolver em uma transferência entre países diferentes é que “são maiores as similaridades de um dado programa além das fronteiras nacionais do que entre programas diferentes dentro de um mesmo país” (ROSE, 1988 apud DOLOWITZ; MARSH, 1996, p. 353, tradução nossa).¹¹ Assim, buscar exemplos de políticas públicas que buscam resolver um problema similar em outro país traz informações e possibilidades mais claras do que se basear de modo análogo em políticas que visam resolver problemas diferentes dentro de um mesmo país.

¹⁰ that circulate freely among non-state actors under conditions of greater globalisation. (BENSON; JORDAN, 2011, p.5)

¹¹ ‘similarities are greater within a given program across national boundaries than among different programs within a country’. (ROSE, 1988 apud DOLOWITZ; MARSH, 1996, p. 353)

Tradicionalmente, os casos de transferências que ocorrem entre governos de países diferentes são aqueles com maior força nos estudos de *policy transfer*, mas novas vias de transferências foram identificadas pelos pesquisadores. Organizações internacionais, ONGs, think-tanks e comunidades epistêmicas passam a ser não apenas atores, mas também fonte de aprendizagem, demonstrando que o *locus* das atividades de *policy transfer* mudou da ênfase original governo-cêntrica para abranger múltiplos locais e atores (BENSON; JORDAN, 2011).

1.2.5. Quais são os diferentes graus de transferência?

Quais atores estão envolvidos, em qual fase do ciclo de política pública ocorre a transferência, urgência por uma nova política pública - todos são fatores que influenciarão o grau da transferência. Inicialmente, Dolowitz e Marsh (1996; 2000) identificam cinco gradações. A primeira, a *cópia*, ocorre quando adota-se quase todos os elementos de um programa já em uso em outro local, sendo facilmente identificada ao comparar o texto da legislação que a compõe ao texto original (DOLOWITZ; MARSH, 1996; 2000; ROSE, 1991; 2005). A *emulação* rejeita cópia integral, mas aceita que um programa de outro local provê os melhores padrões para formular políticas no âmbito doméstico (ROSE, 1991; DOLOWITZ; MARSH, 1996; 2000). *Hibridização* e *síntese* consistem em combinar elementos de programas de dois ou mais locais para o emulador formular o novo programa. Por fim, estudar problemas semelhantes ao que se deseja combater em locais diferentes permite expandir ideias e *inspirar* novos programas (DOLOWITZ; MARSH, 1996; 2000). Apesar de não constar na descrição, os autores trazem a ideia de não-transferência, quando os importadores da política pública optam por não realizar a transferência; de transferência falha, quando a transferência não é concluída; e transferência de “lições negativas”, que seria aprender o que não deve ser feito (DOLOWITZ; MARSH, 2000; BENSON; JORDAN, 2011).

Posteriormente, novas formas de gradação foram apresentadas. Rose (2005) as amplia para incluir a *fotocópia*, que é a cópia do programa original com o mínimo de alterações nos nomes das instituições, locais e datas; a *adaptação*, quando há a alteração de detalhes no design do programa original sem remover a maior parte de seus elementos; e a *imitação seletiva*, que é a adoção de partes atrativas, mas não essenciais, de programas imitados, enquanto deixa-se de fora partes estranhas, mas

essenciais. Por fim, Czarniawska e Joerges (1996) e Pedersen (2006; 2007) apresentam a ideia de *tradução*, para a qual ideias, após serem transferidas em forma de script, são transformadas pelos contextos locais; e Prince (2010) introduz o conceito de *policy assemblages*, que são transferências de conjuntos de textos, atores, agências, instituições e redes tecno-políticas.

1.2.6. O que restringe ou facilita o processo de *policy transfer* ?

A transferibilidade de um programa é dependente de diversos fatores que o compõe. “Quanto mais complexo for uma política pública ou um programa, mais difícil será para transferi-lo” (DOLOWITZ; MARSH, 1996, p.353, tradução nossa). Rose (1993) apresenta seis hipóteses:

1. programas com um objetivo são mais transferíveis que programas com múltiplos objetivos;
2. quanto mais simples o problema, mais provável será que a transferência ocorra;
3. quanto mais se percebe como direta a relação entre o problema e a “solução”, maior a probabilidade de ser transferida;
4. quanto menores os efeitos colaterais percebidos de uma política pública, maior a possibilidade de transferência;
5. quanto mais informação os agentes possuem sobre como um programa opera em outro local mais fácil será transferi-lo;
6. quanto mais facilmente os resultados puderem ser previstos, mais simples o programa é de ser transferido (ROSE, 1993 apud DOLOWITZ; MARSH, 1996, p.353, tradução nossa).¹²

Contudo, outros fatores surgem conforme evoluem os estudos. As transferências ocorrem sempre em um contexto político que não pode ser ignorado. Programas e políticas públicas passadas restringem tanto o que os agentes poderão transferir quanto o que procurarão quando se envolverem em *policy transfer* (DOLOWITZ; MARSH, 1996). As instituições e estrutura, assim como o sistema político e a ideologia vigentes, atuam como fatores facilitadores ou barreiras para uma transferência. Desse modo, quanto maiores as similaridades entre os contextos exportador e importador do programa, maiores as chances de a transferência

¹² 1. programmes with single goals are more transferable than programmes with multiple goals; 2. the simpler the problem the more likely transfer will occur; 3. the more direct the relationship between the problem and the ‘solution’ is perceived to be the more likely it is to be transferred; 4. the fewer the perceived side-effects of a policy the greater the possibility of transfer; 5. the more information agents have about how a programme operates in another location the easier it is to transfer; 6. the more easily outcomes can be predicted the simpler a programme is to transfer. (ROSE, 1993 apud DOLOWITZ; MARSH, 1996, p.353)

ocorrer (DOLOWITZ; MARSH, 1996). Os custos de implementação do programa também influenciam sua transferência, pois os recursos econômicos disponíveis impõem restrições à transferência.

1.3. CORRENTES TEÓRICAS DE POLICY TRANSFER

Para Thierry Delpeuch (2008), cinco são as correntes de *policy transfer*: os estudos de fenômenos de difusão, estudos dos fenômenos de convergência e europeização, abordagens baseadas nas noções de *lesson-drawing* e aprendizagem, abordagem estrutural e abordagem neoinstitucionalista.

A primeira delas, desenvolvida nos Estados Unidos a partir da década de 60, concentra-se em descrever a “generalização das inovações administrativas ou de políticas públicas”¹³ visando “identificar os fatores que determinam o ritmo e o grau de propagação de uma inovação no seio de uma população de unidades organizacionais e institucionais suscetíveis a adotá-la”(DELPEUCH, 2008, p. 7, tradução nossa)¹⁴. Os estudos sobre difusão colocaram em evidência o efeito de “contágio” presente entre vizinhos, ou seja, o aumento da probabilidade de adotarem-se inovações de territórios contíguos geograficamente. Evidenciam também o papel da hierarquia, sendo que a capacidade que uma unidade tem de transmitir seus modelos administrativos e/ou de política pública depende de seu prestígio, status social e centralidade na rede de circulação de informações.

Os estudos dos fenômenos de convergência e europeização, como indicado pelo nome, demonstram o processo de homogeneização pela adoção de políticas transferidas, tendo como foco a tendência das sociedades em desenvolver características cada vez mais similares, tanto no nível estrutural quanto dos processos sociais. Para Delpeuch (2008), quatro são os fatores que podem ser responsáveis pela convergência: a emulação, que replica elementos em diferentes sistemas políticos; a construção de redes de elites, que conecta dirigentes e facilita o fluxo de ideias; a harmonização, causada pelo processo de integração regional; e a exposição a um poder de influência estrangeiro, podendo ser um país de grande influência no sistema ou mesmo uma organização supranacional que demanda

¹³ généralisation d'innovations administratives ou de politiques publiques (DELPEUCH, 2008, p. 7)

¹⁴ identifier plusieurs facteurs qui déterminent le rythme et le degré de propagation d'une innovation au sein d'une population d'unités organisationnelles ou institutionnelles susceptibles de l'adopter (Idem)

implementação de normas similares. O caso mais estudado é a convergência das políticas adotadas pelos países membros e candidatos da União Europeia.

No caso da abordagem baseada nas noções de *lesson-drawing* e aprendizagem, acentuam o caráter racional, ou seja, de liberdade de escolha, na importação de soluções de ação pública. Analisam-se, então, os mecanismos de seleção de uma solução importada de outro sistema político para problemas domésticos, de modo voluntário.

A abordagem estrutural propõe-se a analisar as “estratégias de saberes e de experiência de Estado [...] dos Estados Unidos para países periféricos” (DELPEUCH, 2008, p. 23, tradução nossa)¹⁵. Busca entender, mais precisamente, como os EUA transplantam o modelo de *rule of law* e as políticas do Consenso de Washington, fabricando-se normas internacionais a serem seguidas pelos demais Estados.

Estruturas supranacionais são manipuladas pelos Estados que desfrutam de uma influência preponderante para difundir seus próprios padrões nacionais travestidos em normas internacionais (DELPEUCH, 2008, p. 24, tradução nossa).¹⁶

Por fim, a abordagem neoinstitucionalista utiliza-se dos fatores macrossociológicos, como a forma organizacional e institucional, as crenças compartilhadas e os papéis sociais estabelecidos, para explicar os processos de transferência. Baseia-se na imitação de soluções em voga, em um ambiente internacional, em dado tempo, pelo modismo e conformidade vis-à-vis as normas e ideias dominantes. Dessa forma, as transferências são vistas como “a expressão de uma necessidade de legitimação” (DELPEUCH, 2008, p. 10, tradução nossa)¹⁷, adotadas para apresentar-se em conformidade com os padrões dos objetivos sociais valorizados.

Pedersen (2007) identifica três vertentes do neoinstitucionalismo: a racional, na qual as ideias atuam como “ganchos”, “fiscados” pelos agentes para aumentar ganhos materiais e transformadas de acordo com os interesses organizados e materiais; a histórica, onde as ideias são transferidas por aprendizagem na busca

¹⁵ stratégies d’importexport de savoirs et d’expertises d’Etat [...] des Etats-Unis vers les pays périphériques. (DELPEUCH, 2008, p. 23)

¹⁶ Les structures supranationales sont instrumentalisées par les Etats qui y jouissent d’une influence prépondérante pour diffuser leurs propres standards nationaux travestis en normes internationales. (DELPEUCH, 2008, p.24)

¹⁷ l’expression d’un besoin de légitimation (DELPEUCH, 2008, p.10)

por soluções de problemas políticos e transformadas conforme instituições administrativas estabelecidas; e a sociológica, em que as ideias são transferidas por mecanismos de isomorfismo coercitivo, normativo e mimético, sendo transformadas segundo instituições cognitivas de dada localidade. Dentro da vertente sociológica do neoinstitucionalismo, é de grande interesse para o trabalho entender-se a perspectiva escandinava.

1.3.1. Transferência e tradução: a perspectiva escandinava do neoinstitucionalismo sociológico

O grande diferencial da perspectiva escandinava é que as ideias podem deslocar-se no tempo e espaço (CZARNIAWSKA; JOERGES, 1996; RØVIK, 1996; PEDERSEN, 2006; 2007). O deslocamento de ideias ocorre quando ideias locais são descontextualizadas e institucionalizadas em scripts sobre como regulamentações deveriam ser tomadas de modo racional e eficiente e disponibilizadas no contexto global (RØVIK, 1996)¹⁸. Entretanto, antes de entender o deslocamento de ideias, é preciso saber o que elas são. Czarniawska e Joerges (1996, p.20, tradução nossa) definem ideias como

imagens que se tornam conhecidas na forma de figuras ou sons (palavras podem ser qualquer um dos dois). Elas podem então se materializar (transformadas em objetos ou ações) em diferentes formas: figuras podem ser desenhadas ou escritas (como na montagem de um cenário), sons podem ser gravados ou transcritos (como em uma partitura musical) e assim por diante.¹⁹

Assim, através da comunicação da forma materializada de uma ideia, ela poderá se deslocar pelo tempo e espaço. Os autores argumentam que as ideias, materializadas e descontextualizadas na forma de scripts, podem deslocar-se de diversas formas, desde que um agente atue nesse deslocamento. “Ideias, deixadas em livros, deixados em prateleiras não se deslocam” (CZARNIAWSKA; JOERGES,

¹⁸ Global, neste contexto é entendido como uma extensa rede de localidades, não sendo necessariamente o sistema internacional como um todo e nem estando acima do contexto local.

¹⁹ images which become known in the form of pictures or sounds (words can be either one or another). They can then be materialized (turned into objects or actions) in many ways: pictures can be painted or written (like in stage-setting), sounds can be recorded or written down (like in a musical score) and so on and so forth. (CZARNIAWSKA; JOERGES, 1996, p. 20)

1996, p. 23, tradução nossa).²⁰ Desse modo, é a ação de indivíduos que traduzem as ideias, para seu uso ou de outrem, que potencializa o seu deslocamento. Neste contexto, a tradução é entendida como a reinterpretação do script em novo contexto, não apenas como tradução linguística, mas também como o “deslocamento, desvio, invenção, mediação, criação de um novo link, que não existia anteriormente, e que modifica em parte os dois agentes” (LATOURE, 1993, p.6 apud CZARNIAWSKA; JOERGES, 1996, p. 24, tradução nossa)²¹. As ideias, então, são instrumentos que transmitem informações e, ao mesmo tempo, têm a capacidade de gerar mudanças no contexto em que são aplicadas. (CZARNIAWSKA; JOERGES, 1996). Em resumo,

Assistimos a ideias tornarem-se quasi-objetos, ultrapassando as barreiras do tempo local e entrando em caminhos translocais, se tornando “desmontadas”[...]. Então, assistimos a elas chegarem a várias localidades, se tornando “re-montadas”, materializadas em ações, e - quando julgado bem sucedido - transformando em instituições, apenas para ocasionar nova geração de ideias (CZARNIAWSKA; JOERGES, 1996, p.22-23, tradução nossa).²²

Para analisar os processos de transferência e tradução de uma ideia, Pedersen (2006) propõe um modelo em dois passos. Primeiramente, se analisa o seu surgimento no contexto de origem, extraíndo a dimensão central do seu script para em seguida estudar sua transferência do contexto global para o novo contexto local. No segundo passo, se analisam as transformações sofridas pelo script, verificando as mudanças que ocorreram em sua dimensão central nas diferentes localidades, durante o processo de tradução para o contexto local.

1.4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste capítulo foi apresentar a teoria de *policy transfer* que será utilizada para analisar o processo de transferências e tradução da ideia de economia criativa do Reino Unido para o Brasil. Partindo de uma conceituação geral de *policy*

²⁰ Ideas left in books left on shelves do not travel, and no amount of satiation will help to diffuse ideas from closed libraries. (CZARNIAWSKA; JOERGES, 1996, p. 23)

²¹ displacement, drift, invention, mediation, creation of a new link that did not exist before and modifies in part the two agents. (LATOURE, 1993, p.6 apud CZARNIAWSKA; JOERGES, 1996, p. 24)

²² We watch ideas become quasi-objects, transgressing the barriers of local time and entering translocal paths, becoming "disembedded" [...]. We watch them again, landing in various localities, becoming "re-embedded," materialized in actions, and - when judged successful — becoming institutions, only to occasion anew the generation of ideas. (CZARNIAWSKA; JOERGES, 1996, p.22-23)

transfer e termos correlatos (Seção 1.1), expôs-se o Modelo de Dolowitz e Marsh (1996; 200) (Seção 1.2), em uma versão expandida para conter as contribuições de autores posteriores, que será usada no caso da ideia de economia criativa. Como o objeto transferido estudado é uma ideia, que é pouco estudado em *policy transfer*, fez-se na Seção 1.3 a apresentação de diferentes correntes teóricas, dando ênfase, na Subseção 1.3.1, para a vertente escandinava do neoinstitucionalismo. Essa vertente traz para a área de estudo de *policy transfer* estudos voltados a explicar como as ideias se deslocam no tempo e espaço. Na mesma subseção apresenta-se a proposta de análise de dois passos de Pedersen (2006), a qual será aplicada no caso estudado.

Partindo das teorias de *policy transfer* apresentadas neste capítulo, será apresentado no decorrer dos capítulos 2 e 3 o processo de transferência da ideia de economia criativa do Reino Unido para o Brasil. Para tanto, é necessário iniciar por entender o que é economia criativa. Na sequência, será apresentado o contexto histórico em que a economia criativa surge no Reino Unido ao final da década de 1990 e seu processo de consolidação em um script, correspondendo à primeira parte do primeiro passo do modelo de Pedersen. No Capítulo 3, em consonância com o segundo momento do primeiro passo daquele modelo, será analisado o processo de transferência da ideia de economia criativa para o Brasil utilizando o modelo de Dolowitz e Marsh, para, por fim, analisar a tradução da ideia para o contexto brasileiro como apresentado no segundo passo do modelo de Pedersen.

2. O SCRIPT DA IDEIA DE ECONOMIA CRIATIVA DO MODELO BRITÂNICO

Ao analisar o processo de transferência da ideia de economia criativa para o Brasil nos anos 2000, é necessário conhecer o contexto de seu surgimento para, em seguida, identificar o script transferido, ou seja, a ideia descontextualizada e materializada, como proposto pelo modelo de dois passos de Pedersen (2006). No caso brasileiro, observa-se uma transferência partindo do Reino Unido, onde o termo foi cunhado e posto em prática pela primeira vez, e entrando em contato com o governo brasileiro através da realização do Painel de Alto Nível sobre Indústrias Criativas e Desenvolvimento, quando da realização da XI Unctad, em São Paulo, no ano de 2004. Neste capítulo, serão apresentados os contextos em que a economia criativa se insere e aflora no Reino Unido (Seção 2.2), seguido pelo script do modelo adotado (Seção 2.3). Anteriormente, contudo, será necessário discutir alguns dos conceitos envolvidos, diferenciando economia criativa, indústria criativa e economia da cultura (Seção 2.1).

2.1. INDÚSTRIA CRIATIVA, ECONOMIA CRIATIVA E ECONOMIA DA CULTURA

Provavelmente, o primeiro desafio de um pesquisador lusófono, ao iniciar seus estudos sobre economia criativa, é entender as pequenas diferenças entre os termos empregados na literatura, em sua maioria anglófona, e suas traduções. Não é a intenção, neste momento, detalhar o conceito de economia criativa e suas implicações, o que será feito ao analisar o modelo britânico e aquele adotado pelo Brasil, mas entender o que se entende por economia criativa no contexto do trabalho.

“Indústria criativa”, do inglês “*creative industries*”, foi utilizado pela primeira vez pela *Creative Industries Task Force* em 1998, quando da publicação do *Creative Industries Mapping Document*, doravante denominada CIMD (REINO UNIDO, 1998 apud REINO UNIDO, 2001). Nesse documento apresenta-se uma série de 13 setores da economia britânica que têm suas atividades “originadas na criatividade, talento e habilidades individuais e que têm potencial de criação de riqueza e empregos através da geração e exploração de propriedade intelectual” (REINO

UNIDO, 1998 apud REINO UNIDO, 2001, p. 05, tradução nossa)²³. Desde então, o termo passou a ser amplamente usado entre pesquisadores da área.

Para verificar a pluralidade de definições relacionadas às indústrias criativas, Bendassoli et al (2009) fornecem um quadro com algumas daquelas que são consideradas as mais importantes. Destas, destacam-se as apresentadas no Quadro 1.

Quadro 1 - Definições de Indústrias Criativa

Definição	Referência
A ideia de indústrias criativas busca descrever a convergência conceitual e prática das artes criativas (talento individual) com as indústrias culturais (escala de massa), no contexto de novas tecnologias midiáticas (TIs) e no escopo de uma nova economia do conhecimento, tendo em vista seu uso por parte de novos consumidores cidadãos interativos.	HARTLEY, 2005, p. 5
Em minha perspectiva, é mais coerente restringir o termo 'indústria criativa' a uma indústria onde o trabalho intelectual é preponderante e onde o resultado alcançado é a propriedade intelectual.	HOWKINS, 2005, p. 119
[Indústrias criativas] produzem bens e serviços que utilizam imagens, textos e símbolos como meio. São indústrias guiadas por um regime de propriedade intelectual e [...] empurram a fronteira tecnológica das novas tecnologias da informação. Em geral, existe uma espécie de acordo que as indústrias criativas têm um <i>core group</i> , um coração, que seria composto de música, audiovisual, multimídia, software, broadcasting e todos os processos de editoria em geral. No entanto, a coisa curiosa é que a fronteira das indústrias criativas não é nítida. As pessoas utilizam o termo como sinônimo de indústrias de conteúdo, mas o que se vê cada vez mais é que uma grande gama de processos, produtos e serviços que são baseados na criatividade, mas que têm as suas origens em coisas muito mais tradicionais, como o <i>craft</i> , folclore ou artesanato, estão cada vez mais utilizando tecnologias de <i>management</i> , de informática para se transformarem em bens, produtos e serviços de grande distribuição.	JAGUARIBE, 2006 [sic]

Fonte: Adaptado de BENDASSOLI et al, 2009, p.12

O termo “economia criativa”, do inglês “*creative economy*”, foi usado concomitantemente ao termo “indústrias criativas” desde sua formulação em 1998. Contudo, anos depois passa a ser mais utilizado com o intuito de reavivar o tema, que vinha perdendo destaque (HESMONDHALGH et al, 2015). Nota-se que os termos possuem o mesmo significado, alternando-se, no caso britânico, o enfoque das políticas públicas adotadas em cada momento.

²³ those industries 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 (REINO UNIDO, 1998 apud REINO UNIDO, 2001, p. 05).

Percebe-se na literatura brasileira a utilização do termo “economia criativa” como tradução direta de “*creative industries*”. Como se explica no Plano Nacional da Economia Criativa (2011-2014) (PSEC) do Ministério da Cultura (MinC) (BRASIL, 2011), ao traduzir-se “*industries*” para “indústrias”, o termo fica carregado de significantes prévios, trazendo a ideia de “atividade fabris de larga escala, massificadas e seriadas” (BRASIL, 2011, p.21-22). Dessa forma, a melhor tradução para “*industries*” nesse contexto seria “setores”, por exemplo o setor automobilístico ou o setor agrário. Assim, será utilizado o termo “economia criativa” para caracterizar esse segmento da economia originalmente denominado “*creative industries*”, ou seja, o agrupamento dos setores da economia baseados na criatividade individual, incluindo-se aí não apenas os produtos culturais mas também a prestação de serviços, “[a]final, falar de economia criativa é falar de transversalidade, de intersectorialidade, de complexidade, ou seja, do que é “tecido conjuntamente”” (BRASIL, 2011, p25).

Por fim, resta diferenciar a economia criativa da economia da cultura. Segundo Rouet (1998 apud LINS, 2011, p.234)

[p]or economia da cultura se indica conjunto de atividades realizadas em produção, circulação (envolvendo comercialização) e consumo de bens e serviços culturais, assim como na gestão dos vinculados processos.

Assim, a economia da cultura está contida na economia criativa ao representar os setores do teatro, audiovisual, patrimônio cultural, entre outros. Contudo, a economia criativa engloba não apenas a economia da cultura, mas também setores mais modernos como o de softwares e de propaganda, onde o valor cultural dos produtos e serviços é discutível (LINS, 2011; REIS, 2007).

2.2. O SURGIMENTO DA ECONOMIA CRIATIVA NO REINO UNIDO

Em maio 1997, Tony Blair foi eleito primeiro ministro do Reino Unido e nomeou Chirs Smith como Ministro do Patrimônio Nacional (do inglês, *Nacional Heritage Ministre*), ministério este que foi reestruturado, formando o Ministério da Cultura, Mídia e Esportes. Smith foi encarregado de planejar e implementar as políticas públicas referentes à economia criativa. Para tanto organizou a força-tarefa denominada “*Creative Industries Taskforce*”, formada por pessoas de diferentes

departamentos do governo e “figuras proeminentes²⁴ do mundo do entretenimento, moda, mídia e assim por diante” (HESMONDHALGH et al, 2015, p. 62, tradução nossa)²⁵. Segundo o próprio Smith²⁶, tratou-se de uma tentativa de juntar os diferentes departamentos do governo para debater com aqueles que melhor conhecem a realidade dos setores (HESMONDHALGH et al, 2015).

Os trabalhos da força-tarefa resultaram na criação do termo “economia criativa”, publicado no *Creative Industries Mapping Document* (1998). Além do conceito, o documento apresentou mapeamento das atividades criativas por todo o Reino Unido, demonstrando não apenas o enorme potencial do setor, mas também sua grande importância para a economia britânica naquele momento (HESMONDHALGH et al, 2015; CUNNINGHAM, 2006) .

Mas por que criar um novo termo para substituir o termo “indústria cultural”? Na visão de Smith²⁷, a mudança foi puramente pragmática - um mecanismo para aprovar planejamentos de gastos no Tesouro, onde gastos com cultura não são vistos como políticas econômicas (HESMONDHALGH et al, 2015). Entretanto, por mais pragmática que tenha sido a escolha, não se pode dizer que foi neutra (HESMONDHALGH; PRATT, 2005). O'Connor (2010) afirma que a mudança terminológica serviu para desvincular a economia criativa das políticas culturais:

Crucial para esse truque político foi a identificação das indústrias criativas com a ‘nova economia’ guiada pelas tecnologias ‘digitais’ e intimamente relacionada com a economia da ‘informação’ ou do ‘conhecimento’. A exploração dos direitos de propriedade intelectual era vista como provedora do link crucial entre essas agendas — posicionando as indústrias criativas na dianteira da competitividade econômica (O’CONNOR, 2010, p. 51, tradução nossa).²⁸

A definição adotada pelo CIMD foi de que as indústrias criativas são aquelas que têm suas atividades “originadas na criatividade, talento e habilidades individuais

²⁴Exemplos de figuras proeminentes do setor convidadas por Smith foram David Puttnam, produtor de filmes e ex-diretor de estúdio em Hollywood, e Robert Devereux, da gravadora Virgin (HESMONDHALGH et al, 2015).

²⁵prominent characters from the world of entertainment, fashion, media and so on (HESMONDHALGH et al, 2015, p.62).

²⁶Entrevista em HESMONDHALGH et al, 2015.

²⁷Entrevista em HESMONDHALGH et al, 2015.

²⁸Crucial to this political trick was the identification of the creative industries with a ‘new economy’ driven by ‘digital’ technologies and closely related to the ‘information’ or ‘knowledge’ economy. It was the exploitation of intellectual property (IP) rights that was seen to provide the crucial link between these agendas – positioning the creative industries at the forefront of economic competitiveness (O’CONNOR, 2010,p.51).

e que têm potencial de criação de riqueza e empregos através da geração e exploração de propriedade intelectual” (REINO UNIDO, 1998 apud REINO UNIDO, 2001, tradução nossa).²⁹ Assim, o documento apresenta treze setores da economia que formam a economia criativa: publicidade, artes e antiguidades, arquitetura, artesanato, design, moda, cinema, softwares, software interativo de lazer, música, artes cênicas, editorial e TV e rádio. Somados, esses setores representaram £76,9 bilhões em 2013, o equivalente a 5% do PIB britânico e crescendo a uma taxa de 5% ao ano. Ainda, geraram 1,71 milhões de empregos, ou 5,6% do total de empregos no Reino Unido, naquele ano, com crescimento anual de 3,9% entre 1997 e 2013 (REINO UNIDO, 2015). Desse modo, as políticas de economia criativa no Reino Unido surgiram para fortalecer um setor da economia que já estava se destacando por seu rápido crescimento, tanto em valor gerado quanto em mão de obra empregada.

Blair, em discurso na galeria Tate Modern, em 2007, ao final de seu mandato como Primeiro Ministro, fez um balanço das políticas culturais e mais detidamente das ligadas à economia criativa, e explicou o porquê de seu governo tê-las posto no centro de seu programa:

Meu argumento é o seguinte. Um país como a Grã-Bretanha sobrevive e prospera, hoje, pelo talento e capacidade de seu povo. O capital humano é fundamental. Quanto mais ele se desenvolve, melhor somos. Produtos e serviços modernos exigem investimento de alto valor agregado. Parte dele vem de tecnologia ou capital financeiro - ambos instantaneamente transferíveis. Muito dele vem das pessoas - da sua capacidade de inovar, pensar de forma nova, de ser criativo. Tais pessoas possuem mente aberta: elas prosperam na curiosidade pela próxima ideia; dão boas-vindas ao desafio de um mundo aberto. Tal amplitude de espírito é aumentada sobremaneira pela interação com a arte e a cultura. Todo o processo de estimulação através de peças de teatro, livros, filmes, obras de arte; o deleite no design, na arquitetura, no artesanato: tudo isso aumenta a capacidade de um país ser reflexivo, interessado e corajoso. Dinamismo nas artes e na cultura cria dinamismo em uma nação. Então, quando mais crianças têm acesso ao prazer da arte, não é a arte por si só que eles aprendem; é a arte de viver, pensar e criar. Eles podem nunca se tornar, provavelmente nunca serão, um artista, um dançarino ou um designer, mas em qualquer trabalho, em qualquer caminho de vida, eles levarão a ideia de que não é apenas sobre a compra e venda, mas sobre o que faz, do ordinário, especial. Quando as pessoas com baixa renda são capazes de visitar museus gratuitamente e ver grandes obras de arte, eles levam algo da inspiração com eles. Uma nação que se preocupa com a arte não será apenas uma nação melhor, no início do século XXI, será uma mais bem sucedida (BLAIR, 2007, tradução nossa).³⁰

²⁹ those industries 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 (REINO UNIDO, 1998 apud REINO UNIDO, 2001, p. 05).

³⁰ My argument is this. A country like Britain today survives and prospers by the talent and ability of its

Para O'Connor (2010), as indústrias culturais, anteriormente ignoradas, passaram a ser centrais para a imagem do Reino Unido no início do século XXI. O sucesso da economia criativa foi tamanho que, além de seus produtos, o Reino Unido passou a exportar seu novo modelo para outros países da Europa, para a América Latina e para a Ásia (O'CONNOR, 2010; KONG et al, 2006).

Contudo, a economia criativa não surgiu sem precedentes. Segundo Hesmondhalgh et al (2015), existem poucos casos de rupturas bruscas na formulação de políticas públicas. As mudanças costumam ocorrer de forma gradual, levando tempo para que os formuladores de políticas públicas consigam elaborar um conjunto de políticas, talvez especialmente em departamentos tidos como fracos, como é o caso da cultura.

É importante notar que Blair assumiu o governo após a sucessão de governos conservadores ligados ao Thatcherismo. Apesar de já existir um ministério responsável pela cultura, criado em 1992, o Ministério do Patrimônio Nacional, além de pequeno, era tido por muitos como supérfluo, a tal ponto que ficou conhecido como "Ministério da Diversão" (do inglês, *Ministry of Fun*). Assim, o primeiro passo para fortalecer o ministério foi sua reestruturação em 1998, como já citado. Um segundo ponto importante foi o fato de o orçamento do ministério ter sido estipulado pelo Tesouro em base plurianual, sendo que a primeira revisão foi executada entre 1997-98, fixando o orçamento do DCMS até 2002. As políticas públicas na área de economia criativa passam a ser introduzidas de fato apenas a partir de 2001 (HESMONDHALGH et al, 2015).

Além disso vale ressaltar que o próprio conceito de economia criativa não surgiu livre de influências. John Newbigin³¹ afirma que Blair, antes mesmo de ser

people. Human capital is key. The more it is developed, the better we are. Modern goods and services require high value added input. Some of it comes from technology or financial capital – both instantly transferable. Much of it comes from people – their ability to innovate, to think anew, to be creative. Such people are broad-minded: they thrive on curiosity about the next idea; they welcome the challenge of an open world. Such breadth of mind is enormously enhanced by interaction with art and culture. The whole process of stimulation through plays, books, films, works of art; the delight in design, in architecture, in crafts: all of this enlarges a country's capacity to be reflective, interested and bold. Dynamism in arts and culture creates dynamism in a nation. So when more children get access to the joy of art, it is not the art alone that they learn; it is the art of living, thinking and creating. They may never be, probably won't ever be, an artist or a dancer or a designer, but in whatever job, in whichever walk of life, they will carry an idea that is not just about the buying and selling, but about what makes the ordinary special. When people on low incomes can visit museums free of charge, and see great works of art, they take something of the inspiration with them. A nation that cares about art will not just be a better nation. In the early 21st Century it will be a more successful one (BLAIR, 2007).

³¹ Entrevista em HESMONDHALGH et al, 2015.

eleito, já demonstrava entusiasmo com o plano australiano intitulado “Nação Criativa” (do inglês, *Creative Nation*), de 1994 (HESMONDHALGH et al, 2015). O plano apresentava políticas econômicas baseadas na produção cultural, uma vez que pressupunha que cultura gera riqueza. Propunha, também, a incorporação das temáticas da “revolução da informação” e das novas mídias.

Marcadamente presente no novo conceito cunhado está a escolha do *New Labour* pela “terceira via”, segundo a qual o público e o privado atuam em conjunto para gerar desenvolvimento. Possui características neoliberais, ao depositar no setor privado a responsabilidade de gerar crescimento econômico, e sociais, esperando do Estado a regulamentação e melhor direcionamento, com vistas ao bem público, das atividades do setor privado (HESMONDHALGH et al, 2015).

Por fim, o final da década de 1990 e início dos anos 2000 foram marcados pela rápida expansão das novas tecnologias digitais, e com isso entraram em voga as discussões acerca do direito de patente e propriedade intelectual. Apenas um ano antes da eleição de Blair, em 1996, surgiu na Organização Mundial de Propriedade Intelectual, liderada, em grande medida, pelos Estados Unidos, demanda a fim de atualizar as legislações de direitos de patente para incluírem a internet e outras redes de computador. A propriedade intelectual está diretamente ligada às políticas de economia criativa, pois os produtos e serviços culturais arrecadam lucros não apenas através de publicidade e vendas diretas, mas em grande medida, dos direitos de exploração do bem ou serviço. Assim, grande parte da riqueza gerada depende da possibilidade de propriedade destes direitos (HESMONDHALGH et al, 2015).

2.3. PRINCIPAIS POLÍTICAS PÚBLICAS DO REINO UNIDO EM ECONOMIA CRIATIVA

As políticas públicas de economia criativa adotadas no Reino Unido podem ser agrupadas em seis grandes grupos: desenvolvimento do conceito e metodologia, políticas culturais de acesso, financiamento, reestruturação urbana, inovação e formação de indivíduos criativos e regulamentação dos direitos de propriedade intelectual. Desses, o primeiro já foi discutido na seção anterior. Os demais serão apresentados em seguida.

2.3.1. Políticas culturais de acesso

Talvez a política cultural mais aclamada do período em que o Partido Trabalhista esteve no governo foi a do estabelecimento de entradas gratuitas nos museus e galerias patrocinados pelo governo britânico. O sucesso do programa impediu que os governos seguintes o abolissem, tornando-se consensual entre os partidos sua manutenção (HESMONDHALGH et al, 2015). O foco das políticas de acesso não era apenas atrair maior quantidade de visitantes, mas também aumentar sua diversidade.

O processo de implementação das entradas gratuitas se deu de modo gradual, iniciando com a isenção de taxas para crianças, em 1999, para pessoas com mais de 60 anos, em 2000, e culminando com a entrada livre para todos em 2001. Todavia, foi necessária a revisão da legislação de imposto sobre valor agregado (do inglês, *value-added tax*), pois as instituições não mais poderiam reivindicar a devolução do imposto “pago em suprimentos e serviços que adquirissem, o que era crucial para aqueles com amplos gastos de capital” (HESMONDHALGH et al, 2015, p.86, tradução nossa).³²

Ademais, havia a preocupação com o déficit no orçamento das instituições que perderiam o rendimento com a cobrança de entradas. Para compensar as perdas, o DCMS aumentou os subsídios direcionados aos museus nacionais.

O efeito foi um aumento de 60% no número de visitantes entre os períodos de 1998/9 e 2006/7, passando de 24 milhões para 39 milhões de visitantes (COWELL, 2007). Entretanto, Selwood e Davies (2005) argumentam que dificilmente pode-se avaliar o aumento do número de visitantes unicamente como reflexo da política de acesso. Deve-se levar em consideração, também, o aumento dos gastos com melhoria e ampliação das instalações e abertura de novas galerias. Segundo eles, não se observam os mesmos índices de crescimento do número de visitantes para museus que não melhoraram suas instalações ou investiram em novas coleções.

2.3.2. Financiamento

Os políticos do Partido Trabalhista, de modo geral, tendem a defender o

³² supplies and services they bought, which was crucial for those undertaking large capital expenditure (HESMONDHALGH et al, 2015, p.86)

aumento significativo dos gastos públicos com artes e cultura. Contudo, a mensuração exata desses gastos é difícil. Em especial, há barreiras à análise dos dados do DCMS devido a mudanças nos procedimentos de prestação de contas. Não obstante, o financiamento do *Arts Council*³³ fornece pistas do aumento dos gastos. Entre os períodos de 1998/9 e 2009/10, os valores transferidos, que inicialmente eram de £186,6 milhões, cresceram para £452.9 milhões (HESMONDHALGH et al, 2015).

O setor cultural contava com outras três fontes importantes de financiamento: a BBC³⁴, costumeira financiadora cultural do Reino Unido; a ampliação dos gastos locais com artes e cultura, financiando através de garantias do governo central em conjunto com fontes de receitas locais³⁵; e, a Loteria Nacional, que tinha a receita transferida para diversos setores, dentre eles o da cultura.

Até que ponto os financiamentos da loteria devem ser creditados aos governos do Partido Trabalhista é incerto, uma vez que a lei que criou a Loteria Nacional foi lançada durante o governo conservador de John Major, em 1993. O *Lottery Act*, de 1998, portanto no Governo Blair, reduziu os gastos com cultura, esportes e outras agendas sociais de 20% da receita da loteria para 16,6%. Porém, a partir de 2005 metade da receita passou a ser revertida para patrimônio, artes e esportes (HESMONDHALGH et al, 2015).

2.3.3. Reestruturação urbana

As políticas de reestruturação urbana no Reino Unido podem ser divididas em duas vertentes: promoção das indústrias criativas e investimento em equipamentos culturais (MADEIRA, 2013). Responsável pela criação de milhares de empregos e enormes investimentos em diversas cidades britânicas, os projetos de reestruturação urbana guiados pela cultura, no Reino Unido, foram realizados por meio de parcerias público-privadas (HESMONDHALGH et al, 2015). Com o declínio das atividades industriais clássicas durante o governo de Thatcher, diversas cidades

³³ O *Arts Council* foi criado em 1946 com o intuito de disseminar arte e cultura na Inglaterra através do investimento de dinheiro público. Ver www.artscouncil.org.uk

³⁴ A British Broadcasting Corporation (BBC) é uma empresa midiática atuando em rádio, televisão, entre outros meios de comunicação, fundada pela *Royal Charter* de 1936, sendo uma companhia estatal, porém autônoma. Ver www.bbc.co.uk/aboutthebbc/insidethebbc

³⁵ The most notable local government revenue source in the UK is the 'council tax', which is linked to the value of land and buildings. Another is charges made by local governments for services such as parking (HESMONDHALGH et al, 2015).

britânicas viram na economia criativa a possibilidade de voltar a crescer, utilizando a reestruturação urbana como fonte de renda e empregos durante os governos trabalhistas.

Apesar de a imagem da reestruturação urbana estar intimamente ligada ao governo trabalhista, e, por mais que grande parte dos financiamentos tenha origem no governo central (em especial proveniente da loteria), os principais atores que lideraram esse processo foram as agências regionais de desenvolvimento. As agências, responsáveis por atrair indústrias criativas para a região, também atuaram em parcerias com o setor privado em grandes projetos, como o *Tate Modern* e o *British Museum's Great Court*, em Londres, o *Lowry*, em Salford, e o complexo *Sage-Baltic*, em Gateshead (HESMONDHALGH et al, 2015).

2.3.4. Inovação e formação de indivíduos criativos

Com o objetivo de descobrir novos talentos, fundamental para a consecução dos objetivos de desenvolvimento da economia criativa e em linha com o pensamento meritocrático do Partido Trabalhista, criaram-se o *National Endowment for Science, Technology and the Arts* (NESTA), agência independente do governo com objetivo de inovar em soluções para questões tanto econômicas quanto sociais, através de parcerias nas áreas científica, tecnológica e artística (MADEIRA, 2013); e a *Creative Partnerships* (CP), programa de parcerias locais voltadas para o ensino cultural. Ambos foram baseados na retórica da inovação, palavra-chave para as políticas de economia criativa do partido. No caso do NESTA, a inovação tornou-se o próprio propósito da instituição, enquanto, para a CP, tornou-se um meio de descrever sua missão (HESMONDHALGH et al, 2015).

O NESTA apresentou-se como uma alternativa na forma de investimento das verbas disponibilizadas pela loteria. Enquanto grande parte dos recursos era utilizado no financiamento de obras em museus e galerias, assim como nos projetos de revitalização urbana, o NESTA gerou um novo meio para diversificar os investimentos em inovação, financiando projetos de alto risco que não encontrariam financiamento de outra forma. Seu foco principal eram os projetos da intersecção entre artes, ciências e tecnologia (HESMONDHALGH et al, 2015).

Já a CP constituiu-se a partir de parceria entre o Ministério da Educação e o DCMS. Criado inicialmente como projeto piloto, começou como um recurso de

educação cultural visando a inclusão social, ao redistribuir verbas culturais para população jovem em situação vulnerabilidade social; e o desenvolvimento, promovendo sua criatividade, o que levaria ao sucesso na economia do conhecimento (CHOE; NEELANDS, 2010). A CP atuava em escolas de regiões economicamente carentes através de colaborações com organizações e artistas locais.

2.3.5. Propriedade intelectual

Como visto na Seção 2.2, as discussões sobre propriedade intelectual entraram em voga ao final da década de 1990 e mais fortemente nos anos 2000. Trata-se de um instrumento importante para a economia criativa, já que grande parte da receita gerada nesse setor é possível apenas a partir da posse dos direitos de propriedade intelectual, que inicialmente cobrem as publicações impressas e se estendem para os outros segmentos criativos (HESMONDHALGH et al, 2015). Para compreender as políticas de propriedade intelectual, três eventos devem receber destaque: a Diretiva da União Europeia sobre Propriedade Intelectual, de 2001; o *Gowers Review*, de 2006; e o *Digital Economy Act*, de 2010.

A Diretiva da União Europeia baseou-se na Conferência da Organização Mundial da Propriedade Intelectual de 1996, em Genebra. Os signatários da conferência se comprometeram a incorporar a internet e outras redes de computação em suas legislações nacionais de direitos autorais. O Reino Unido deveria, então, implementar a diretiva em âmbito doméstico dentro de 18 meses.

No Reino Unido, a implementação da diretiva ampliou as extensões e a força dos direitos autorais em favor das grandes corporações possuidoras de direitos autorais, uma vez que requeria dos Estados-membros “ ‘proteção legal adequada’ contra a evasão deliberada de meios tecnológicos — independentemente de o ato infringir o direito autoral” (HESMONDHALGH et al, 2015, p. 116, tradução nossa)³⁶.

A legislação acabou por sofrer diversas críticas no Reino Unido devido a sua extrema rigidez. Diante disso, um comitê, designado pelo Tesouro e responsável por conciliar os desejos das grandes corporações com aqueles das indústrias de tecnologia da informação, que se sentiam prejudicadas pela legislação anterior,

³⁶ ‘adequate legal protection’ against the deliberate circumvention of technological measures – regardless of whether this act infringed copyright (HESMONDHALGH et al, 2015, p. 116).

formulou o *Growers Review of Intellectual Property* (2006). O comitê, entre outros, rejeitou a extensão do direito autoral de 50 para 95 anos, argumentando que os custos em inovações posteriores superariam em muito os benefícios para o possuidor do direito; sugeriu que o caminho para combater pirataria era a educação; e não recomendou legislação contra o compartilhamento de arquivos. Assim, a revisão fez concessões àqueles que demandavam flexibilização na legislação de direitos autorais (HESMONDHALGH et al, 2015).

Apenas três anos após o *Growers Review* ser divulgado, já era tido como ultrapassado, e após a crise de 2008 e a recessão que se seguiu no Reino Unido, nova legislação foi apresentada, o *Digital Economy Act*. A nova legislação era mais focada nos casos em que os direitos autorais eram infringidos.

Incluía medidas positivas demandando das prestadoras de serviços de internet (ISPs) [...] que intervenham com medidas como a entrega de informações sobre usuários, permitindo que os infratores sejam levados ao tribunal, reduzindo a banda larga/ velocidade de infratores de direitos autorais persistentes, e demandando que as ISPs bloqueiem sites que hospedam conteúdo infrator. Os titulares de direitos autorais podem buscar uma ordem judicial a fim de obter dados pessoais, o que permite, então, ajuizar ação legal contra os infratores (HESMONDHALGH et al, 2015, p.118-119, tradução nossa).³⁷

2.4. SCRIPT DO MODELO DE ECONOMIA CRIATIVA DO REINO UNIDO

Segundo Czarniawska e Joerges (1996), para uma ideia ser transferida ela é retirada de seu contexto local original e deixada à disposição no âmbito global na forma de script. No modelo de análise apresentado por Pedersen (2006), o primeiro passo para analisar a transferência de uma ideia e sua tradução é identificar o script disponível para transferência do âmbito global para o local.

No caso da ideia de economia criativa proveniente do Reino Unido, os elementos centrais da ideia replicados em outros países são aqueles presentes no CIMD. Para Prince (2010), o documento apresenta três elementos-chave que aparecem nas políticas de economia criativa: a definição do conceito, o conjunto de indústrias que compreendem o setor e a técnica metodológica empregada no

³⁷ It included enforcement measures requiring internet service providers (ISPs) [...]to intervene with measures such as handing over user information to allow infringers to be taken to court, reducing the broadband width/speed of persistent copyright infringers, and requiring ISPs to block sites hosting infringing content. Rights holders could seek a court order to obtain personal details, which would then allow them to bring legal action against infringers (HESMONDHALGH et al, 2015, p.118-119).

mapeamento. Em seguida se abordará de forma mais detalhada o primeiro elemento, que influencia o escopo dos demais.

O conceito de economia criativa possui quatro dimensões intrínsecas que se refletem nas políticas adotadas. A primeira, dimensão criativa, define o tipo de atividades formam o setor — atividades “originadas na criatividade, talento e habilidades individuais” (REINO UNIDO, 1998 apud REINO UNIDO, 2001, p.05); as segunda e terceira, dimensões do desenvolvimento e inclusão social, refletem os objetivos — “potencial de criação de riqueza e empregos” (REINO UNIDO, 1998 apud REINO UNIDO, 2001, p.05); e a quarta dimensão, a da propriedade intelectual, o meio de se chegar aos objetivos — “geração e exploração de propriedade intelectual” (REINO UNIDO, 1998 apud REINO UNIDO, 2001, p.05).

Ao definir as atividades produzidas pelo setor da economia criativa como aquelas “originadas na criatividade, talento e habilidades individuais”, o DCMS restringiu o tipo de indústrias presentes no setor, dando base para o delineamento das treze indústrias que o compõe. Contudo, a dimensão criativa do conceito não deve ser confundida com o que Prince (2010) apresenta como sendo elemento da economia criativa, qual seja, o do conjunto de indústrias. Isso porque, primeiramente, os termos “criatividade”, “talento” e “habilidades individuais” são um tanto quanto subjetivos, e podem aparecer em outros setores, como o da tecnologia de informação, sendo que a decisão de quais indústrias seriam adotadas como pertencentes à economia criativa não se pautou apenas nessas característica. Segundo, em especial o termo criatividade, reflete a intenção do governo em focar esforços nas áreas cultural e de inovação.

As dimensões do desenvolvimento e da inclusão andam lado a lado, possivelmente refletindo a terceira via adotada pelo governo trabalhista. A dimensão do desenvolvimento traz consigo a possibilidade de adoção de políticas econômicas na área de economia criativa e, como afirmou Smith³⁸, mascara os aspectos culturais (HESMONDHALGH et al, 2015). Pode ser observada nas políticas de reestruturação urbanas e de investimento em inovação, como no caso do NESTA. Já a dimensão da inclusão social faz com que parte das políticas adotadas sejam direcionadas às políticas sociais. São exemplo as políticas na área da educação, como a CP, e as políticas de acesso.

³⁸ Entrevista em HESMONDHALGH et al, 2015.

Finalmente, a dimensão da propriedade intelectual se reflete diretamente nas políticas de mesmo nome. Ao estabelecer no conceito a “geração e exploração de propriedade intelectual” como meios de alcançar os objetivos, parece imperativo que haja legislação que o regule e proteja. Somado ao crescente debate sobre o assunto no meio internacional, a propriedade intelectual torna-se a ferramenta fundamental para o desenvolvimento da economia criativa nos moldes britânicos.

2.5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste capítulo foi identificar o script da ideia de economia criativa desenvolvido no Reino Unido. Para tal, apresentou-se na Seção 2.1 a conceituação de economia criativa e suas diferenças e semelhanças com as indústrias criativas e economia da cultura. Na Seção 2.2, contextualizou-se o surgimento do conceito e políticas públicas de economia criativa no Reino Unido a partir da entrada do Partido Trabalhista no poder no final da década de 1990, seguido da exposição das principais políticas públicas adotadas na área (Seção 2.3).

Ao conhecer o histórico do surgimento da economia criativa no Reino Unido e as principais políticas públicas adotadas na área, pode-se apreender as características fundamentais da ideia de economia criativa. Os elementos apresentados na última seção deste capítulo (2.4) como o script da ideia de economia criativa fornecem a primeira etapa do primeiro passo na metodologia de Pedersen (2006) para analisar processos de transferência de ideias, qual seja, a institucionalização da ideia em um script disponível para transferência. No terceiro capítulo serão apresentadas a última etapa do primeiro passo, isto é, a análise da transferência do script do âmbito global para o local, e o segundo passo, a tradução do script para o contexto local brasileiro. Para tanto, será apresentado, também, o contexto brasileiro no qual a transferência se insere.

3. A IDEIA DE ECONOMIA CRIATIVA NO BRASIL

Identificado o script da economia criativa britânico no capítulo anterior, pode-se então dar seguimento à análise do modelo de Pedersen (2006) para o caso da transferência da ideia de economia criativa para o Brasil, analisando o processo de transferência e a tradução do script para o contexto local brasileiro. Para isso, na Seção 3.1 será apresentado o histórico das políticas culturais brasileiras, seguido do histórico da economia criativa no Brasil (Seção 3.2), permitindo entender o contexto em que a transferência ocorre. Na Seção 3.3, utilizando o modelo de Dolowitz e Marsh (2000), analisa-se, questão a questão, o processo de transferência do script de economia criativa para o Brasil, encerrando o primeiro passo do modelo proposto por Pedersen (2006). No segundo passo da análise proposta, a Seção 3.4 apresenta as alterações que o script sofreu durante o processo de tradução para o contexto local. Por fim, a seção 3.5 apresenta brevemente os desdobramentos da transferência da ideia de economia criativa para o Brasil.

3.1. BREVE HISTÓRICO DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL

A trajetória da relação entre o Estado brasileiro e a cultura, no período compreendido entre a “Revolução de 30” e os dias atuais é marcada por continuidades e rupturas. Para melhor analisar as políticas culturais e sua relação com o desenvolvimento, Marchi (2014) divide o período em cinco, sendo dois períodos autoritários, o Estado Novo e a Ditadura Militar, e quatro períodos democráticos: 1985 a 1990, durante a redemocratização do Estado brasileiro; 1991 a 2002, quando predominaram os governos neoliberais; e de 2003 em diante, com a ascensão do Partido Trabalhista à Presidência da República. O período democrático compreendido entre o Estado Novo e a Ditadura Militar não é analisado aqui por haver o afastamento do Estado das políticas culturais (Marchi, 2014).

É interessante notar que os primeiros passos em direção a políticas culturais tenham sido dados em um período autoritário. Vargas instituiu em 1930 o Ministério da Educação e Saúde (MES), cujas atribuições abrangiam as atividades culturais. Durante o período de 1934 a 1945, com Gustavo Capanema a frente do MES, criaram-se instituições como o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,

responsável pela preservação do patrimônio histórico; o Museu Nacional de Belas Artes, que apoiava as belas-artes; e o Instituto Nacional de Cinema Educativo, encarregado de ações educativas via rádio e cinema (MARCHI, 2014). Além, o MES participou da estruturação de um sistema nacional de rádio.

Vargas considerava as atividades culturais como “locus da criação de solidariedade (no sentido durkheimiano do termo, como coesão social)” (MARCHI, 2014, p. 202), assim como o fizeram os presidentes militares anos mais tarde. Dessa forma, “as atividades culturais e os meios de Comunicação de massa foram considerados funcionalmente como instrumentos estratégicos para fins políticos” (MARCHI, 2014, p. 202).

Nessa mesma visão, o governo militar utilizou-se de maneira estratégica das políticas culturais, em especial com o intuito de se “autolegitimarem frente aos movimentos de esquerda” (MADEIRA, 2013, p. 192) e como meio de “consecução de sua Doutrina de Segurança Nacional” (MARCHI, 2014, p.203). Para tanto o governo instrumentalizou a cultura “com implicações para o acréscimo do papel do Estado em termos de funções e financiamento da produção cultural” (MADEIRA, 2013, p. 192).

Durante o período militar observa-se a aplicação da ótica de mercado às indústrias culturais, através do incentivo ao setor privado, ao mesmo tempo em que dava-se continuidade às políticas de apoio à cultura das diversas áreas artísticas do então Ministério da Educação e Cultura (MARCHI, 2014). Em 1973 foi publicado o Plano Nacional da Cultura, coordenando as atividades dos órgãos culturais federais e abrindo caminho para a criação do Conselho Nacional de Referência Cultural, que buscava entender a realidade da produção cultural brasileira (MADEIRA, 2013).

O período de redemocratização, entre 1985 e 1990, foi marcado pela criação de um ministério exclusivo para assuntos culturais, o Ministério da Cultura, em 1985. Observa-se o afastamento do Estado de suas funções paternalistas, buscando o crescimento da produção cultural para o desenvolvimento (MARCHI, 2014). Grande destaque dá-se a Celso Furtado quando à frente do ministério, entre 1986 e 1988. Furtado, em uma linha de raciocínio muito próxima do que mais tarde se consolidou no âmbito da economia criativa, entendia que o papel do Estado não deveria ser apenas o de financiador e facilitador de acesso às artes e preservação do patrimônio. Para ele, a cultura era entendida em uma perspectiva antropológica, de modo a representar todo o modo de vida de um povo que reflete na ativação de sua

criatividade (inventividade). Essa criatividade seria, então, responsável por impulsionar o desenvolvimento da sociedade de forma endógena, liberando-a de dependências tecnológicas, culturais e econômicas externas (MARCHI, 2014). Furtado formulou políticas culturais que incluía as populações e seus saberes locais no desenvolvimento de produção cultural, gerando riqueza e afirmação de identidade cultural (MARCHI, 2014). Assim, a cultura adquiriu papel de geradora de crescimento econômico e inclusão social.

No período de redemocratização, merece destaque, ainda, a promulgação da Lei Sarney de incentivo à cultura por meio do mecanismo de renúncia fiscal em 1986, que cinco anos depois seria substituída pela Lei Rouanet, vigente até os dias de hoje. Além disso, em 1988 foi promulgada a Constituição Cidadã, e nela, pela primeira vez, garantiu-se a cultura como um direito fundamental, relacionando-a aos princípios do desenvolvimento, respeito à diversidade e valorização das culturas que formam a sociedade brasileira (BRASIL, 2016).

A fase dos governos neoliberais (1991 - 2002) foi marcada pelo afastamento do Estado das políticas culturais. Durante o período o Estado focou-se apenas no incentivo e financiamento através da legislação de incentivo à cultura, concentrando-se no eixo Rio-São Paulo e gerando desigualdade na promoção cultural entre as regiões brasileiras (MADEIRA, 2013; MARCHI, 2014).

No Governo Collor, em 1991, houve o rebaixamento do MinC a secretaria do Ministério da Educação, retomando o status ministerial em 1992. Na gestão de Francisco Welffort (1995 - 2002), o Estado continuou seu afastamento das políticas culturais, acreditando que o setor privado seria a melhor instância de decisão para a alocação dos financiamentos culturais. Assim, o período foi marcado por uma política de eventos, com ações pontuais e fragmentadas, desarticuladas entre si, gerando descontinuidade (BRASIL, 2016). Juntamente ao financiamento baseado na Lei Rouanet, o Fundo Nacional da Cultura foi marcado pela “política de balcão”, pois “não regulamentado, era utilizado através da lógica do favor e da decisão do ministro Francisco Welffort” (RUBIM, 2010, p. 26).

A partir de 2000, após a realização da 1ª Conferência Nacional de Educação, Cultura e Desporto, começam-se a delinear políticas culturais mais efetivas com a proposição da PEC nº 306, de 29 de novembro de 2000, que propunha a criação de um Plano Plurianual de Cultura (BRASIL, 2016). Contudo, e possivelmente por não encontrar um cenário favorável na Câmara do Deputados (BRASIL, 2016), a

emenda foi aprovada apenas cinco anos mais tarde, após a entrada do Partido Trabalhista no poder e a mudança na direção das políticas culturais.

Em oposição ao momento anterior, o governo petista procurou reaproximar o Estado da cultura, buscando, nas gestões de Gilberto Gil (2003-2008) e Juca Ferreira (2008-2011), transformar o MinC no agente central de implementação de políticas culturais (MARCHI, 2014). Para tanto, abriu-se diálogo com produtores culturais para conhecer suas opiniões e demandas, ao mesmo tempo em que se buscava “conjugar crescimento econômico e inclusão social” (MARCHI, 2014, p.206).

O diálogo entre governo e sociedade civil se ampliou durante a I Conferência Nacional de Cultura, ocorrida em Brasília em novembro de 2000, que incluiu a participação da população e dos três níveis de governo na formulação do Plano Nacional de Cultura (PNC), previsto pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005.³⁹ O PNC foi promulgado em 2010 e é formado por 36 estratégias, 275 ações e 53 metas orientadas por três dimensões da cultura: expressão simbólica, direito de cidadania⁴⁰ e potencial de desenvolvimento econômico (BRASIL; 2010).

O PNC, juntamente com o monitoramento de novas políticas culturais, lançou as bases para a criação, em 2011, da Secretaria de Economia Criativa e de seu plano de ação “[a]o estabelecer como princípio a ‘colaboração entre agentes públicos e privados para o desenvolvimento da economia da cultura’ com vistas à expansão do mercado interno de cultura e à exportação de produtos” (MADEIRA, 2013, p.194).

³⁹ A Emenda Constitucional nº 48 acrescentou o § 3º ao art. 215 instituindo o Plano Nacional de Cultura com o seguinte texto:

§ 3º A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à:

- I - defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro;
- II - produção, promoção e difusão de bens culturais;
- III - formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões;
- IV - democratização do acesso aos bens de cultura;
- V - valorização da diversidade étnica e regional. (BRASIL, 2005)

⁴⁰ Segundo o PNC, o “acesso à arte e à cultura, à memória e ao conhecimento é um direito constitucional e condição fundamental para o exercício pleno da **cidadania** e para a formação da subjetividade e dos valores sociais” (BRASIL, 2010, grifo nosso).

3.2. HISTÓRICO DA ECONOMIA CRIATIVA NO BRASIL

O contato do governo brasileiro com a ideia de economia criativa se deu durante a realização da XI Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD), que ocorreu em São Paulo em 2004. No decorrer da conferência, por sugestão do então Secretário-Geral da organização, o Embaixador brasileiro Rubens Ricupero, que havia sido Embaixador em Londres entre 2001 e 2002, dedicou-se um dos três painéis de alto nível ao tema Indústrias Criativas e Desenvolvimento, o qual contou com a participação de representantes do governo brasileiro (MADEIRA, 2013). A conferência trouxe dois avanços:

a introdução formal da nova nomenclatura na agenda internacional do desenvolvimento; e o fato de haver reunido, pela primeira vez, no âmbito de um organismo internacional da ONU, ministros e representantes de governos de várias áreas e cerca de 40 especialistas em diferentes setores culturais para tratar especificamente do potencial econômico e social das indústrias criativas. A justificativa utilizada para o investimento da Unctad no novo domínio assentou-se sobre o potencial de geração de empregos e riqueza da recém-denominada economia criativa. (MADEIRA, 2013, p.85)

A despeito da preferência pela adoção do termo “economia criativa”, em detrimento de “indústrias criativas”, para conseguir apoio dos mais diversos representantes presentes no painel, que vinham tanto de países desenvolvidos quanto em desenvolvimento, em documento precedente à reunião apresentando a temática a Unctad conceituou economia criativa partindo do conceito do *Creative Industries Mapping Document*, apresentado pelo governo britânico. Observa-se, assim, clara influência dos países desenvolvidos na questão, que se reflete nos discursos da organização referente aos direitos de propriedade intelectual. A organização sugere que se modernize e se implemente o regime de direitos de propriedade intelectual, auxiliando os países em desenvolvimento a identificarem boas práticas na área, o que possibilitaria mais transferências de conhecimento (know-how) (UNCTAD, 2004).

Aproveitando o momento político favorável à economia criativa e estimulado por Gilberto Gil, aconteceu em Salvador, em 2005, a ratificação da proposta da criação do Centro Internacional das Indústrias Criativas, que deveria ser sediado pelo Brasil. O centro seria responsável pelas funções do Observatório Internacional de Economia Criativa, proposto durante a conferência no ano anterior, quais sejam,

compartilhamento de boas práticas, consultoria para tomada de decisões e formulação, implementação e monitoramento de políticas, troca de informações por meio de networking e coordenação com diversos atores da economia criativa (MADEIRA, 2013, p. 84).

Contudo, a implementação do centro nunca ocorreu.

Mesmo com grande discussão sobre economia criativa no meio internacional, no Brasil o termo “economia criativa” constou pela primeira vez em um documento oficial do governo federal apenas em 2010, durante a preparação da II Conferência Nacional de Cultura, que teve um eixo temático dedicado exclusivamente ao assunto (MADEIRA, 2013). Até então, o Minc utilizava apenas o termo “economia da cultura” em seus textos.

Assim, durante o Governo Lula, apesar de a temática da economia criativa emergir no âmbito governamental, não houve avanços concretos, não se consolidando na agenda política brasileira. A ideia de economia criativa ainda estava vinculada, na visão do Minc, às atividades geradoras de riqueza a partir de direitos de propriedade intelectual, não abrangendo, portanto, as festas folclóricas e outros eventos da cultura brasileira (BRASIL, 2016).

Foi apenas em 2011, no Governo de Dilma Rousseff e com a nomeação de Ana de Holanda para a pasta da Cultura, que a economia criativa se institucionalizou. Ainda em 2011 foi criada a Secretaria de Economia Criativa (SEC) no MinC, dirigida pela economista Claudia Leitão. Os esforços iniciais da SEC foram voltados para a conceituação, planejamento e promoção da economia criativa. Assim, publicou-se o Plano da Secretaria de Economia Criativa (2011- 2014), mais tarde chamado de Plano Brasil Criativo, que conceituou a área, a metodologia e as estratégias da SEC para o quadriênio.

3.2.1. O Plano da Secretaria de Economia Criativa (2011-2014)

Compactuando com o Plano Nacional de Cultura, com o Plano Brasil sem Miséria⁴¹ e com o Plano Brasil Maior⁴², o PSEC surgiu dirigindo seus esforços para

⁴¹ O Plano Brasil sem Miséria foi criado com o intuito de combater a extrema pobreza no Brasil, atuando em diversas frentes, como a educação, segurança alimentar, saúde, acesso à água etc. Organiza-se em três eixos: garantia de renda, para alívio imediato da situação de pobreza; acesso a serviços públicos, para melhorar as condições de educação, saúde e cidadania das famílias; inclusão produtiva, para aumentar as capacidades e as oportunidades de trabalho e geração de renda entre as famílias mais pobres do campo e da cidade. Ver <http://mds.gov.br/assuntos/brasil-sem-miseria>

gerar inclusão produtiva, competitividade e inovação dos empreendimentos brasileiros (BRASIL, 2011). O plano colocou no centro das atenções a criatividade como impulsionador de desenvolvimento sustentável e inclusão social, ressaltando-se que desenvolvimento não mais era visto como puramente econômico, mas melhoria na qualidade de vida da população através de parcerias com os mais distintos atores, como fica claro no seguinte trecho:

O novo MinC deseja construir um novo desenvolvimento para o Brasil, de forma transversal com os demais ministérios, agências de fomento, instituições internacionais, Sistema S, universidades, segmentos criativos, poderes legislativo e judiciário, estatais, institutos de pesquisa, organizações do terceiro setor, enfim, com os estados e municípios brasileiros. Mas, para a construção de um novo desenvolvimento é necessário a construção de uma nova mentalidade econômica. Diferentemente da economia tradicional "taylorista", a economia criativa se caracteriza pela abundância e não pela escassez, pela sustentabilidade social e não pela exploração de recursos naturais e humanos, pela inclusão produtiva e não pela marginalização de indivíduos e comunidades. (BRASIL, 2011)

O PSEC

expõe um arcabouço conceitual e um plano de trabalho extenso, sintetizado no 'desafio de construir uma alternativa de desenvolvimento, fundamentada na diversidade cultural, na inclusão social, na sustentabilidade e na inovação' (MADEIRA, 2013, p.197).

De sua formulação participaram agentes do MinC, economistas, juristas, agentes da economia criativa no Brasil, parceiros institucionais, entre outros, conforme será detalhado mais adiante.

O desafio inicial apresentado foi a conceituação de economia criativa. Para superá-lo foi necessário entender o contexto nacional e como a atividade se encaixava nele. Não bastaria utilizar um conceito já formulado por outros países, em especial os desenvolvidos, que não se adaptaria às particularidades da cultura e economia brasileira:

Necessitávamos da definição de um conceito que servisse tanto como ponto de partida, como fio condutor do processo de elaboração do Plano. Sabíamos da necessidade de definir conteúdos para a expressão "economia criativa", em função da ambiguidade e vagueza da mesma, que

⁴² O Plano Brasil Maior buscava aumentar a competitividade da indústria nacional, sob o lema "Inovar para Competir. Competir para Crescer", traçando uma nova política industrial, tecnológica, de serviços e de comércio exterior do governo federal. Ver <www.brasilmaior.mdic.gov.br>.

provocaria ruídos em nosso planejamento. Por outro lado, tínhamos consciência de que se o conceito de economia criativa é novo e ainda se encontra em construção, mesmo entre os países desenvolvidos, nós necessitaríamos adequá-lo, em nosso Plano, às especificidades e características brasileiras. Assim, ao invés de reproduzirmos conceitos de outros países com realidades políticas, econômicas, culturais e sociais divergentes da nossa, deveríamos aceitar o desafio de ampliar os significados da economia criativa, adaptando-os às potencialidades e às características do nosso país (BRASIL, 2011, p. 21).

O primeiro passo da formulação do conceito foi a escolha do termo “economia criativa” ao invés de “indústrias criativas”. Como já explicitado na Seção 2.1, a escolha se deu para apagar a associação, no português, da palavra “indústria” com atividades fabris (BRASIL, 2011). Além disso, por um lado, a SEC definir os setores criativos partindo apenas da criatividade como insumo era muito vago, pois a criatividade podia estar presente em toda atividade econômica. Por outro lado, caracterizar os setores pela possibilidade da exploração de propriedade intelectual seria restritivo demais (BRASIL, 2011). Desse modo, a SEC delimitou a

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

Já os setores criativos foram definidos como

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

Observa-se que o conceito brasileiro de economia criativa diferencia-se daqueles de países desenvolvidos, em especial do Reino Unido, ao afastar-se das questões de propriedade intelectual e depositar a geração de riquezas no valor simbólico dos produtos e serviços criativos (MARCHI, 2014). Outra diferença em relação ao conceito britânico está no foco do conceito brasileiro voltar-se muito mais às questões sociais do que às puramente econômicas.

os mentores do PSEC entendem que no atual estágio de desenvolvimento do país (que apresenta uma estrutura deficiente de ensino, mão de obra pouco qualificada e baixa capacidade de produção científica) o amplo acesso e a fácil circulação da informação, bens culturais e inovações é

crítico para a capacitação da mão de obra local e para o exercício da cidadania. Acusando a definição britânica de ser demasiado “economicista”[...] (MARCHI, 2014, p.209)

Outras influências são percebidas no texto do PSEC além da britânica. As ideias de economia criativa das agências da ONU, principalmente Unesco, PNUD e Unctad, estão presentes em todo o PSEC. Na seção que delimita o escopo dos setores criativos a influência fica bem clara quando a SEC expõe os escopos da Unesco (figura 2) e do PNUD (figura 3), nos quais baseia-se para desenvolver seu próprio. Assim, os setores foram divididos em quatro grupos:

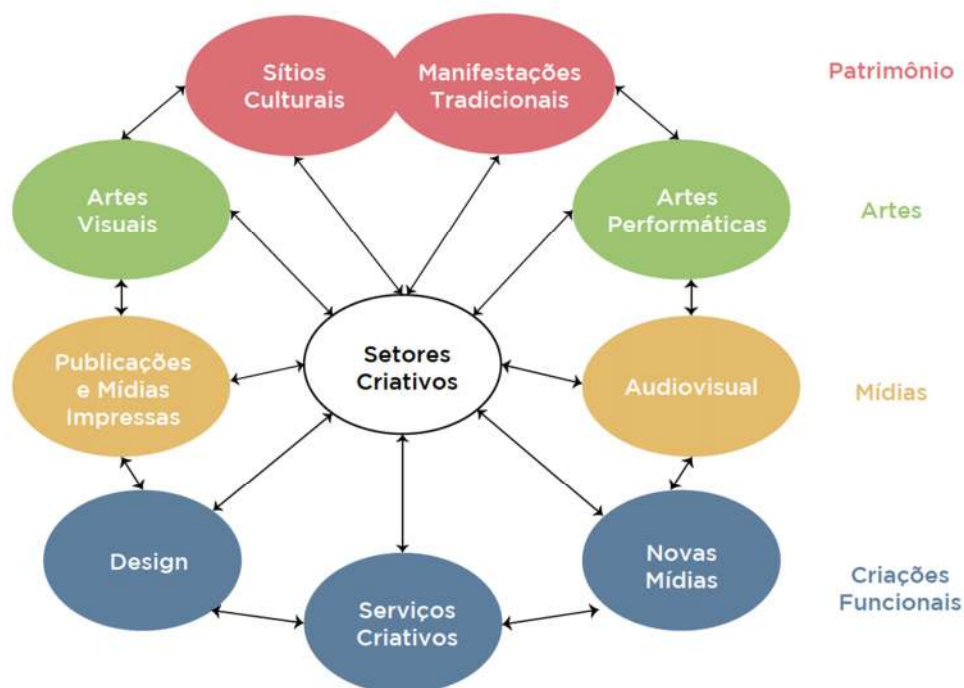
1. Patrimônio – sítios culturais (arqueológicos, museus, bibliotecas e galerias) e manifestações tradicionais (arte popular, artesanato, festivais e celebrações);
2. Artes – artes visuais (pintura, escultura e fotografia) e artes performáticas (teatro, música, circo e dança);
3. Mídias – publicações e mídias impressas (livros, jornais e revistas) e audiovisual (cinema, televisão e rádio);
4. Criações funcionais – design (interior, gráfico, moda, jóias e brinquedos), serviços criativos (arquitetura, publicidade, P&D Criativos, lazer e entretenimento) e novas mídias (softwares, jogos eletrônicos e conteúdos criativos digitais). (BRASIL, 2011, p.30)

Figura 2 – Escopo dos Setores Criativos – Unesco



Fonte: BRASIL, 2011, p. 27

Figura 3 – Escopo dos Setores Criativos - Unctad



Fonte: BRASIL, 2011, p. 29

A atuação proposta pelo PSEC divide-se em duas áreas de atuação, uma macro e uma microeconômica. A macro seria responsável pela implementação de políticas em nível nacional e monitoramento das atividades, incluindo-se ações ligadas a “estudos e pesquisas, a prospecção, fomento e institucionalização de territórios criativos e a criação de marcos legais em atendimento às necessidades dos setores criativos” (MADEIRA, 2013, p.198). A cargo da micro ficaria o incentivo e financiamento de pequenos empreendedores e inovações (BRASIL, 2011; MADEIRA, 2013) através de

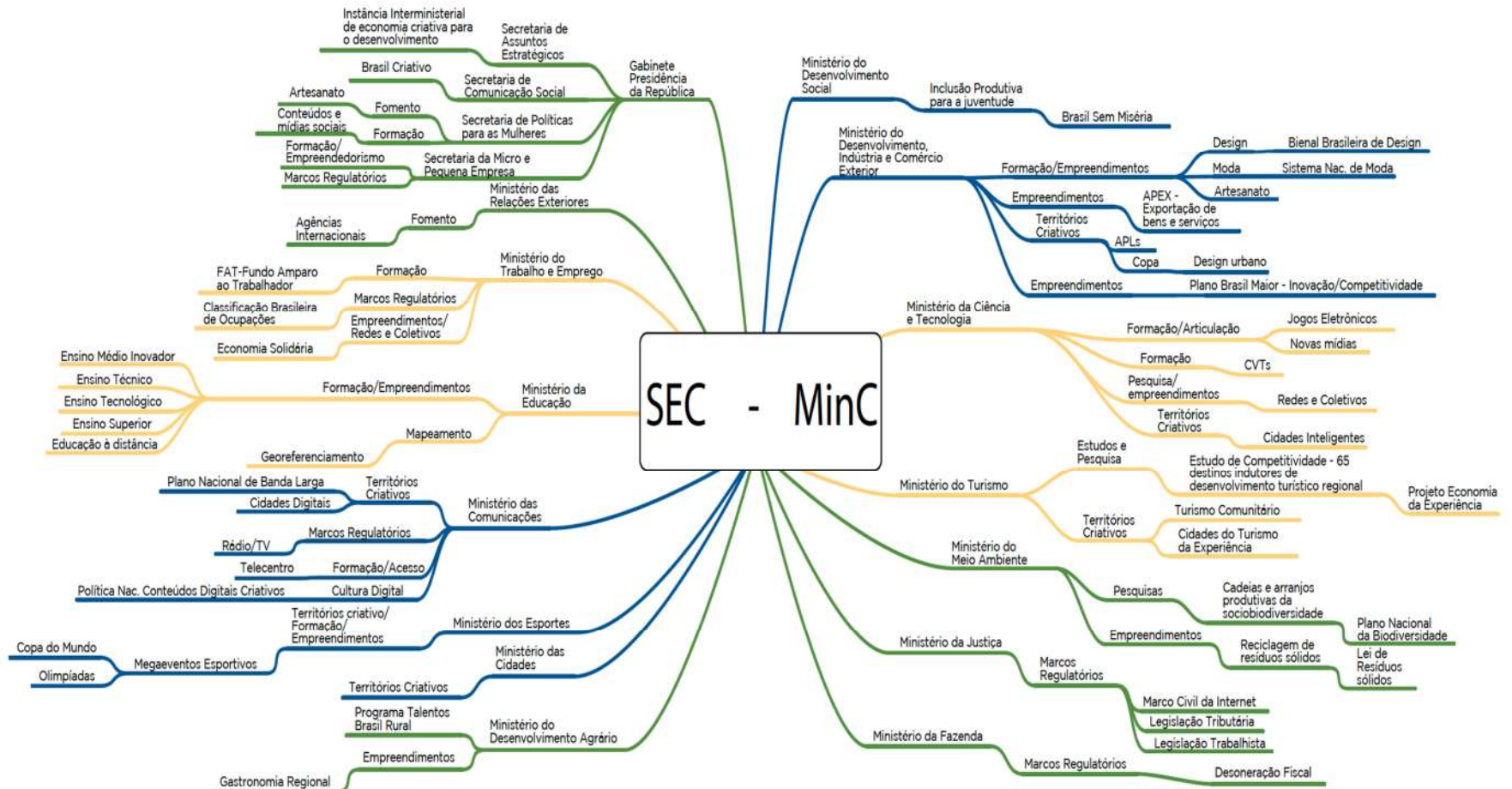
ações de empreendedorismo por meio do fomento a incubadoras, birôs de serviços e linhas de financiamento específicas; além da capacitação para competências criativas e inovadoras, e do apoio à formação de redes de coletivos, associações e cooperativas de profissionais (MADEIRA, 2013, p.198).

A visão da SEC no plano é de colocar a economia criativa como fonte para um desenvolvimento inclusivo e sustentável para o Brasil. Para isso, propõe-se como um ponto de conexão (*hub*) entre diversos ministérios e secretarias através de uma política transversal (BRASIL, 2011; MARCHI, 2014) (Ver Figura 4). A SEC seria

então o articulador de uma política nacional de desenvolvimento. Essa proposta coloca o MinC no centro do planejamento do desenvolvimento nacional e impõe ao ministério diversos desafios, tanto de ordem orçamentária e estrutural quanto de competência (MARCHI, 2014). Além disso, como se propõe articuladora de diversos ministérios, o trabalho da SEC depende em grande medida da convergência de interesses políticos para sua atuação. Nas palavras de Madeira (2013, p. 199),

[...]entende-se que o trabalho da SEC constitui primordialmente um esforço de articulação intersetorial, ou seja, o de uma verdadeira secretaria, cujo trabalho só poderá resultar efetivo se e na medida em que alcance a convergência de interesses e de vontade política entre órgãos públicos e representantes de associações setoriais, sem perder o foco nos trabalhadores que movimentam essa economia.

Figura 4 - Articulação do MinC e setores parceiros



Fonte: BRASIL; 2011

3.3. A TRANSFERÊNCIA DA IDEIA DE ECONOMIA CRIATIVA PARA O BRASIL

O estudo de transferência de ideias apresenta desafios para além daqueles dos demais objetos transferíveis (políticas públicas, instituições, objetivos etc.). Isso porque as ideias se disseminam e se difundem com muita facilidade, em especial com os avanços dos meios de comunicação, que permitem acesso a uma miríade de conteúdos gerados pelo mundo todo. Dificilmente se pode identificar o momento exato em que um ator envolvido na transferência teve o primeiro contato com uma ideia, ou em que essa ideia surgiu em um contexto local. Nas palavras de Czarniawska e Joerges (1996, p, 26, tradução nossa).

As circunstâncias em que uma ideia surge em um tempo/espaço local ou, ainda mais importante, como e quando ela tornou-se decisivamente ao alcance das atenções de um dado grupo de atores organizacionais, geralmente são desconhecidas. Provavelmente, foi um evento de pouca significância naquele ponto no tempo/espaço.⁴³

Para facilitar a análise da transferência, a perspectiva escandinava do neoinstitucionalismo sociológico propõe a análise da transferência da ideia institucionalizada em um script (PEDERSEN, 2006;2007). No caso da transferência da ideia britânica de economia criativa para o Brasil, toma-se o *Creative Industries Mapping Document* (REINO UNIDO, 1998; 2001) como o script de economia criativa da ideia britânica, que apresenta três elementos centrais destacados por Prince (2010), nomeadamente, a definição do conceito, o conjunto de indústrias que compreendem o setor e a técnica metodológica empregada no mapeamento.

Assim, será analisada a transferência do script de economia criativa respondendo as questões levantadas por Dolowitz e Marsh (1996; 2000) em seu modelo, que são: (i) por que os atores se envolvem em *policy transfer*; (ii) quem são os atores-chave envolvidos no processo de *policy transfer*; (iii) o que é transferido; (iv) de onde as lições são tiradas; (v) quais são os diferentes graus de transferência; e (vi) o que restringe ou facilita o processo de *policy transfer*.

Das perguntas apresentadas, a de mais fácil resposta e ponto de partida da análise é o que é transferido. Como já visto, o objeto em análise transferido foi a

⁴³ The circumstances in which an idea arose in the local time/space or, even more important, how and when it decisively came into the span of attention of a given group of organizational actors, are usually unknown. More likely than not, it was a meaningless event at that point in time/space (CZARNIAWSKA; JOERGES, 1996, p. 26).

ideia de economia criativa que surgiu no Reino Unido ao final da década de 1990, quando da eleição de Tony Blair para Primeiro Ministro. A ideia de economia criativa no Reino Unido está em constante evolução e continua gerando novas políticas públicas, mas, para a análise, toma-se o CIMD como script da ideia e objeto transferido. A escolha do documento se deu por ser aquele que apresenta inicialmente os três elementos centrais da ideia de economia criativa, nomeadamente, o conceito, os setores abrangidos e a metodologia de mapeamento (PRINCE, 2010), independentemente das alterações sofridas durante seu processo de tradução (ver Seção 3.4).

Ao delimitar-se objeto também já se responde a questão da origem do objeto transferido. A ideia de economia criativa transferida para o Brasil que se estuda é aquela elaborada pelo governo trabalhista britânico que se inicia em 1997. O documento tomado como script da ideia foi formulado pela *Creative Industries Taskforce* do Ministério da Cultura, Esporte e Mídia britânico publicado em 1998 e atualizado em 2001.

Como apresentado na seção anterior, os primeiros registros de contato do governo federal brasileiro com o script britânico se deram durante o painel de alto nível da XI UNCTAD com a temática “Indústrias Criativas e Desenvolvimento” e o documento que o precedeu divulgado pela organização. Vale destacar o papel desempenhado pelo embaixador brasileiro Rubens Ricupero, então diretor da Unctad, na promoção do tema (MADEIRA, 2013; UNCTAD, 2004), e que havia servido como embaixador do Brasil em Londres entre 2001 e 2002. No documento de apresentação do painel faz-se breve apresentação e contextualização do tema, sendo que dois são os conceitos utilizados, aquele presente no CIMD e o de Howkins (2001)⁴⁴.

⁴⁴ Para a Unctad, “[t]he concept emerged in Australia in the early 1990s but was given much wider exposure by policy makers in the United Kingdom in the late 1990s, when the Department for Culture, Media and Sport (DCMS) set up its Creative Industries Unit and Task Force. In the process, the DCMS moved the understanding of the concept of creativity a long way from its common association with activities having a strong artistic component, to any activity producing symbolic products with a heavy reliance on intellectual property and for as wide a market as possible. Emphasizing the key role of intellectual property, Howkins (2001) has classified creative industries into four broad subsectors where the copyright, patents, trademarks and design structure the final product. However, a set of core industries or areas of activity constituting the “creative industries” can be identified as the recording industry; music and theatre production; the motion picture industry; music publishing; book, journal and newspaper publishing; the computer software industry; photography; commercial art; and the radio, television and cable broadcasting industries” (UNCTAD; 2004).

Outras fontes de contato com o script britânico são os agentes que em 2011 participaram da elaboração do PSEC, o que pode ser observado nos textos do apêndice do plano escritos por Ana Carla Fonseca, pesquisadora da área de economia criativa e autora de diversos materiais sobre o tema; Isaura Botelho, pesquisadora sobre políticas públicas culturais e colaborado do MinC em diversos momentos, desde sua fundação; Enrique Saraiva, professor da Fundação Getúlio Vargas, com ênfase em políticas públicas, regulação, internacionalização, cooperação técnica internacional e em política e gestão cultural; Paulo Miguez, vice-reitor da Universidade Federal da Bahia e pesquisador das áreas de estudos socioeconômicos da cultura; políticas culturais e estudos da festa, com ênfase no carnaval; Cristina Pereira de Carvalho Lins, economista e consultora em pesquisa e indicadores culturais; e Lala Deheinzelin, especialista em economia criativa e desenvolvimento sustentável (BRASIL, 2011). Com efeito, todos eles mencionaram a experiência britânica em suas considerações (ver Apêndice I).

Contudo, os atores responsáveis pelo contato com a ideia não são necessariamente os responsáveis pela transferência ou os únicos envolvidos. Merecem destaque quanto a suas participações no processo de transferência o ex-ministro da Cultura Gilberto Gil, que após o contato inicial com o tema e percebendo sua importância para as políticas culturais, passou a ressaltar, em sua gestão, “a importância da cultura como setor dinâmico da economia brasileira” (MADEIRA, 2013, p.195); a ex-ministra da Cultura Ana de Hollanda, responsável pela institucionalização da agenda de economia criativa através da criação da Secretaria de Economia Criativa (MADEIRA, 2013; MARCHI, 2014); e a própria SEC, que absorveu a ideia e a traduziu para adaptá-la à realidade brasileira.

Para verificar qual o grau da transferência ou mesmo se ela ocorreu, por se tratar de transferência de uma ideia e sabendo que somente tomamos conhecimento delas quando materializadas em sons e imagens (ver Subseção 1.3.1.), necessita-se também de um script da ideia adotada pelo seu importador. Assim, para avaliar a ideia de economia criativa adotada pelo governo federal brasileiro, toma-se o Plano da Secretaria de Economia Criativa como seu script. Dessa forma, já se aceita, de antemão, que a transferência ocorreu. Mas qual o grau da transferência? Examinando o PSEC frente aos três elementos descritos por Prince (2010) presentes no CIMD, verifica-se a presença de dois deles no script brasileiro, a conceituação de economia criativa e o escopo dos setores criativos, faltando uma

metodologia de mapeamento. Esta última consta no PSEC como um dos desafios a serem superados pela SEC, com proposta de parceria com o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) e o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

As fontes de dados quantitativos sobre a economia criativa brasileira apresentados pelo plano são estudos realizados pela Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (FIRJAN) (2008) e pela Unctad (2010) (BRASIL, 2011). Para o estudo da FIRJAN, “o conceito que norteava as indústrias criativas e que servia como base para a classificação das atividades econômicas era o mesmo do DCMS [Ministério da Cultura, Esporte e Mídia do Reino Unido] 1998” (FIRJAN, 2014, p.6). Dessa forma, mesmo que indiretamente, o governo brasileiro copiou a metodologia britânica para o mapeamento. Já a Unctad desenvolveu metodologia própria buscando sistematizar os dados mundiais de economia criativa para não haver distorções na comparações entre países com metodologias distintas.

Já para o conceito e o escopo dos setores criativos observa-se diferença significativa quando comparados aos britânicos. Isso não implica na não existência de transferência. Como aponta o pensamento escandinavo, quando uma ideia é transferida, ela também é transformada (CZARNIAWSKA; JOERGES, 1996). A transformação da ideia do Reino Unido será desenvolvida na próxima seção, que reflete sobre a tradução da ideia de economia criativa para o contexto brasileiro. Contudo, quando da apresentação do conceito de economia criativa no PSEC, observa-se o contato dos formuladores do plano com ideias estrangeiras, não apenas do Reino Unido, mas também da Unctad, PNUD, entre outros, e a clareza da necessidade de formular um conceito próprio para a realidade local (BRASIL, 2011).

Para o escopo dos setores criativos, a influência maior que se percebe no PSEC é proveniente da Unesco e da Unctad. Contudo, ao averiguar qual é de fato o escopo, o script brasileiro engloba todos aqueles inicialmente descritos pelo CIMD, acrescentando os setores dos campos do Patrimônio e das Expressões Culturais (ver Quadro 2). Dessa forma, percebe-se que a transferência se deu na forma de inspiração, sendo que os formuladores do PSEC buscaram definir a economia criativa no Brasil adequando-a ao contexto local, mas com influência/embasamento em experiências já existentes.

Por se tratar da transferência de uma ideia, o próprio objeto da transferência facilita que ela ocorra. Nas palavras de Czarniawska e Joerges (1996, p.24, tradução nossa),

[...] sabemos que ideias viajam na velocidade de ondas de luz. Tradução é acelerada, contínua e amplificada pela tecnologia: mais especificamente, pelo armazenamento em massa, reprodução em massa e tecnologias de mídia de massa.⁴⁵

Por fim, resta a questão do porquê realizar a transferência. Notadamente, não se trata de coerção para adotar políticas de economia criativa no Brasil. Provavelmente, se fosse o caso, a SEC não teria formulado um conceito tão diferente do original. Todavia, também não se pode aceitar que a transferência tenha ocorrido de forma totalmente voluntária caso entenda-se o Brasil do Governo Dilma como um sistema político diferente do Brasil do Governo Lula, uma vez que o Plano Nacional de Cultura (2010) previa que o governo federal deveria buscar o desenvolvimento da economia da cultura como uma de suas metas, encontrando na economia criativa um caminho a seguir em 2011. Assim, a transferência da ideia de economia criativa esteve vinculada a compromissos com um sistema político temporalmente diferente.

3.4. A TRADUÇÃO DA IDEIA DE ECONOMIA CRIATIVA PARA O CONTEXTO BRASILEIRO

Posto que houve a transferência do script de economia criativa do Reino Unido para o Brasil, resta analisar de que modo se deu a tradução para o contexto brasileiro, como indicado pelo segundo passo do modelo apresentado por Pedersen (2006). Para isso, serão comparados os três elementos centrais do script britânico (PRINCE, 2010), ou seja, o conceito de economia criativa, o escopo dos setores criativos e a metodologia de mapeamento apresentados no *Creative Industries Mapping Document*, com os apresentados pelo script brasileiro, isto é, o Plano da Secretaria de Economia Criativa (2011-2014).

3.4.1. O conceito

Como visto no segundo capítulo, o conceito de economia criativa apresentado pelo CIMD possui quatro dimensões: a criativa, do desenvolvimento, da inclusão

⁴⁵ we know that ideas travel at the speed of light-waves. Translation is speeded up, made continuous and magnified by technology: more specifically, by mass storage, mass reproduction and mass media technologies (CZARNIAWSKA; JOERGES, 1996, p. 24).

social e da propriedade intelectual. A dimensão criativa define as atividades do setor como aquelas “originadas na criatividade, talento e habilidades individuais” (REINO UNIDO, 2001). Já a SEC delimita os setores criativos como “aqueles cujas atividades produtivas têm como processo principal um ato criativo gerador de valor simbólico, elemento central da formação do preço” (BRASIL, 2011, p.22).

As dimensões do desenvolvimento e da inclusão social também estão presentes no script brasileiro e, assim como no britânico, aparecem como o objetivo da economia criativa. Contudo, no caso do Brasil, acrescenta-se mais uma dimensão que expressa objetivo da economia criativa, a da diversidade cultural, que “resulta em produção de riqueza cultural” (BRASIL, 2011, p.22), em consonância com a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, da Unesco (2007), da qual o país é signatário.

Por fim, tem-se a dimensão da propriedade intelectual, que no conceito do Reino Unido representa o meio pelo qual serão alcançados os objetivos. Na versão brasileira, no entanto, essa dimensão foi retirada do conceito, não havendo qualquer menção a ela. No PSEC, a propriedade intelectual, em vez de ser uma ferramenta, é apresentada posteriormente como um desafio nos marcos legais nacionais juntamente com questões tributárias, trabalhistas e previdenciárias. Assim, retira-se da exploração de propriedade intelectual a função de criar riqueza e emprego e estabelece no valor agregado aos produtos e serviços culturais gerados pelo valor simbólico.

3.4.2. Os setores

O escopo dos setores criativos teve sua apresentação e abrangência alteradas em relação ao modelo do Reino Unido. Na delimitação do PSEC, a economia criativa é agrupada em cinco grandes campos (Patrimônio; Expressões Culturais; Artes e Espetáculo; Audiovisual/ Livro, Leitura e Literatura; e Criações Culturais e Funcionais) que se subdividem em 19 setores. Se comparados, nota-se que no caso brasileiro estão cobertos todos os setores presentes no CIMD e ainda amplia o escopo para abranger os campos do Patrimônio e Expressões Culturais - abarcando, dessa forma, setores da cultura brasileira, como as festas folclóricas, que não estariam presentes caso a questão de exploração da propriedade

intelectual estivesse presente no conceito (ver Subseção 3.4.1). No Quadro 2 apresentam-se os setores de ambos modelos.

Quadro 2 - Escopo dos setores criativos no Reino Unido e no Brasil

Reino Unido		Brasil	
Publicidade	Artes cênicas	Patrimônio Material	Dança
Artes e antiguidades	Editorial	Patrimônio Imaterial	Música
Arquitetura	TV e rádio	Arquivos	Circo
Artesanato		Museus	Teatro
Design		Artesanato	Cinema e vídeo
Moda		Culturas Populares	Publicações e mídias impressas
Cinema		Culturas Indígenas	Moda
Softwares		Culturas Afro-brasileiras	Design
Software interativo de lazer		Artes Visuais	Arquitetura
Música		Arte Digital	

Fonte: O autor, com base em BRASIL, 2011 ; REINO UNIDO, 2001

3.4.3. A metodologia

Como apresentado na seção 3.3., o PSEC não apresenta uma metodologia de mapeamentos da economia criativa. Os dados utilizados têm por fonte estudos da Uctad e da FIRJAM (ver Figuras 5, 6, 7 e 8), uma vez que não havia ainda meio de desagregar as informações sobre economia criativa dos que já haviam sido coletados pelo IPEA e pelo IBGE (MADEIRA, 2013). O plano, contudo, prevê a parceria com esses institutos para melhorar o levantamento de dados da economia criativa brasileira (BRASIL, 2011).

Figura 5 - Quadro de Setores Criativos no Brasil - PSEC

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

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

Fonte: BRASIL, 2011, p. 31

Figura 6 - Quadros de Empregos nos Setores Criativos no Brasil - PSEC

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

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

Fonte: BRASIL, 2011, p. 32

Figura 7 - Quadros de Empresas nos Setores Criativos no Brasil - PSEC

EMPRESAS NOS SETORES CRIATIVOS (2010)		
Descrição	Dado	Análise Econômica
Empresas atuando no núcleo dos setores criativos**	63.373	O núcleo dos setores criativos corresponde a 1,86% do total de 3.403.448 empreendimentos do país.
Número médio de empregados por empresa dos setores criativos**	13,7	Nota-se que os setores criativos se caracterizam pela prevalência de empreendimentos de pequeno porte e o apoio de instituições como o Sebrae é de grande importância para seu desenvolvimento.

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

Fonte: BRASIL, 2011, p. 32

Figura 8 - Quadros de Exportações dos Setores Criativos no Brasil - PSEC

EXPORTAÇÕES DOS SETORES CRIATIVOS (2008)		
Descrição	Dado	Análise Econômica
Exportações brasileiras de bens criativos ****	US\$ 1.222 milhões	Ainda há grande espaço para o Brasil ampliar suas exportações de bens criativos para o resto do mundo. Segundo a UNCTAD, as exportações brasileiras representam apenas 0,30% do valor global exportado pelo resto do mundo (US\$ 406,992 bilhões)
Exportações brasileiras de serviços criativos ****	US\$ 6.331 milhões	O mesmo acontece para exportações de serviços criativos para o resto do mundo. Segundo dados da UNCTAD, as exportações brasileiras representam apenas 3,42% do valor global exportado (US\$ 185 bilhões)

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

Fonte: BRASIL, 2011, p. 32

3.5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este capítulo buscou apresentar um histórico das políticas públicas culturais no Brasil (Seção 3.1), contextualizando o momento histórico em que a ideia de economia criativa floresce no Brasil e seu desenvolvimento até a criação do Plano da Secretaria de Economia Criativa (Seção 3.2). Partindo desta breve contextualização, foi possível analisar o processo de transferência da ideia de economia criativa do Reino Unido para o Brasil seguindo o modelo de Dolowitz e Marsh (2000) e executando o segundo ponto do primeiro passo do modelo de Pedersen (2006) (Seção 3.3). Observou-se que a transferência, proveniente do Reino Unido, se deu de modo voluntário, mas vinculado ao comprometimento do governo com o Plano Nacional de Cultura. A transferência se deu no modo de inspiração, e as mudanças ocorridas nos elementos centrais foram analisadas na Seção 3.4, quando do prosseguimento do segundo passo do modelo de Pedersen (2006), analisando o processo de tradução do script. Notou-se que os elementos apresentados por Prince (2010) como centrais da ideia de economia criativa britânica (com exceção da metodologia) sofreram alterações em sua tradução ao contexto brasileiro. Os setores criativos passaram a abranger, além daqueles englobados pelo script britânico, o Patrimônio e as Expressões Culturais, enquanto o conceito perde seu enfoque na propriedade intelectual como geradora de riqueza e empregos.

CONCLUSÃO

Durante a realização da XI UNCTAD, em São Paulo em 2004, tem-se o marco do contato do governo federal brasileiro com a ideia de economia criativa. Desde então o tema ganhou cada vez mais importância, em especial no MinC, até sua institucionalização por meio da criação da Secretaria de Economia Criativa em 2011. O trabalho buscou analisar, através da ótica de *policy transfer*, os processos de transferência e tradução da ideia de economia criativa do Reino Unido para o Brasil.

Como o objeto transferido que é estudado é uma ideia, optou-se usar a vertente escandinava da corrente de *policy transfer* neoinstitucionalista, que foca-se no estudo do deslocamento de ideias no tempo e espaço (Capítulo 1). Segundo Czarniawska e Joerges (1996), a fim de se deslocar, as ideias são retiradas de seu contexto original e tornam-se *quasi*-objetos ao serem institucionalizadas em scripts. Esse script, à disposição no meio global, pode então ser transferido para um novo contexto, onde será traduzida para as particularidades locais. Assim, para examinar o caso escolhido, adotou-se o modelo de Pedersen (2006), que propõe uma análise em dois passos. No primeiro, se analisam as dimensões centrais do script e sua transferência. No segundo, as transformações sofridas no processo de tradução para o contexto local. Para analisar o processo de transferência do script, presente no primeiro passo, adotou-se o modelo de Dolowitz e Marsh (1996; 200), guiando a análise por seis das sete perguntas propostas, quais sejam: Por que os atores se envolvem em *policy transfer*?; Por que os atores se envolvem em *policy transfer*?; O que é transferido?; De onde as lições são tiradas?; Quais são os diferentes graus de transferência?; e Quais são os diferentes graus de transferência?

Assim, viu-se que o conceito de economia criativa foi desenvolvido no Reino Unido ao final da década de 1990 por uma força-tarefa montada por Tony Blair, então Primeiro Ministro (Capítulo 2). A força tarefa publicou em 1998 o *Creative Industries Mapping Document* que definiu economia criativa como o conjunto de indústrias “originadas na criatividade, talento e habilidades individuais e que têm potencial de criação de riqueza e empregos através da geração e exploração de propriedade intelectual” (REINO UNIDO, 1998 apud REINO UNIDO, 2001, p. 5,

tradução nossa)⁴⁶, delimitadas pelas indústrias de: publicidade, artes e antiguidades, arquitetura, artesanato, design, moda, cinema, softwares, software interativo de lazer, música, artes cênicas, editorial e TV e rádio. O CIMD, através de sua metodologia de mapeamento da economia criativa, demonstrou o grande peso do setor para a economia britânica, embasando políticas públicas que a estimulassem. Esses três elementos - conceito, delimitação dos setores e metodologia - são apontados por Prince (2010) como os elementos-chave da ideia de economia criativa britânica. Desse modo, tomou-se o CIMD como o script da ideia de economia criativa do Reino Unido.

O contato do governo brasileiro com a ideia de economia criativa teve como marco a realização da XI UNCTAD em 2004 em São Paulo, onde, por sugestão do Embaixador Rubens Ricupero, foi realizado Painel de Alto Nível dedicado ao tema. Contudo, a agenda ganha força apenas do Governo Dilma Rousseff, com a criação da Secretaria da Economia Criativa, ligada ao MinC, e com a publicação do Plano da Secretaria da Economia Criativa (2011-2014) (Capítulo 3). No PSEC o governo brasileiro definiu pela primeira vez qual seu entendimento de economia criativa, nomeadamente, a economia formada pelo conjunto dos setores

cujas atividades produtivas têm como processo principal um ato criativo gerador de um produto, bem ou serviço, cuja dimensão simbólica é determinante do seu valor, resultando em produção de riqueza cultural, econômica e social (BRASIL, 2011, p.22).

Partindo dos dados encontrados, da análise da transferência (Seção 3.3) e comparando o script de economia criativa do Reino Unido ao PSEC (Seção 3.4), que apresenta os mesmos elementos-chaves expostos por Prince (2010), concluiu-se que houve a transferência da ideia de economia criativa do Reino Unido para o Brasil. Contudo, durante o processo de tradução do script para o contexto brasileiro, diversas foram as mudanças. O conceito adotado no Brasil tira da propriedade intelectual o foco de gerador de riqueza e emprego, deixando de ser tão economicista e agregando caráter social. Os setores que delimitam a economia criativa também mudaram, passando a abranger, além dos setores já inclusos no

⁴⁶ 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 (REINO UNIDO, 1998 apud REINO UNIDO, 2001, p. 05).

CIMD, os campos do Patrimônio e Expressões Culturais. Por fim, a metodologia é de difícil conclusão. Indiretamente o Brasil adota o mesmo modelo britânico, uma vez que, por não possuir metodologia própria, acaba usando dados da FIRJAN, que aceita o modelo britânico.

A análise das consequências do processo de transferência da ideia britânica de economia criativa do Reino Unido para o Brasil não foram abordadas pelo trabalho. Isso porque optou-se por deixar de fora do escopo da pesquisa responder a sétima pergunta proposta pelo modelo de Dolowitz e Marsh (1996; 200) - Como o processo de *policy transfer* se relaciona ao “sucesso” ou “falha” de política pública? Contudo, vale extrapolar os limites do trabalho para algumas considerações.

Segundo relatório do governo brasileiro em parceria com a UNESCO (2016), as políticas de economia criativa não se desenvolveram como esperado. O PSEC, propunha que economia criativa fosse implementada como política de desenvolvimento nacional. No entanto, mesmo tendo sua coordenação transferida para a Casa Civil da Presidência da República sob o nome de Plano Brasil Criativo, nunca foi à votação pelo Legislativo (BRASIL; 2016).

Dessa forma, observa-se o declínio dos esforços do MinC em prol da economia criativa, voltando, a partir de 2015, o foco para a economia da cultura. Os fatores que levam a esse declínio são muitos. Pode ser que a falta de recursos orçamentários e estruturais do ministério impossibilitou a implementação das políticas de economia criativa. Talvez tenha sido a falta de convergência da vontade política entre os diversos ministérios que a SEC se propunha articular. Não se pode esquecer do conturbado momento político que se instaurou no país nos anos de 2015 e 2016. O Brasil em crise fez com que a presidenta tomasse medidas conservadoras, e possivelmente a cultura (e juntamente a economia criativa) deixam de ser agenda prioritária. Já no Governo Temer fica clara a marginalização do tema. Logo que assume a Presidência, Temer rebaixa o Minc à secretaria do Ministério da Educação, voltando atrás apenas pela pressão popular.

De todo modo, a transferência da ideia de economia criativa para o Brasil ocorreu, não sendo, contudo, traduzida em ações políticas suficientes para manter as políticas que a seguiram. No entanto, ainda são necessários estudos futuros que permitam compreender as raízes da aparente descontinuação dessa agenda no Brasil, ou seu reenquadramento no âmbito da economia da cultura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENDASSOLLI, Pedro et al. INDÚSTRIAS CRIATIVAS: definição, limites e possibilidades. **Rae**, São Paulo, v. 49, n. 1, p.10-18, jan./mar. 2009
- BENSON, David; JORDAN, Andrew. What have we Learned from Policy Transfer Research? Dolowitz and Marsh Revisited. **Political Studies Review**, [s.l.], v. 9, n. 3, p.366-378, set. 2011. SAGE Publications. <<http://dx.doi.org/10.1111/j.1478-9302.2011.00240.x>>
- BLAIR, Tony. Blair's speech on the arts in full. **The Guardian**. Londres. 06 mar. 2007. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/politics/2007/mar/06/politicsandthearts.uk1>>. Acesso em: 17 out. 2016.
- BOTELHO, Isaura. Criatividade em pauta: alguns elementos para reflexão. In: Brasil. **Plano da Secretaria da Economia Criativa (2011-2014)**. Brasília. 2011. p. 87-92.
- BRASIL. Constituição (2005). Emenda Constitucional nº 48, de 2005. **Emenda Constitucional 48/05**.
- BRASIL. Ministério da Cultura; Câmara dos Deputados. **Plano Nacional de Cultura**. Brasília, Ministério da Cultura; Câmara dos Deputados, 2010.
- BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria da Economia Criativa. **Plano da Secretaria da Economia Criativa: plano, diretrizes e ações (2011 a 2014)**. Brasília: Ministério da Cultura, 2011.
- BRASIL. Ministério da Cultura. **Desenvolvimento do Programa Nacional de Economia da Cultura**. Brasília: Ministério da Cultura, 2016.
- CALABRE, Lia. A problemática do desenvolvimento dentro do campo de construção de políticas culturais. In: Brasil. **Plano da Secretaria da Economia Criativa (2011-2014)**. Brasília. 2011. p. 97-101.
- CHOE, Boyun; NEELANDS, Jonothan. The English model of creativity: cultural politics of an idea. **International Journal Of Cultural Policy**, [s.l.], v. 16, n. 3, p.287-304, ago. 2010. Informa UK Limited. <<http://dx.doi.org/10.1080/10286630903111647>>
- COWELL, Ben. Why heritage counts: researching the historic environment. **Cultural Trends**, [s.l.], v. 13, n. 4, p.23-39, dez. 2004. Informa UK Limited. <<http://dx.doi.org/10.1080/0954896042000318038>>
- CUNNINGHAM, Stuart. **What price a creative economy?** [s.i.]: Currency House, 2006.

- CZARNIAWSKA, Barbara; JOERGES, Bernward. Travels of Ideas. In: CZARNIAWSKA, Barbara; SEVON, Guje (Ed.). **Translating Organizational Change**. Nova York: Walter de Gruyter, 1996. p. 13-48.
- DAVIES, Jonathan; EVANS, Mark. Understanding Policy Transfer. **Public Administration**, Oxford, v. 77, n. 2, p.361-385, ago. 1999.
- DELPEUCH, Thierry. L'analyse des transferts internationaux de politiques publiques: un état de l'art. **Questions de Recherche**, Lyon, v. 27, n. 1, p.[s.i.], dez. 2008.
- DOLOWITZ, David; MARSH, David. Who Learns What from Whom: a Review of the Policy Transfer Literature. **Political Studies Association**, Oxford, XLVI, p.343-357, 1996.
- DOLOWITZ, David; MARSH, David. Learning from Abroad: The Role of Policy Transfer in Contemporary Policy-Making. **Governance: An International Journal of Policy and Administration**, Malden, v. 13, n. 1, p.5-24, jan. 2000.
- EVANS, Mark. Policy transfer in critical perspective. **Policy Studies**, [s.l.], v. 30, n. 3, p.243-268, jun. 2009. Informa UK Limited.
<<http://dx.doi.org/10.1080/01442870902863828>>
- FEDERAÇÃO DAS INDÚSTRIAS DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (Rio de Janeiro). **Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil**. Rio de Janeiro, 2014.
- FONSECA, Ana Carla. Economia Criativa: um novo olhar sobre o que faz a diferença. In: Brasil. **Plano da Secretaria da Economia Criativa (2011-2014)**. Brasília. 2011. p. 81-84.
- HARTLEY, John (Ed.). **Creative Industries**. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. abordagem integradora. 3. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2013.
- HERZ, Mônica. Teoria das Relações Internacionais no Pós-Guerra Fria. **Dados**, Rio de Janeiro, v. 40, n. 2, p. , 1997. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52581997000200006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 07 fev. 2017.
- HESMONDHALGH, David et al. **Culture, Economy and Politics: The case of New Labour**. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2015.
- HOWKINS, John. **The Creative Economy: how people make money from ideas**. London: Penguin Press, 2001.
- HOWKINS, J. The mayor's commission on the creative industries. Em: HARTLEY, J. (Ed), **Creative Industries**. London: Blackwell, 2005. p.117-125.
- JAGUARIBE, A. Indústrias criativas. Disponível em <<http://www.portalliberal.com.br>>. Acesso em 24.07.2016.

KECK, Margaret; SIKKINK, Kathryn. **Activists beyond Borders: ADVOCACY NETWORKS IN INTERNATIONAL POLITICS**. London: Cornell University Press, 1998.

KONG, Lily et al. Knowledges of the creative economy: Towards a relational geography of diffusion and adaptation in Asia. **Asia Pacific Viewpoint**, [s.l.], v. 47, n. 2, p.173-194, ago. 2006. Wiley-Blackwell. <<http://dx.doi.org/10.1111/j.1467-8373.2006.00313.x>>.

LINS, Cristina Pereira de Carvalho. Informações e indicadores culturais: IBGE e MinC. In: Brasil. **Plano da Secretaria da Economia Criativa (2011-2014)**. Brasília. 2011. p. 114-117.

LINS, Hoyêdo Nunes. Economia da cultura e ambiente urbano: termos do debate e ensaio de análise sobre Florianópolis. **Revista Paranaense de Desenvolvimento**, Curitiba, v. 1, n. 120, p.231-256, 2011.

MACHADO, Jurema. Em busca do lugar da cultura no processo de desenvolvimento. In: Brasil. **Plano da Secretaria da Economia Criativa (2011-2014)**. Brasília. 2011. p. 78-80.

MADEIRA, Mariana Gonçalves. **Economia Criativa: implicações e desafios para a política externa brasileira**. Brasília: Funag, 2014.

MARCHI, Leonardo de. Análise do Plano da Secretaria da Economia Criativa e as transformações na relação entre Estado e cultura no Brasil. **Intercom**, São Paulo, v. 37, n. 1, p.193-215, jun. 2014.

MARSH, David; SHARMAN, J.C.. Policy diffusion and policy transfer. **Policy Studies**, [s.l.], v. 30, n. 3, p.269-288, jun. 2009. Informa UK Limited. <<http://dx.doi.org/10.1080/01442870902863851>>.

MIGUEZ, Paulo. A economia da cultura como campo de estudos e a novidade da economia criativa. In: Brasil. **Plano da Secretaria da Economia Criativa (2011-2014)**. Brasília. 2011. p. 102-106.

NYE, Joseph. **Soft Power: The Means To Success In World Politics**. Nova York: Public Affairs, 2004.

O'CONNOR, Justin. **The cultural and creative industries: a literature review**. 2. ed. Great North House: Arts Council England, 2010.

OLIVEIRA, Osmany Porto de. **Embaixadores da participação: a difusão internacional do Orçamento Participativo a partir do Brasil**. 2013. 291 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciência Política, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

PEDERSEN, Lene Holm. Transfer and transformation in processes of Europeanization. **European Journal Of Political Research**, [s.l.], v. 45, n. 6, p.985-

1021, out. 2006. Wiley-Blackwell. <<http://dx.doi.org/10.1111/j.1475-6765.2006.00646.x>>.

PEDERSEN, Lene Holm. Ideas are transformed as they transfer: a comparative study of eco-taxation in Scandinavia. **Journal Of European Public Policy**, [s.l.], v. 14, n. 1, p.59-77, jan. 2007. Informa UK Limited. <<http://dx.doi.org/10.1080/13501760601071653>>.

PRATT, Andy C.. Cultural industries and public policy. **International Journal Of Cultural Policy**, [s.l.], v. 11, n. 1, p.31-44, mar. 2005. Informa UK Limited. <<http://dx.doi.org/10.1080/10286630500067739>>.

PRINCE, Russell. Policy Transfer as Policy Assemblage: Making Policy for the Creative Industries in New Zealand. **Environment And Planning A**, [s.l.], v. 42, n. 1, p.169-186, jan. 2010. SAGE Publications. <<http://dx.doi.org/10.1068/a4224>>.

RADAELLI, Claudio M.. Policy Transfer in the European Union: Institutional Isomorphism as a Source of Legitimacy. **Governance: An International Journal of Policy and Administration**, Oxford, v. 13, n. 1, p.25-43, jan. 2000.

RADAELLI, Claudio M.. Diffusion without convergence: how political context shapes the adoption of regulatory impact assessment. **Journal Of European Public Policy**, [s.l.], v. 12, n. 5, p.924-943, out. 2005. Informa UK Limited. <<http://dx.doi.org/10.1080/13501760500161621>>.

REINO UNIDO. DEPARTMENT FOR CULTURE, MEDIA & SPORT. **Creative Industries Mapping Document**. Londres, 1998.

REINO UNIDO. DEPARTMENT FOR CULTURE, MEDIA & SPORT. **Creative Industries Mapping Document**. Londres, 2001.

REINO UNIDO. DEPARTMENT FOR CULTURE, MEDIA & SPORT. **Creative Industries**. Londres, 2015.

REIS, A. C. F. Economia da cultura ou economia criativa? Pondo os pingos nos is. *Cultura e Mercado*, 11 mar. 2007b. Disponível em: <<http://www.culturaemercado.com.br/pontos-de-vista/economia-da-cultura-ou-economia-criativa-pondo-os-pingos-nos-is/>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

ROSE, Richard. What is Lesson-Drawing? **Journal Of Public Policy**, [s.l.], v. 11, n. 01, p.3-30, jan. 1991. Cambridge University Press (CUP). <<http://dx.doi.org/10.1017/s0143814x00004918>>.

ROSE, Richard. **Lesson-Drawing in Public Policy**. [s.i.]: House, 1993.

ROSE, Richard. **Learning from Comparative Public Policy: A practical guide**. Nova York: Routledge, 2005.

RUBIM, A. Albino Canelas et. al.. **Políticas culturais, democracia e Conselhos de**

Cultura. EDUFBA, Salvador, 2010.

RØVIK, Kjell-arne. Deinstitutionalization and the Logic of Fashion. In: CZARNIAWSKA, Barbara; SEVON, Guje (Ed.). **Translating Organizational Change.** Nova York: Walter de Gruyter, 1996. p. 139-172.

SANTOS-DUISENBERG, Edna dos. Secretaria da Economia Criativa no Brasil. In: Brasil. **Plano da Secretaria da Economia Criativa (2011-2014).** Brasília. 2011. p. 76-77.

SARAVIA, Enrique. Política Pública, Política Cultural, Indústrias Culturais e Indústrias Criativas. In: Brasil. **Plano da Secretaria da Economia Criativa (2011-2014).** Brasília. 2011. p. 93-96.

SECCHI, Leonardo. **Políticas Públicas:** Conceitos, esquemas de análise, casos práticos. São Paulo: Cengage Learning, 2013.

SELWOOD, Sara; DAVIES, Maurice. Capital Costs: Lottery Funding in Britain and the Consequences for Museums. **Curator: The Museum Journal**, [s.l.], v. 48, n. 4, p.439-465, out. 2005. Wiley-Blackwell. <<http://dx.doi.org/10.1111/j.2151-6952.2005.tb00187.x>>.

SCHIMMELFENNIG, Frank; SEDELMEIER, Ulrich. Governance by conditionality: EU rule transfer to the candidate countries of Central and Eastern Europe. **Journal Of European Public Policy**, [s.l.], v. 11, n. 4, p.661-679, jan. 2004. Informa UK Limited. <<http://dx.doi.org/10.1080/1350176042000248089>>.

STONE, Diane. Non-Governmental Policy Transfer: The Strategies of Independent Policy Institutes. **Governance: An International Journal of Policy and Administration**, Oxford, v. 13, n. 1, p.45-62, jan. 2000.

STONE, Diane. Transfer agents and global networks in the 'transnationalization' of policy. **Journal Of European Public Policy**, [s.l.], v. 11, n. 3, p.545-566, jan. 2004. Informa UK Limited. <<http://dx.doi.org/10.1080/13501760410001694291>>.

Unctad. **Creative Industries and Development.** São Paulo, 2004.

UNESCO. Informe Mundial de La UNESCO: Invertir en la diversidad cultural y el dialogo intercultural. In: Brasil. **Plano da Secretaria da Economia Criativa (2011-2014).** Brasília. 2011. p. 126-128.

WACHOWICZ, Marcos. A Construção de um Marco Regulatório para a Economia Criativa no Brasil. In: Brasil. **Plano da Secretaria da Economia Criativa (2011-2014).** Brasília. 2011. p. 126-128.

APÊNDICE A – TABELA DE CITAÇÕES DE INFLUÊNCIA EXTERNA NO PLANO DA SECRETARIA DA ECONOMIA CRIATIVA

CITAÇÃO	REFERÊNCIA	INFLUÊNCIA	LOCAL NO TEXTO DO PSEC
Lembro-me de quando esse conceito emergiu no Reino Unido, em 1997.	FONSECA, 2011, p. 82	Reino Unido	Apêndice
Alguns autores apontam a relação direta dessa extensão do conceito de indústrias culturais com a mobilização feita pelo New Labor Party de Tony Blair em apontar novos caminhos para a economia do Reino Unido numa perspectiva globalizada, diante de um inevitável declínio da indústria manufatureira	BOTELHO, 2011, p. 90	Reino Unido	Apêndice
Segundo ele, 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.	BOTELHO, 2011, p. 90	Reino Unido	Apêndice
Assim, os britânicos – vanguarda na conceituação do novo campo – organizaram o escopo de maneira a integrar outras indústrias muito intensivas em informação e comunicação, tais como a informática ou as biotecnologias	BOTELHO, 2011, p. 90	Reino Unido	Apêndice
Adverte-se que a listagem inclui as indústrias que tradicionalmente foram consideradas como “indústrias culturais” e mais outras cuja incorporação não foi feita de forma tranquila (propaganda, design, design de moda, os softwares mencionados e os jogos de computador), mas cuja inclusão respondeu a necessidades da economia e da política do Reino Unido naquele momento.	SARAVIA, 2011, p. 94	Reino Unido	Apêndice
Ele transcreve a definição formulada em 1997 pelo Ministério britânico da Cultura (UK Department for Culture, Media and Sports – DCMS), definição que é seguida pelo corte arbitrário que acima mencionamos, isto é, enumera as atividades que estarão incluídas no conceito e, conseqüentemente, na política	SARAVIA, 2011, p. 94	Reino Unido	Apêndice

pública para as indústrias criativas.			
O DCMS menciona, assim, a propaganda, a arquitetura, o mercado de arte e antiguidades, os artesanatos, design, design de moda, filme e vídeo, software de lazer interativo, música, artes cênicas, publicações, software e jogos de computador, televisão e rádio.	SARAVIA, 2011, p. 94	Reino Unido	Apêndice
Nas últimas duas décadas, contudo, o campo da economia da cultura tem vindo a defrontar-se com uma novidade que, emergindo do mundo anglófono, já desfruta de visibilidade e acolhimento por parte de instituições multilaterais e, também, de outros países.	MIGUEZ, 2011, p.103	Reino Unido	Apêndice
Trata-se da noção de economia criativa posta em marcha, na metade dos anos 1990, pelos governos Britânico e Australiano.	MIGUEZ, 2011, p.103	Reino Unido	Apêndice
O conceito alcançou rapidamente o Reino Unido ¹⁸ onde, em 1997, o New Labour, ou seja, o novo Partido Trabalhista inglês, no seu manifesto pré-eleitoral, identificou as indústrias criativas como um setor particular da economia e reconheceu a necessidade de políticas públicas específicas que estimulassem seu já expressivo ritmo de crescimento – daí a expressão “retórica New Laborite de Blair” utilizada por George Yúdice para referir-se à economia criativa (YÚDICE, 2004, p.34).	MIGUEZ, 2011, p.104	Reino Unido	Apêndice
O tema indústria criativa vem ganhando força em países como Reino Unido (vanguard na conceituação do novo campo), Austrália, Nova Zelândia, Estados Unidos, Canadá, Europa, extremo oriente, Índia, África e América Latina. No Brasil, a recente criação da Secretaria da Economia Criativa no Ministério da Cultura insere o país nesse amplo debate, que confere à cultura um papel de	LINS, 2011, p. 114	Reino Unido	Apêndice

fundamental importância para o desenvolvimento.			
O sucesso da atuação em economia criativa do Reino Unido, China ou Barcelona está bastante vinculado à existência de instituições que atuam como gestores e ativadores do processo e que, sobretudo, possam garantir a continuidade, que não existe quando os programas são de governo e não de Estado.	DEHEINZELI, 2011, p. 133	Reino Unido	Apêndice
A economia criativa tem obtido destaque no foco das discussões de instituições internacionais como a UNCTAD (Conferência das Nações Unidas para o Comércio e o Desenvolvimento), o PNUD (Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento) e a Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) sendo considerada um eixo estratégico de desenvolvimento para os diversos países e continentes, no novo século.	HOLLANDA, 2011	Unesco, Unctad e PNUD	Apresentação
Segundo estimativas da Unesco o comércio internacional em bens e serviços culturais cresceu, em média, 5,2% ao ano entre 1994 (US\$ 39 bilhões) e 2002 (US\$ 59 bilhões).	LEITÃO, 2011	Unesco	Apresentação
Preocupada com esta problemática, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) construiu, a partir de 1986, um escopo de categorias culturais, com a definição de setores e atividades, para a realização de pesquisas e análises estatísticas – The Framework for Cultural Statistics (FCS).	BRASIL, 2011, p.26	Unesco	Capítulo 2
O trabalho da Unesco constitui uma referência que deve, no entanto, ser analisada e ajustada de acordo com as especificidades nacionais.	BRASIL, 2011, p.26	Unesco	Capítulo 2
Na FIG.4 a seguir, é apresentada esta estrutura, proposta pela Unesco, organizada a partir de duas macrocategorias: a dos setores	BRASIL, 2011, p.26	Unesco	Capítulo 2

criativos nucleares e a dos setores criativos relacionados.			
Em seguida, ainda na mesma figura, pode-se verificar a existência dos setores denominados pela Unesco como transversais aos anteriores: o setor do patrimônio imaterial, considerado tradicional, por ser transmitido por gerações, e vivo, por ser transformado, recriado e ampliado pelas comunidades e sociedades em suas interações e práticas sociais, culturais, com o meio ambiente e com a sua própria história; além dos setores da educação e capacitação; registro, memória e preservação; e, por último, o de equipamentos e materiais de apoio aos setores criativos nucleares e relacionados.	BRASIL, 2011, p.26	Unesco	Capítulo 2
FIGURA 4: Escopo dos Setores Criativos – Unesco (2009)	BRASIL, 2011, p.27	Unesco	Capítulo 2
FIGURA 5: Atividades associadas aos Setores Criativos Nucleares – UNESCO (2009)	BRASIL, 2011, p.28	Unesco	Capítulo 2
Na Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, da Unesco (2007), essa compreensão é reforçada: [...]	BRASIL, 2011, p.34	Unesco	Capítulo 3
Os eixos nos quais se apoia o discurso, não apenas da Unesco, mas de todo o sistema das Nações Unidas, são coerentes com esses princípios, ou seja, a “cultura como direito” e a defesa da “centralidade da cultura na construção de modelos sustentáveis de desenvolvimento”. Ressalte-se que essa centralidade não se limita ao reconhecimento de que os bens culturais (não propriamente a cultura) têm significado econômico.	MACHADO, 2011, p. 78	Unesco	Apêndice
Aí está também uma das principais possibilidades de contribuição da Unesco, resultado de um esforço de décadas no sentido de estabelecer um conjunto de parâmetros que possam levar a uma produção de dados coerentes e, principalmente, comparáveis entre os países.	MACHADO, 2011, p. 79	Unesco	Apêndice

<p>As proposições da Unesco para o dimensionamento do setor da cultura, assim como todos os estudos e análises daí decorrentes, estão consolidadas nos seus Marcos Referenciais para as Estatísticas Culturais, o primeiro deles lançado em 1986 e o mais recente em 2009.</p>	<p>MACHADO, 2011, p. 79</p>	<p>Unesco</p>	<p>Apêndice</p>
<p>O novo Marco Referencial da Unesco busca reconhecer o informal e tenta romper com os conceitos de alta e baixa cultura, trabalho manual e trabalho intelectual. Inclui todas as atividades, bens e serviços produzidos por indústrias culturais (industriais e artesanais); todos os elementos de participação na atividade cultural (emprego formal, participação em eventos, em casa) e toda a cadeia criativa. Baseia-se em medidas econômicas por razões pragmáticas, sobretudo porque daí decorre maior facilidade de medida.</p>	<p>MACHADO, 2011, p. 80</p>	<p>Unesco</p>	<p>Apêndice</p>
<p>A Unesco, embora citada em pé de igualdade com esses organismos, até recentemente não havia adotado essa nova leva de conceitos e ideias, mantendo as indústrias culturais como foco de seu discurso.</p>	<p>BOTELHO, 2011, p. 88</p>	<p>Unesco</p>	<p>Apêndice</p>
<p>Quero dizer com isso apenas que a Unesco não é neófito nesse debate e demonstrou uma respeitável cautela com relação às novas propostas.</p>	<p>BOTELHO, 2011, p. 88</p>	<p>Unesco</p>	<p>Apêndice</p>
<p>Já em 1982 a UNESCO publicou um livro que refletia a rápida expansão da atividade industrial no campo da cultura (Anverre, 1982). Conforme aquele texto, existe indústria cultural quando os bens e serviços culturais se produzem, reproduzem, conservam e difundem segundo critérios industriais e comerciais, isto é, em série e aplicando uma estratégia de tipo econômico, em vez de perseguir uma finalidade de desenvolvimento cultural.</p>	<p>SARAVIA, 2011, p. 95</p>	<p>Unesco</p>	<p>Apêndice</p>
<p>As concepções apresentadas pelo ministro dialogam com os conceitos de política cultural que estavam sendo elaborados e difundidos naquele mesmo período, tanto em documentos oficiais, como os da Unesco, como pelo grupo de</p>	<p>CALABRE, 2011, p. 98</p>	<p>Unesco</p>	<p>Apêndice</p>

estudiosos que desenvolviam trabalhos na área, como é o caso de Canclini. Para esse estudioso, política cultural é: [...]			
África do Sul, Colômbia e mesmo o Brasil, e, não menos importante, já vem sendo incorporada por organizações do Sistema das Nações Unidas – a UNCTAD19 , a OMPI, o PNUD, a própria Unesco, esta, até muito recentemente resistente ao tema – e pelo Banco Mundial.	MIGUEZ, 2011, p.104	Unesco, Unctad e PNUD	Apêndice
Também será avaliada a comparação e compatibilização da classificação de atividades econômicas dos domínios culturais apresentadas no Manual da UNESCO de 2009.	LINS, 2011, p. 115	Unesco	Apêndice
2009 Unesco Framework for Cultural Statistics (FCS): nova versão do Marco de Estatísticas Culturais, da Unesco de 1986. Apresenta uma nova base comparativa de indicadores culturais que considera o debate cultural/criativo das atividades culturais dos vários países, numa perspectiva comparada internacionalmente, respeitando as prioridades políticas culturais nacionais.	LINS, 2011, p. 115	Unesco	Apêndice
Para a nossa análise sobre o setor cultural/criativo precisamos avaliar a incorporação da classificação de atividades econômicas dos domínios culturais apresentadas no Manual da Unesco de 2009.	LINS, 2011, p. 115	Unesco	Apêndice
É precisamente neste sentido que a CONVENÇÃO DA DIVERSIDADE CULTURAL DA UNESCO define políticas e medidas culturais como sendo aquelas relacionadas à cultura, seja no plano local, regional, nacional ou internacional, que tenham como foco a cultura como tal, ou cuja finalidade seja exercer efeito direto sobre as expressões culturais de indivíduos, grupos ou sociedades, incluindo: (i) a criação, (ii) produção, (iii) difusão e distribuição de atividades, bens e serviços culturais, e o (iv) acesso	WACHOWICZ, 2011, p. 127	Unesco	Apêndice

aos mesmos.			
“Informe Mundial de La UNESCO: Invertir en la diversidad cultural y el dialogo intercultural”. Capítulo 6: “Creatividad y mercados”.	UNESCO, 2009, tradução livre.	Unesco	Anexo II
Portanto, a perspectiva do desenvolvimento humano pode, e deve efetivamente, ser ampliada para acolher a importância da liberdade cultural – é o que está afirmado, por exemplo, no trecho abaixo do Relatório de Desenvolvimento Humano do PNUD de 2004.	CALABRE, 2011, p. 100	PNUD	Apêndice
Ainda que tenha havido muita discussão nos últimos anos acerca da cultura e da civilização, houve menos incidência na liberdade cultural do que no reconhecimento – e até na celebração – do conservadorismo cultural. A abordagem do desenvolvimento humano tem algo para oferecer em matéria de clarificação da importância da liberdade humana nas esferas culturais. Em vez de glorificar o aval excessivo às tradições herdadas, ou de avisar o mundo acerca da alegada inevitabilidade dos choques de civilizações, a perspectiva do desenvolvimento humano exige que a atenção vá para a importância da liberdade nas esferas culturais (tal como noutras) e para os modos de defender e expandir as liberdades culturais de que as pessoas gozam. A questão crítica não é apenas o significado da cultura tradicional – é a importância do grande alcance das escolhas e liberdades culturais. (PNUD, 204)	CALABRE, 2011, p. 100	PNUD	Apêndice

Merece destaque também o esforço de compilação global realizado pela Conferência das Nações Unidas para Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD) nos anos de 2008 e 2010, ao produzir o primeiro e o segundo Relatório de Economia Criativa (Creative Economy Report).	BRASIL, 2011, p.29	Unctad	Capítulo 2
FIGURA 6: Classificação dos Setores Criativos (Fonte: UNCTAD, 2008)	BRASIL, 2011, p.29	Unctad	Capítulo 2
De qualquer modo, os dados e informações aqui apresentados foram estimados a partir dos estudos realizados pela Federação das Indústrias do Rio de Janeiro (Firjan, 2008) e pela Conferência das Nações Unidas para o Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD, 2010).	BRASIL, 2011, p. 31	Unctad	Capítulo 2
Em termos de memória institucional, tanto a UNCTAD como o Brasil tiveram um papel importante na evolução do debate intergovernamental sobre a crescente relevância da economia criativa para impulsionar empregos, inovação, cultura e comércio.	SANTOS-DUISEMBER, 2011, p. 76	Unctad	Apêndice
Desde então, a UNCTAD tem desempenhado um papel pioneiro, no sentido de pesquisar, analisar e promover ações internacionais a fim de sensibilizar os governos, inclusive do Brasil, sobre a importância do setor cultural e criativo para a redefinição de políticas públicas que ajudem aos países em desenvolvimento a diversificar suas economias ao mesmo tempo em que promovem criatividade, conhecimento, inclusão social e diversidade cultural.	SANTOS-DUISEMBER, 2011, p. 76	Unctad	Apêndice
Neste contexto, a UNCTAD parabeniza e traz o seu apoio institucional (e o meu pessoal como brasileira) ao novo governo, através do Ministério da Cultura, pela criação da Secretaria da Economia Criativa em 2011	SANTOS-DUISEMBER, 2011, p. 76	Unctad	Apêndice
Foi em 2004, que a Décima Conferência da ONU sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD X), reuniu 158 países em São Paulo, e após debate e	SANTOS-DUISEMBER, 2011, p. 76	Unctad	Apêndice

negociação, a comunidade internacional decidiu introduzir o tema da economia criativa na agenda política internacional de desenvolvimento econômico.			
Esperamos consolidar a cooperação entre o Programa de Economia Criativa da UNCTAD e a nova Secretaria	SANTOS-DUISENER, 2011, p. 76	Unctad	Apêndice
Sua chegada tem como marco a realização em São Paulo, em junho de 2004, da XI Conferência Ministerial da UNCTAD (Conferência, 2004).	MIGUES, 2011, p.105	Unctad	Apêndice
O governo brasileiro, então, através do Ministério da Cultura, ofereceu-se para acolher o Centro Internacional de Economia Criativa – CIEC, a nova instituição recomendada pela Conferência da UNCTAD, e a Bahia foi escolhida para ser a sua sede.	MIGUES, 2011, p.105	Unctad	Apêndice
A mais importante delas foi, sem dúvida, a realização do fórum Promovendo a Economia Criativa: Rumo ao Centro Internacional das Indústrias Criativas (CIIC) / Enhancing the Creative Economy: Shaping an International Centre on Creative Industries (PROMOVENDO..., 2005), em abril de 2005, organizado pelo Ministério da Cultura, PNUD e UNCTAD, um evento que contou com a participação de especialistas e autoridades governamentais de vários países e que tinha como objetivo central lançar as bases do CIEC.	MIGUES, 2011, p.105	Unctad	Apêndice
Para a UNCTAD (2010), a economia criativa engloba a criatividade, cultura, economia e tecnologia em um mundo contemporâneo dominado por imagens, sons, textos e símbolos e é considerado como um dos setores mais dinâmicos da nova economia mundial.	LINS, 2011, p. 114	Unctad	Apêndice
Por se tratar de um novo campo de estudo, que amplia o conceito de 'indústria cultural', tende a considerar todas as indústrias que mobilizam de maneira direta ou indireta, uma criatividade na produção de bens sob a	LINS, 2011, p. 114	Unctad	Apêndice

denominação de 'indústria criativa' (UNCTAD, 2010).			
Os primeiros passos foram dados em 2004 quando da realização do encontro quadrienal da United Nations Conference on Trade Develop – UNCTAD, o UNCTAD XI, em São Paulo. A semente foi lançada e sensibilizou setores governamentais do potencial brasileiro de crescimento do mercado dos setores criativos.	WACHOWICZ, 2011, p. 126	Unctad	Apêndice

Fonte: O autor com base em BRASIL, 2011