

**Pró-Reitoria Acadêmica  
Escola de Gestão e Negócios  
Bacharelado em Relações Internacionais  
Trabalho de Conclusão de Curso**

**O LUGAR DA ECONOMIA CRIATIVA NA DIFUSÃO  
INTERNACIONAL DA CULTURA BRASILEIRA: UMA  
ABORDAGEM REFLEXIVISTA DIANTE A  
INSTITUCIONALIZAÇÃO DA CRIATIVIDADE NO BRASIL  
(2013-2016)**

**Autor: Felipe Augusto Oliveira Rezende  
Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosana Corrêa Tomazini**

**Brasília - DF  
2017**

**FELIPE AUGUSTO OLIVEIRA REZENDE**

**O Lugar da economia criativa na difusão internacional da cultura brasileira:  
uma abordagem reflexivista diante a institucionalização da criatividade no  
Brasil (2013-2016)**

Monografia apresentada ao curso de graduação em Relações Internacionais da Universidade Católica de Brasília, como requisito parcial para obtenção do Título de Bacharel em Relações Internacionais.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosana Correa Tomazini

**Brasília**

**2017**

## RESUMO

Referência: REZENDE, Felipe Augusto Oliveira. **O Lugar da economia criativa na difusão internacional da cultura brasileira: uma abordagem reflexivista diante a institucionalização da criatividade no Brasil (2013-2016)**. 2017, 91 p., TCC (Graduação) – Curso de Relações Internacionais, Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2017.

Este trabalho objetiva a discussão sobre o caráter socialmente construído do expediente de difusão cultural tocado pela Divisão de Operações de Difusão Cultural (DODC) do Ministério das Relações Exteriores (MRE/Itamaraty) entre os anos de 2013 e 2016, com o intuito de analisar sobre possível favorecimento desta agência de Estado no que se refere aos setores econômicos da criatividade no Brasil. Enquanto a maioria dos setores industriais chafurdam em intensa recessão, a criatividade desponta como setor de destaque em termos de valor agregado ao PIB dos países. No Brasil, a institucionalização da criatividade politizou a matéria no nível de Poder Executivo federal, e, desde então, passou a ser temática relevante para as ciências política e sociais aplicadas. Nesse horizonte, o trabalho corrente se insere como contribuição de enfoque teórico reflexivista em Relações Internacionais, no sentido de compreender a agência da difusão cultural como um resultante oficial de certa performatividade dos fatores de cultura nacionais e da sua consequente auto-representação pela chancelaria de Estado exteriormente.

Palavras-chave: Difusão Cultural. Diplomacia Cultural. Economia Criativa. Criatividade. Cultura.

## ABSTRACT

This paper aims to discuss the socially constructed nature of the cultural diffusion mandate carried out by the *Division of Cultural Diffusion Operations* (DODC), from the Brazilian Ministry of Foreign Affairs (MRE/Itamaraty) between 2013 and 2016, in order to analyze possible favoring of this State agency in the core of economic sectors of the creativity in Brazil. While most industrial sectors wallow in an intense recession, creativity emerges as a sector of prominence in terms of added value to the country's GDP. In Brazil, the institutionalization of creativity politicized this subject at the level of the Federal Executive branch, and since then, it has become a relevant subject for the social sciences. Within this horizon, the current paperwork forms part of a contribution based on the reflexivist theoretical approach in International Relations, in order to understand the agency of cultural diffusion as an official result of a certain performativity of the national cultural factors and of its consequent self-representation by the State's chancellery abroad.

Keywords: Cultural Diffusion. Cultural Diplomacy. Creative Economy. Creativity. Culture.

## Sumário

<b>Introdução</b> .....	6
<b>1. Cultura, Criatividade e Diplomacia Cultural</b> .....	11
1.1. Uma abordagem transdisciplinar sobre Cultura.....	12
1.2. Criatividade e Economia Criativa.....	16
1.3. Diplomacia Cultural e imagem internacional do Brasil.....	22
<b>2. Institucionalização da criatividade no Brasil e seus efeitos sobre políticas de difusão cultural</b> .....	30
2.1. Processo de institucionalização da criatividade no Brasil.....	32
2.2. Quadro institucional da diplomacia cultural brasileira e o lugar das políticas de difusão cultural.....	38
2.3. Metodologia e resultados de pesquisa sobre a difusão cultural da criatividade brasileira.....	41
2.3.1 Modelo <i>Cultural Diplomacy Data Analysis Framework</i> (CDDAF).....	42
2.3.2 Aplicação CDDAF e resultados observados.....	47
<b>3. O caráter socialmente construído da difusão cultural conduzida pelo Itamaraty</b> .....	53
3.1. Terceiro Grande Debate: o reflexivismo construtivista e pós-colonial nas Relações Internacionais.....	55
3.2. Leitura reflexivista do processo decisório sobre difusão cultural (2013-2016).....	66
<b>4. Considerações Finais</b> .....	71
<b>5. Referências Bibliográficas</b> .....	72
<b>6. Apêndice</b> .....	76

## LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

CAE	<i>Curso de Altos Estudos</i>
CDDAF	<i>Cultural Diplomacy Data Analysis Framework</i>
CNAE	<i>Classificação Nacional de Atividades Econômicas</i>
CNC	<i>Conferência Nacional de Cultura</i>
CREDN	<i>Comissão de Relações Exteriores e Defesa Nacional</i>
DAMC	<i>Divisão de Acordos e Assuntos Multilaterais Culturais</i>
DAV	<i>Divisão de Promoção do Audiovisual</i>
DC	<i>Departamento Cultural</i>
DCE	<i>Divisão de Temas Educacionais</i>
DCI	<i>Divisão Cultural do Itamaraty</i>
DCMS	<i>Department for Culture, Media and Sport</i>
DODC	<i>Divisão de Operações de Difusão Cultural</i>
DPLP	<i>Divisão de Promoção da Língua Portuguesa</i>
FFLCH	<i>Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas</i>
FIRJAN	<i>Federação de Indústrias do Rio de Janeiro</i>
FUNAG	<i>Fundação Alexandre de Gusmão</i>
IPEA	<i>Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada</i>
IRBr	<i>Instituto Rio Branco</i>
MinC	<i>Ministério da Cultura</i>
MRE	<i>Ministério das Relações Exteriores (Itamaraty)</i>
MTE	<i>Ministério do Trabalho e Emprego</i>

NESTA	<i>National Endowment for Science and Technologies in the Art</i>
OPMI	<i>Organização Internacional de Propriedade Intelectual</i>
PDC	<i>Programa/s de Difusão Cultural</i>
PIB	<i>Produto Interno Bruto</i>
PNC	<i>Plano Nacional de Cultura</i>
RAIS	<i>Relação Anual de Informações Sociais</i>
RI	<i>Relações Internacionais</i>
SCIPCTC	<i>Subsecretaria-geral de Cooperação Internacional, Promoção Comercial e Temas Culturais</i>
SEC	<i>Secretaria de Economia Criativa</i>
SRE	<i>Secretaria-geral de Relações Exteriores</i>
UNCTAD	<i>United Nations Conference on Trade and Development</i>
USP	<i>Universidade de São Paulo</i>
VA	<i>Valor Agregado</i>

## Introdução

Posto que ainda perceptível alguma indiferença quanto ao debate sobre o papel da economia criativa no Brasil, parece importar cada vez mais a necessidade de atenção sobre o lugar que referido setor tem alçado no compêndio produtivo brasileiro, e como o mesmo tem sido capaz de agenciar externalidades que impactam no processo decisório de instituições que formulam e executam políticas culturais de amplitude internacional, especificamente os Ministérios da Cultura (MinC) e de Relações Exteriores (MRE/Itamaraty). Apesar de esforços-chave envidados por federações subnacionais de indústria, organizações civis, acadêmicos notáveis e outras entidades brasileiras nos últimos anos, o tema da economia criativa e seus efeitos sobre políticas públicas de amplitude internacional ainda possui pouca ressonância, e por isso, carece de cuidado analítico.

O presente trabalho busca apresentar um panorama da criatividade no Brasil, evidenciando o processo de institucionalização do tema na esfera executiva federal, para então investigar o quanto a diplomacia cultural, por meio de mecanismo próprio de difusão internacional da cultura, promoveu (ou não) a economia criativa nacional entre 2013 e 2016. Com base nisso, posteriormente é praticada leitura teórica de arcabouço reflexivista em Relações Internacionais (RI), a fim de se discutir o caráter socialmente construído dos expedientes de tomada de decisão diplomáticos, assim problematizando o suposto aproveitamento exterior do vasto potencial cultural brasileiro a partir dos interesses dos subsetores da economia criativa.

Com efeito, trata-se de questionar: “A perspectiva cultural assumida institucionalmente pelo Itamaraty, e o consequente transbordamento de uma auto-representação cultural quando da implementação de políticas públicas de difusão internacional da cultura, abarca a amplitude das representações expressivas e simbólicas brasileiras de forma a promover indistintamente os diversos agentes da economia criativa nacional?”. Ou então: “Qual o aporte em que se baseia a assunção de determinadas expressões e simbologias culturais como mais genuínas/vendáveis/relevantes que outras em matéria de difusão internacional da cultura brasileira, e qual a forma resultante dessas decisões sobre os principais subsetores da economia criativa?”.



No primeiro capítulo deste trabalho, em diálogo com a antropologia e a sociologia, assume-se a definição de cultura pertinente ao estudo intentado, para, na sequência, providenciar conceitos que discorrem a criatividade como um resultante simbólico da ação humana, assim evidenciando sua correlata significância cultural. Ademais, discute-se também o fenômeno da economia criativa, buscando classificá-lo segundo o *Modelo dos Círculos Concêntricos*, instrumental interpretativo amplamente adotado sobre os domínios culturais e econômicos da criatividade, como proposto por Throsby (2001). Ainda no primeiro capítulo, conceitua-se diplomacia cultural, derivando da ideia de diplomacia pública, como tida pela literatura dominante em Relações Internacionais (RI), porém igualmente versando com outras redações que sustentam contributos sobre o conceito.

No segundo capítulo, apresenta-se brevemente o processo de institucionalização da criatividade no país, levantando de forma genealógica os esforços envidados pelos Ministério da Cultura (MinC), em âmbito interno; e de Relações Exteriores (MRE), em âmbito externo, acerca da temática criativa. Também recebe menção outros esforços nacionais que colaboraram para a internalização do debate criativo na esfera pública, a saber: os dois documentos de mapeamento da cadeia de indústrias criativas no Brasil, ambos publicados pela Federação de Indústrias do Rio de Janeiro (FIRJAN), em 2008 e 2012, respectivamente; bem como o documento-panorama da economia criativa no Brasil, esse publicado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), em 2013.

Feito isso, chega a fase de levantar o perfil das expressões criativas e culturais favorecidas com recursos e/ou canais oficiais do Itamaraty, por meio de mecanismo próprio para a difusão cultural: o chamado *Programa de Difusão Cultural (PDC)*, empreendido em ciclos anuais, e com relatório publicado ao final de cada exercício orçamentário, sob a responsabilidade da *Divisão de Operações de Difusão Cultural (DODC)* do MRE. Entender o mecanismo PDC e como a DODC usa dele para a internacionalização de tipos expressivos culturais e simbólicos nacionais é fundamental, já que baseia toda a discussão assumida por este estudo sobre a difusão internacional da criatividade brasileira.

Destacada tarefa de pesquisa passa pelo colhimento, processamento e organização de dados documentais explícitos em relatórios oficiais públicos da

DODC, entre 2013 e 2016, tendo como embasamento metodológico a abordagem *Cultural Diplomacy Data Analysis Framework* (CDDAF), proposta por Carrijo (2016). Para tanto, o segundo capítulo também discute de maneira breve o emprego de metodologias estatísticas no estudo das RI de maneira geral, e em diplomacia cultural especificamente, bem como consta de explanação sobre os marcadores e aspectos determinantes que fundamentam a metodologia CDDAF adotada.

Nesta altura, vem a calhar comparação entre as áreas da diplomacia cultural identificadas em pesquisa como prioritárias pela chancelaria brasileira, isto é, as categorias expressivas e tipos simbólicos, ou, mais sinteticamente, os produtos de expressão cultural preferidos pelo Itamaraty em matéria de difusão, com os distintos nichos da economia criativa, como bem classificados pelo já citado *Modelo dos Círculos Concêntricos* (THROSBY, 2001), fazendo atenção naqueles subsetores com atividade destacada no Brasil. Assim procedido, será possível inferir o grau de coordenação entre as políticas de difusão internacional da cultura brasileira mantidas pela DODC e a emergência incontestada do setor criativo na economia nacional.

O terceiro capítulo tem função dupla: (I) implica em exposição teórica reflexivista, e (II) prossegue em análise do processo decisório, com o intuito de permear o caráter socialmente construído dos expedientes de tomada de decisão e execução diplomática, partindo da perspectiva de agente-estrutura. Primeiro, é situado o lugar das chamadas *teses reflexivistas* dentro a Teoria das Relações Internacionais, buscando selecionar, de maneira dialógica e coerente, uma cesta de postulados que concorram em análise sobre o estado da arte no fazer da diplomacia cultural brasileira voltada aos aspectos da criatividade.

Uma análise que seja tanto híbrida em instrumentos teóricos, quanto plural em recursos argumentativos, sem prejuízo de findar em uma miscelânea teórica vazia de sentido, demanda retidão no correto manuseio e emprego de seus sistemas cognitivos. Sobretudo, porque parece impossível esgotar tema de agravada complexidade. Entender os aspectos intersubjetivos inerentes ao processo de tomada de decisão em políticas públicas, seja qual for sua área de prevalência, sempre desafiou os limites epistemológicos das ciências sociais aplicadas, e no caso da diplomacia cultural não é diferente.

Ainda assim, visando contribuir em análise satisfatória e aderente à realidade do tema, cabe ao terceiro capítulo abordagem sobre pelo menos duas teorias reflexivistas em RI: (I) o *construtivismo*, e; (II) o *pós-colonialismo*. Acredita-se que referidas abordagens dão conta de boa parte dos fenômenos profundos que envolvem a agência histórica das relações de poder internacionais, sem recair em racionalismos fáceis, hierarquização de temas/agendas e/ou maniqueísmos taxativos sobre a performance dos Estados em suas relações internacionais.

Não é possível esquivar do fato de que o estudo corrente não deixa de tocar, ainda que em baixa medida, na questão performática das relações históricas de poder entre Estados. Desconsiderar aspectos ontológicos que inauguram e formatam a configuração do sistema internacional como um ambiente anárquico por excelência, e com disposição de recursos assimetricamente distribuídos, não seria outra coisa senão leviandade ou cinismo: o clássico a-historicismo que macula as intenções positivistas.

Nessa lida, ainda no terceiro capítulo, assume-se novamente de Carrijo (2016) seu modelo de análise do processo decisório e transbordamento de políticas públicas em diplomacia cultural, o chamado *Rotational Model*, já que que satisfaz sua especificidade interpretativa diante o *leit motiv* da difusão cultural mantida pelo Itamaraty no período assinalado. Complementarmente, também versa-se com a *Teoria da Escolha Racional* em ciência política, proposta por Graham Allison (1971), a fim de explorar modelo decisório de administração pública, bem como algum marcador metodológico adicional que ajude a decifrar a questão da decisão, e como ela disponibiliza o expediente difusor executado pela DODC do MRE.

Ao fim e ao cabo, o que se procura é perceber a essência da diplomacia cultural como sendo um resultante da performatividade nacional. É dizer, entre várias coisas: (I) da maior ou menor quantidade de articulações inter-setoriais e supostas capilaridades para a cultura da criatividade na esfera executiva federal; (II) da maior ou menor capacidade de organizações criativas e culturais da sociedade civil gerarem *inputs* nos processos decisórios para a difusão cultural internacional, mas, principalmente; (III) da maior ou menor disposição do corpo diplomático brasileiro em fazer erguer uma diplomacia cultural renovada, conectada com as urgências do tempo presente em matéria de economia da cultura, cuidando sempre por uma imagem não

estereotipada ou reduzida de nossa infindável riqueza cultural perante o interlocutor externo.

Com efeito, e mesmo considerando o desafio imposto na atividade difusora pela amplitude própria da diversidade cultural brasileira, este trabalho não furta-se da realização de críticas no que se refere aos interstícios burocráticos que por ventura, ainda que indiretamente, silenciem determinados subsetores da criatividade nacional no âmbito do expediente da difusão cultural. Por fim, baseando-se apenas e tão somente no prospecto de informações trazidas pela presente pesquisa, o trabalho será então concluído ponderando as forças e fraquezas concernentes à atuação da diplomacia cultural do Itamaraty, no período de 2013 a 2016, no que se refere estritamente à difusão internacional das expressões culturais e simbólicas adjacentes à economia criativa brasileira.

## 1. Cultura, Criatividade e Diplomacia Cultural

*Cultura, criatividade e diplomacia cultural* são tópicos incontornáveis para compreender e questionar o lugar ocupado pela economia criativa emergente dentro o expediente da difusão cultural, entre os anos de 2013 e 2016. É preciso, portanto, chegar à um denominador conceitual sobre cada um dos três tópicos. Com este propósito, o primeiro capítulo dialoga com bibliografias transdisciplinares sobre estudos culturais, economia criativa e diplomacia cultural, buscando perceber qual o estado da arte sobre cada um dos três conceitos em questão, a fim de construir discussão atualizada sobre a realidade da política externa brasileira na seara cultural e as possíveis implicações da criatividade sobre este expediente.

Inicialmente é alçada uma definição de cultura, a partir de concepções sociológicas e antropológicas sobre a questão. Em seguida, apresenta-se argumentos que sugerem a criatividade como um resultante simbólico da ação humana, assim evidenciando sua correlata significância cultural. Ademais, são explorados conceitos fundadores da ideia de economia criativa, bem como o instrumental interpretativo oferecido pelo *Modelo dos Círculos Concêntricos* (THROSBY, 2013). A título demonstrativo de valor, também é explicitado dados que sublinham a relevância do setor criativo no compêndio produtivo brasileiro, ora baseado em estatísticas do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), bem como em relatórios publicados pela Federação de Indústrias do Rio de Janeiro (FIRJAN).

Assim, os próximos passos são os seguintes: (I) chegar à uma definição de diplomacia cultural, derivando a partir da noção de diplomacia pública defendida pela literatura dominante em Relações Internacionais, além de apresentar uma breve concepção sobre a ideia de *imagem* internacional, e; (II) apresentar as diretrizes históricas de atuação da Diplomacia Cultural brasileira, ressaltando seu papel na consolidação disso que então se convencionou chamar “boa imagem” internacional do Brasil, principalmente dentro do jargão diplomático.

## 1.1. Uma abordagem transdisciplinar sobre Cultura

De partida, para definir Cultura, é devido se esquivar do equívoco de tratá-la como uma categoria singular (Kramersch, 1998). Na verdade, convivemos e habitamos a uma pluralidade de culturas, visto que nossas sociedades se interconectaram globalmente e se tornaram culturalmente inter-relacionadas (Castells, 1999), com o advento dos tempos ditos modernos. Paralelamente, compete saber que tal premissa é conflitiva com a ideia de uma *cultura nacional* uniforme e que transcenda a todos os indivíduos de determinada nação<sup>1</sup>. Neste trabalho, quando referir-se à “cultura” no singular, subjaz o reconhecimento de seu caráter plural por excelência.

Também de pronto, não é possível tratar a cultura como hermeticamente localizada. No momento sócio-histórico contemporâneo<sup>2</sup>, caracterizado pelos efeitos da globalização, um verdadeiro hibridismo cultural pode ser assistido, à medida em que significados são gerados por pessoas em movimento e pelo fluxo de conexões entre culturas (GEERTZ, 1989). Stuart Hall (2006) diz que padrões distintos de significação advêm do reconhecimento dos marcadores de identidade pelas culturas, o que, para o autor, ocorre de duas maneiras: a partir do compartilhamento das dimensões de memória comum entre padrões culturais, a fim de dar-lhes uma ideia de *corpo estável* cultural, e/ou por meio da inscrição de experiências individuais que agregam referências à uma cultura. (HALL, 2006). Lançadas as exclamações acima, é natural partir para uma definição de cultura, reconhecendo desde já que sobre a mesma há uma intensa polifonia conceitual.

---

<sup>1</sup> Benedict Anderson (2006) desconstrói com maestria a ideia recorrente que atrela cultura à padrões de comportamento alegadamente nacionais. Na verdade, busca problematizar a construção do conceito de nação, e os nacionalismos e naciocentrismos que se prosseguem, a partir do desconforto de sociedades constituídas por deslocamentos e diásporas, e a automática extensão da nacionalidade sobre aqueles que embora estejam em determinado território, jazem afastados de sua origem. No comentário à primeira edição brasileira de 1989, Lilian Moritz Scwhartz escreve que “*mais que inventadas, as nações são imaginadas, no sentido de que fazem sentido para a alma e constituem objetos de desejos e projeções*” (ANDERSON, 2006, p. 10).

<sup>2</sup> As ciências sociais ainda disputam pela taxonomia do que classificam ser o momento sócio-histórico corrente: *Pós-modernidade* (Bauman, 1998; Fridman, 2000; Hall, 2003; Harvey 1992); *Contemporaneidade* (Fridman, 2000); *Modernidade tardia* (Chouliaraki & Fairclough, 1999; Giddens, 1997; Hall 2003); *Modernidade líquida* (Bauman, 2003); *Modernidade descontinuada e desencaixada* (Giddens, 1992); *Modernidade deslocada* (Laclau, 1990); *Modernidade rompida e fragmentada* (Harvey, 1992), *Modernidade Fluida* (Bauman, 2003); *Mundo em descontrol* (Giddens, 2003); *Desordem global* (Castells, 1990) e etcétera.

Disciplinas do pensamento como a sociologia e antropologia estão historicamente comprometidas com a elucidação desta que é uma noção fundamental para as ciências sociais. Muitos autores esforçaram-se no intento da reflexão e questionamento sobre cultura, e como ela opera na realidade dos indivíduos, seja isoladamente ou em termos de seu pertencimento comunitário. Esforço que foi tocado desde 1871 com Edward Burnett Tylor, passando por Franz Boas, Ruth Benedict, Margareth Mead, Marcell Mauss, Ward Goodenough, Cláude Lévi-Strauss e Clifford Geertz como fortes expoentes dos estudos culturais no séc. XX, até que chegássemos à atual explosão dialética sobre os estudos culturais (Cuche, 1999).

Encontra-se no cruzamento das concepções defendidas por Claude Lévi-Strauss (2008) e Clifford Geertz (1989), entre os anos de 1960 e 1970, definição pertinente de cultura. Ambos percebem a cultura como expressão de sistemas simbólicos; seja pela via do estruturalismo francês ou do interpretativismo estadunidense, respectivamente. A diferença crucial entre ambos reside na significação gerada sobre os simbolismos que tecem os sistemas de inter-relação, se ela tem origem no nível particular/individual ou no público/social, isto é, se os sistemas simbólicos culturais derivam de uma assimilação que parte do indivíduo e se espraia para o social, ou se são conformadas pelo social até alcançar o indivíduo.

Lévi-Strauss (2008) mantém que a cultura só pode ser entendida a partir de seus sistemas estruturais, o que significa dizer que o autor vê cultura como compartilhamento de sistemas simbólicos, acumulados por uma criação da mente humana, e que tem como primeiras instâncias de significação a linguagem, as regras matrimoniais, as relações econômicas, as expressões de arte, a ciência e a religião. Mesmo que a partir de estruturas, ao passo em que sugere que a cultura possui uma evolução tácita de partilha, Lévi-Strauss (2008) entende a inexorabilidade de suas faculdades relacionais, assim que tributa à ação particular de determinada coleção de indivíduos a suposta amplitude das potencialidades de significação de seus próprios sistemas simbólicos. Diz:

Uma coleção de indivíduos, contanto que seja objetivamente dada no tempo e no espaço, remete simultaneamente a vários sistemas de cultura: universal, continental, nacional, provincial, local etc., e familiar,

profissional, confessional, político etc. [...] Uma sociedade é feita de indivíduos e de grupos que se comunicam entre si. [...] A comunicação não cessa nos limites da sociedade. (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 114)

Por outro lado, as contribuições de Geertz (1989) sobre cultura ressaltam a sua instituição eminentemente pública. O autor relaciona cultura aos mecanismos de controle que regulam o comportamento humano, uma vez que tecidos em determinada trama histórico-social. Geertz (1989), em certa altura, chega a aproximar os estudos culturais à semiótica, estipulando que compreender cultura é saber depurar os diferentes códigos de significação socialmente compartilhados (GEERTZ, 1989, p. 54). Assim, percebe a cultura como uma complexa teia de significados emaranhados, construída através da interação de padrões comportamentais.

[O conceito de cultura] denota um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida. (GEERTZ, 1989)

Sem dificuldade, é possível depurar na superficialidade de tais contribuições a ideia de um conceito de cultura que seja a expressão e compartilhamento de sistemas simbólicos para o estabelecimento de significados vitais à condução das relações sociais e sistêmicas por determinada comunidade ou coleção de indivíduos, seja ela tribal, nacional ou internacional (ou várias simultaneamente). Nesse sentido, é dotado de cultura todo e qualquer agente, seja ele particular/individual ou público/social que, uma vez inserido em uma teia de sistemas simbólicos compartilhados, se percebe e se entende como parte de um “todo” que lhe sucede e possibilita.

A atividade de partilha da cultura, nesse sentido, reporta à uma latência pela desejo de reunião ou pelo contraste de se fazer percebida como sistema de significação pulsante, dinâmico, porquê chanfrado na realidade identitária de um povo. Os contornos que podem assumir essa eminência relacional da cultura são numerosos, porque são numerosas as acepções de cultura que se manifestam vivas,



dentro e além do alegado cientificismo etnográfico. É dizer: as culturas geralmente se assentam em bases mais ou menos sólidas, de acordo com o caráter mais ou menos normativo de seus sistemas-de-crença, o que finda por modular seus tipos relacionais e a amplitude de sua projeção simbólica.

Com esta consciência, se faz possível agora investigar os elementos que caracterizam a criatividade, com vistas a identificá-la como sendo uma atividade expressivamente simbólica e, por isso, portadora de cultura em determinados níveis. De saída, não parece sofreguidão assumir que os atos e fatos de criatividade, em tendo origem sob determinadas realidades sócio-históricas, e por sua característica tácita de irreverência e inovatividade, trarão lastreados consigo uma potencialidade de enunciação que talvez outros dispositivos comunicativos e relacionais entre culturas não disponham. Muitas vezes, a potência criativa pode traduzir a potência da cultura da qual emana.

## 1.2. Criatividade e Economia Criativa

Ciente de que a questão da criatividade se comporta como fato gerador da economia criativa, percebe-se seu papel importante no desafio conceitual de entender o fenômeno econômico que a subscreve. Encontra-se em Howkins (2002) e Florida (2002; 2003), literaturas fundadoras do tema no âmbito acadêmico, a ideia de que a criatividade tende a ser um recurso abundante, o que não implica dizer que a oferta ou demanda criativas independam de incentivos institucionais ou do ambiente sociocultural do qual emergem. Ao contrário, ambos autores deixam sugerido que potências economicamente criativas não se conformam naturalmente, senão sob forte propósito sociopolítico. (FLORIDA, R. L., 2003, p. 14)

Ao relacionar a criatividade com o ambiente sociocultural na qual se manifesta, Howkins (2001), por sua vez, estabelece a ligação entre criatividade e cultura. Para este autor, a economia criativa se assenta na relação entre a criatividade, o simbólico e a economia. Paralelamente, Florida (2002; 2003) contribui ao prever o início de uma nova era criativa, na qual a criatividade ascende como elemento fundamental dentro da economia, o que se traduzirá na capacidade competitiva dos países, regiões e cidades de atrair e reter talentos criativos com vistas à promoção de renovadas estratégias de desenvolvimento (FONSECA REIS, Ana Carla, 2008, p. x).

Hui et al. (2005), à seu turno, nos aproxima de uma definição mais fixa sobre o termo. Para estes autores, o processo dentro do qual as ideias são geradas, conectadas e transformadas em produtos de valor, chama-se criatividade. Ou seja, criatividade seria o emprego das ideias para gerar novas ideias, essas, valoráveis dentro de um processo econômico<sup>3</sup>. Dessa forma, a criatividade se manifesta através do talento de determinado ator social, seja ele um indivíduo ou uma companhia, em gerar valor economicamente mensurável a partir de ideias. Nessa linha, o produto criativo seria aquele dotado de significação comercial tanto quanto conteúdo simbólico, seja ele um bem ou serviço<sup>4</sup>. Por conseguinte, se já está acordada a

---

<sup>3</sup> Muito se confunde, neste momento, criatividade com inovação. A literatura, entretanto, chama atenção para o fato de que a criatividade invoca uma capacidade individual e subjetiva, ao passo em que inovação remeteria à uma objetividade caracterizada pelo método. (FLORIDA, R. L., 2002, p. X)

<sup>4</sup> “O produto criativo, em suma, deve atender a duas condições: resultar da criatividade e possuir reconhecido valor econômico. Na perspectiva de Howkins, compõem a economia criativa as seguintes

relação entre o que é criativo e o que é cultural a partir de sua essência simbólica, não parece errôneo prescrever o entendimento de produtos criativos como potenciais produtos culturais.

Isso porque os bens e serviços culturais, como obras de arte, apresentações musicais, apresentações cênicas, diversas manifestações de literatura, cinema e audiovisual, entre outros, todos compartilham de algumas características comuns: sua produção demanda a expressão da criatividade humana, sobre a qual se imprime o conteúdo simbólico proveniente das condições de sua criação, o que a torna veículo cultural na relação com o interlocutor, dito potencial consumidor. Isso deixa apto à sugestão de que os bens e serviços criativos têm um valor cultural muitas vezes preponderante a seu valor comercial, o que os diferencia de outros tipos de commodities.

Já atento ao contorno que tomavam as cadeias industriais criativas sobre o relevo de sua economia nacional, foi o governo da Austrália que logo institucionalizou a matéria e pioneiramente cunhou o termo economia criativa. Inicialmente estampado em relatório oficial do Estado australiano de 1994, intitulado “Australia: Creative Nation” e referente à projeto homônimo, a ideia de economia criativa, naquele documento, estampava a defesa pela importância do trabalho criativo e de seus contributos principalmente no que se refere ao papel das tecnologias como aliadas às políticas públicas voltadas à cultura naquele país. (NATIONAL LIBRARY OF AUSTRALIA, 1994, p. 1)

Na sequência de um processo continuado de institucionalização da criatividade pelos poderes públicos de Estado e outros instrumentos de governança, impossível não falar do modelo conceitual sobre economia criativa oferecido pelo Department for Culture, Media and Sport (DCMS) do Reino Unido, de 1998, bem como aquele gestado pela United Nations Conference on Trade and Development (UNCTAD), dez anos depois. Se aquele até hoje significa um dos melhores casos de institucionalização da criatividade pelo poder público estatal, o mais recente consolidou-se em matéria de universalização do tema.

---

*quinze indústrias criativas: pesquisa e desenvolvimento, publicação, software, televisão e rádio, design, música, cinema, brinquedos e jogos, propaganda, arquitetura, artes performáticas, artesanato, jogos eletrônicos, moda e arte.” (MADEIRA, 2013, p. x)*

Logo nas primeiras páginas do documento elaborado pelo DCMS britânico, depara-se com a assertiva: “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” (DCMS, 2001, p. 4) definem do escopo da economia criativa. De modo complementar, a UNCTAD afirma que a economia criativa é um termo ainda em construção, mas que sua ideia remonta a práticas criativas que colaborem para o crescimento econômico e desenvolvimento social<sup>5</sup> (UNCTAD, 2008). Entendimento adicional sobre indústrias criativas é providenciado por John Hartley, que oferece em síntese:

The idea of creative industries seeks to describe the conceptual and practical convergence of the creative arts (individual talent) with cultural industries (mass scale), in the context of new media technologies within a new knowledge economy, for the use of newly interactive citizen-consumer. (HARTLEY, 2005, p. 5)

É tão sintomática a guinada epistêmica envolta à economia criativa enquanto disciplina, que hoje em dia é amplamente aceito qualquer um entre sete modelos de categorização e análise sobre o tema<sup>6</sup>. Entre tantos, este trabalho decide assumir o já antecipado *Modelo dos Círculos Concêntricos*, proposto por Throsby (2001). Tal escolha se justifica no fato de este modelo se adaptar melhor à realidade prática da economia criativa no Brasil, definindo bem o lugar dos subsetores de destaque no país, sendo assim capaz de oferecer entendimento acurado quanto ao contexto da difusão cultural tocada pelo Itamaraty entre 2013 e 2016.

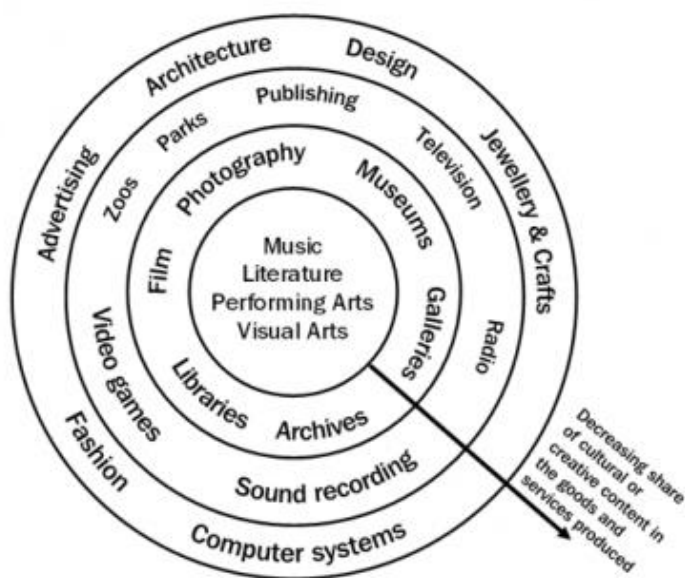
---

<sup>5</sup> “Development strategies also must be updated in order to cope with the far-reaching cultural and technological shifts under way in our society. The world needs to adapt to this new environment by bringing issues relating to culture and technology into the mainstream of economic development thinking [...] In this context, the interface among creativity, culture, economics and technology, as expressed in the ability to create and circulate intellectual capital, has the potential to generate income, jobs and export earnings while at the same time promoting social inclusion, cultural diversity and human development.” (UNCTAD, 2008, p. 11)

<sup>6</sup> Além do *modelo dos círculos concêntricos* (Throsby, 2001) assumido por este trabalho, e também de modelos gestados pelos já citados DCMS britânico e UNCTAD sobre a classificação dos subsetores da economia criativa, somam-se o modelo proposto pelo próprio John Howkins (2001); o modelo de patentes da Organização Mundial de Propriedade Intelectual (OMPI); o modelo do National Endowment for Science and Technologies in the Art (NESTA), também gestado pelo Reino Unido, e; o chamado modelo dos textos simbólicos, invocado por estudos críticos no continente europeu. (KLIMCZUK, A., 2015)

O *Modelo dos Círculos Concêntricos* propõe que é justamente as atribuições expressivas e simbólicas o que há de mais relevante nos produtos criativos, sendo, conseqüentemente, aquilo que os alça à categoria de produtos culturais. É dizer: produzir cultura é o que distingue a indústria criativa de outros setores industriais. Conforme apontam Ginsburgh e Throsby (2006), há uma relação de intensa proporcionalidade entre o grau de pronunciamento do conteúdo cultural em um bem ou serviço e o apelo valorativo que ele suscita.

O *Modelos dos Círculos Concêntricos* define que as ideias criativas com maior potencial simbólico são aquelas que têm sua origem dentro o núcleo criativo das artes, sejam elas expressas por texto, som ou imagem: as chamadas expressões culturais do *núcleo central das artes*. Sequencialmente, o nível simbólico impresso em um fazer criativo diminuiria na medida em que seu trabalho fosse expresso sob outros tipos de produtos, esses, mais afastados desta camada central de destaque das artes de expressão cultural. Para ilustrar o modelo interpretativo dos círculos concêntricos, vale a gravura abaixo:



**Figure 1: Cultural and creative domains**

Source: ABS Information Paper: Cultural and Creative Activity  
Satellite Accounts, Australia, 2013 (Cat 5271.0.55.002)

Uma interpretação simplista da figura acima disposta, oferece o mínimo entendimento de que: (1) os produtos criativos ligados à música, literatura, artes cênicas e artes visuais detém o maior lastro cultural possível, e; (2) o lastro cultural

inerente aos produtos criativos diminui a medida em que os mesmos extrapolam os tipos expressivos abarcados pelo círculo nuclear, assumido também como *núcleo central das artes*. Nesse esquema, produtos criativos ligados à literatura teriam maior valor cultural que produtos criativos fotográficos, que, por sua vez, teriam valor cultural maior que aqueles produtos criativos ligados aos videogames, por exemplo, e assim por diante.

### 1.3 Diplomacia Cultural e imagem internacional do Brasil

Para fazer jus às faculdades relacionais da cultura, de acordo com o que foi visto nas abordagens de Lévi-Strauss (2008) e Geertz (1989), o Estado e outros agentes sociais compõem juntos, ainda que dispersamente comprometidos, na tarefa de funcionalização do conteúdo simbólico nacional em todos seus tipos expressivos. É evidente que isto se dá de maneiras distintas, a depender do objetivo e amplitude inerentes à prática relacional cultural. Por isso, antes mesmo de se definir diplomacia cultural, cabe uma distinção conceitual entre a mesma e a ideia de *relações culturais*.

Sobre isso, Michell (1986) considera que a diplomacia cultural tem caráter mais limitado, já que está deliberada e pragmaticamente voltada à execução de interesses de política externa, usando da cultura como instrumento para lograr seus objetivos. Por outro lado, as relações culturais são formadas por um ímpeto voluntarista, marcado de mutualidade e cooperação, e sem qualquer interesse de projeção explícito. As relações culturais internacionais surgem da própria faculdade relacional das culturas, e muitas vezes como herança de descaminhos históricos como a dominação e colonização, sem também desconsiderar as situações geográficas e políticas que condicionam até hoje os intercâmbios culturais.<sup>7</sup> (MICHELL, J. M., 1986, p. 26)

Este autor assume que a relações culturais se dão através de configurações humanas, civis e societárias que, tacitamente, entendem sua coexistência cultural como sendo incontornável para a manutenção de sua segurança comunitária. Nesse sentido, estabelece ainda que o Estado é capaz de executar tanto a diplomacia cultural quanto as relações culturais, porém os outros agentes portadores de cultura se restringem a dimensão das relações culturais. (MICHELL, J. M., 1986, p. 31) Isto é: outros agentes sociais se relacionam internacionalmente pela via cultural, porém

---

<sup>7</sup> Não cabe a este trabalho discussão sobre provável fenômeno de apropriação e aculturalização quando da hibridização cultural sob a forma de confrontos predatórios, relações de sobreposição e sujeição cultural no atual estágio de competitividade simbólica acirrada pelo chamado capitalismo criativo. Sem desconsiderar a complexidade estrutural que permeia as relações culturais internacionais, o estudo corrente se ampara na ideia da potencialidade enunciativa dos tipos expressivos e simbólicos como ferramentas para a facilitação do acesso entre os povos, da criação de canais de identificação, empoderamento e valorização das subjetividades sociais não importando o nível ou gramatura do seu pertencimento de cultura.

são incapazes de inscrever políticas de promoção exterior ou internacionalização da cultura, exclusividade essa, no caso brasileiro, da instituição diplomática oficialmente encarregada pelas agendas culturais, seja singularmente ou a partir de empreitadas interinstitucionais: os chamados destaques interministeriais.

Perspectiva ampliada em torno dos agentes realizadores da cultura a nível global se aproxima da ideia de *diplomacia pública*, muito defendida pelas escolas de RI estadunidenses a partir de 1990. Muitos autores ligados à academia dos Estados Unidos, após os ocorridos de 11 de setembro de 2001, passaram a um nítido esforço revisional em torno às ideias e práticas da diplomacia de seu país. Naquela altura, tudo parecia indicar uma bancarrota do dito *american way of life* contra qualquer suposto sistema cultural do Oriente na esfera política, e por isso a “necessidade” de adaptação do comportamento a uma nova e mais assertiva postura global. (NEAL, A. G., 2005)

Identifica-se em muitos autores estadunidenses a ideia de diplomacia pública contrastada à de diplomacia tradicional. Seja em Feigenbaum (2001), ou em Cull (2009) tem-se a diplomacia tradicional definida como a tentativa imbuída por um ator estatal de gerir o ambiente internacional através do engajamento com outros atores transnacionais, não importando se os segundos sejam estatais ou não estatais. Nesse horizonte, qualquer relação partida e contrapartida dos Estados com direção a outros Estados ou mesmo organizações internacionais, organizações internacionais não-governamentais e corporações multinacionais, desde que exclusivamente possuindo em um dos lados um próprio Estado, considera-se como diplomacia tradicional. (CULL, N. J., 2009, p. 12)

Por outro lado, configuração conceitual comparável à ideia de diplomacia pública remeteria à tentativa imbuída por qualquer ator internacional estatal de gerir o ambiente internacional através do engajamento com um público externo, sendo esse, na maioria das vezes, praticamente inoperante em matéria de gestão do ambiente internacional. Na diplomacia tradicional qualquer um dos atores envolvidos pelo menos idealiza a gestão do ambiente internacional, ao passo em que a diplomacia pública se projeta sobre um interlocutor desprovido de poder gerencial nas relações internacionais. São exemplos de atividades de diplomacia pública: atos de discurso de autoridades políticas veiculadas para um destinatário externo; audiências



políticas internacionais; práticas de advocacy exterior, entre outros. (CULL, N., 2009, p. 18)

A diplomacia pública, então, está pragmaticamente estabelecida na relação de contato entre agentes de um Estado “x” endereçada à população de um Estado “y”, o que nem sempre acontece por meio de audiências diretas e massivas. Geralmente ocorrem em ocasiões de público restrito, mas com a latente capacidade de ampliar o impacto daquele conteúdo pela comunidade enunciatória. O Estado “x”, enunciador de diplomacia pública, não deve se dirimir da tarefa de escutar e perceber as reações de seu enunciatário, fazendo atenção à possível necessidade de mudar seu padrão de aproximação. (CULL, N. J., 2009, p. 19)

Ora, ao entender a *diplomacia pública* como a tentativa imbuída por um Estado de gerir o ambiente internacional através do engajamento com um público externo incapaz de gerenciar as relações internacionais, facilmente pode-se sugerir a *diplomacia cultural* como sendo a tentativa imbuída por um Estado de gerir o ambiente internacional através do deslocamento de seus recursos e habilidades culturais reconhecidas e/ou pela facilitação de transmissões culturais exteriormente. Entretanto, definição mais rebuscada sobre diplomacia cultural é encontrada cruzando as contribuições de duas das principais obras que versaram sobre referido conceito, fora e no Brasil.

No âmbito estadunidense do pensamento em RI, parece imensamente aceito o conceito de Cummings (2003), que considera a diplomacia cultural como o intercâmbio de ideias, artes, informações e outros aspectos da cultura entre as nações e seus povos, de modo a promover o mútuo entendimento e cooperação em outras áreas, o que não abstém de que esses esforços sejam mais concentrados sob uma abordagem de mão única, ou simplesmente baseada na autopromoção. Na verdade, nada garante a voluntariedade da diplomacia cultural senão as próprias contingências de sua estrutura, padrões de aproximação e alcance da cultura promovida. (CUMMINGS, 2003, p. 22)

Não muito diferentemente postulou Edgard Telles Ribeiro (2011) em sua obra seminal intitulada “Diplomacia cultural: seu papel na política externa brasileira” defendida quando de sua formação como diplomata em 1989, e reeditada em 2011 pela Fundação Alexandre de Gusmão (FUNAG). Na visão de Telles Ribeiro, a

diplomacia cultural facilita, sobretudo, que um país atinja seus objetivos de política externa para além dos obstáculos culturais, pois, quando uma vez superados, resultaria em simplificação de toda ação externa, sobre qualquer plataforma, seja ela política, econômica ou social (RIBEIRO, E.T., 2011, p. x). Trazendo de volta aquela distinção inicial entre diplomacia cultural e relações culturais, é possível então sugerir a suma de que a diplomacia cultural se dá através da institucionalização política das relações culturais internacionais.

Telles Ribeiro é uma das principais referências do pensamento brasileiro de diplomacia cultural edificado até hoje, fato tributado já no robustecimento das manifestações de interesse político pelo tema no país, lá pelos idos da década de 1980. Naquele primeiro momento, coube aos diplomatas brasileiros a realização de estudos iniciais sobre diplomacia cultural, o que se manifestou crescente no decorrer dos anos em vários escritos defendidos junto ao Curso de Altos Estudos (CAE) do Instituto Rio Branco (IRBr). A diplomacia cultural foi abordada por diplomatas brasileiros, além de Telles Ribeiro, por Ruy Pacheco Amaral (2008), André Chermont Lima (2013) e Mariana Madeira (2014), entre outros. (CARRIJO, F., 2016, p. 33). Nas palavras de Fabrício Carrijo (2016) “também há um interesse crescente pela diplomacia cultural brasileira fora dos serviço exterior do Brasil, refletido, por exemplo, nos textos de Soares (2008), Lessa, Saraiva e Mappa (2012), Fléchet (2012), Dummond (2012), Crespo (2012) e Dummond e Fléchet (2014)” (CARRIJO, 2016, p. 34). No entanto, seja em relação aos estudos acadêmicos, bem como o papel dos diplomatas envolvidos em pesquisas, a diplomacia cultural permanece amplamente subjugada enquanto campo de estudo em RI.

De sorte que este trabalho adota o conceito de diplomacia cultural como sendo o emprego, pela instituição de chancelaria do Estado, da dimensão de sua cultura nacional como elemento de política externa, o que se dá num processo de auto-representação expressiva e simbólica por meio da difusão da cultura exteriormente. Isto não significa que o Estado seria o único ator partícipe dentro da diplomacia cultural, já que a sua elaboração *per se* envolve a necessidade de diálogo com outras instituições domésticas, e sua realização final depende de uma relação de parceria entre Estado enunciador “x” e público enunciatário externo do Estado “y”. Mas ao final, sempre carece saber qual o real interesse do Estado ao fazer valer sua diplomacia cultural.

É interessante perceber que, no cerne prático das relações internacionais, a disputa pela influência nas dimensões simbólicas sempre pautou o exercício do *poder*, essa ferramenta amplamente comprometida com a construção de imaginários e identidades que operem na produção de subjetividades subalternas. (FOUCAULT, M., 1979). Escolas de pensamento em RI mantém estreito diálogo com premissas disruptivas da ideia de *poder*, provavelmente tributável à assimilação de uma crítica frankfurtiana característica de certa filosofia social do séc. XX, mas também à uma revisão construtivista (ou até neogramsciana) sobre a própria construção do pensamento e seus regimes de perpetuação do *poder* (GUZZINI, S., 2005; STRANGE, S., 1994). Ainda será tomado o lugar oportuno das teorias neste trabalho.

Para o momento, é importante ter em mente que a evolução material das sociedades ocidentais, representada pela complexificação das experiências de vida a partir da Revolução Industrial, concomitantemente à ascensão do capitalismo como sistema produtivo global, atrelado ainda às mais recentes transformações do que ainda se disputa conceituar entre *revolução tecnológica* ou *era digital*, tudo isso providenciou uma inconteste capitalização da subjetividade e mercantilização do simbólico (BENDASSOLLI, 2009). De forma que, no atual estágio de globalização, marcado pela obsolescência material e transitoriedade das relações intersubjetivas, parece ingênuo considerar que algo ainda escape ao estatuto de mercadoria. (MADEIRA, 2013)

Nesse cenário, ganha cada vez mais notabilidade ideias supostas sobre uma dita competitividade identitária entre os povos, de onde viriam costurar sua própria *imagem* internacional. Fruto de um esforço transdisciplinar entre teorias da administração pública e do marketing internacional, esse conceito emerge com bastante força dentro o discurso diplomático, no geral, e brasileiro, especificamente, já que importa bastante valor a ideia de uma “boa-imagem” brasileira para a diplomacia nacional. Nessa lida, trata-se de considerar o conjunto de estruturas cognitivas, afetivas e valorativas que um determinado Estado busca construir de si mesmo e de seu universo simbólico. Sob tal ponto de vista, muito se aproxima o Estado de uma organização empresarial.

Esse enfoque transdisciplinar que imputa certo caráter de firma ao Estado em suas relações internacionais gerou um debate sério em torno do conceito de *Marca-*

*país*. Anholt (2007; 2008; 2009) reconhece que a reputação dos países funciona como marcas de produtos ou mesmo como companhias. Ainda assim, distingue que manejar a reputação nacional está mais ligado com a construção de uma identidade nacional competitiva, e menos com uma estratégia comercial propriamente dita (ANHOLT, S., 2007, p. 47). Van Ham (2001) dá suporte nesse entendimento, ao classificar como inteligentes aqueles Estados que estão construindo sua marca em torno de reputações e atitudes reais, o que tem cobrado da classe política maior comprometimento ao administrar esse novo capital simbólico de barganha.

Não é vão trazer este conceito para a reflexão, pois ele sustentará uma análise crítica sobre o discurso da Diplomacia Cultural brasileira, a ser apresentado a seguir e posteriormente comparado com as inferências colhidas no estudo documental, a ser feito no próximo capítulo. Isto é, ao entender o tipo de imagem que a Diplomacia Cultural brasileira procura projetar, e analisando as suas práticas em termos de difusão internacional da cultura, é menos arriscado julgar as forças e fraquezas inerentes à essa tentativa. Nesse ínterim, será possível ponderar acerca do real interesse embutido na difusão cultural brasileira e como ela contribui (caso contribua) para os setores econômicos da criatividade nacional.

Em termos de retrospecto das diretrizes da diplomacia cultural brasileira Dummont & Flechét (2014) dão conta com amplitude dos procedimentos tocados em matéria de divulgação cultural pela política externa brasileira, desde seu surgimento como agenda. Em artigo originalmente intitulado “Pelo que é Nosso! Naissance et développements de la diplomatie culturelle brésilienne au XXe siècle”, as autoras desenham panorama da trajetória de surgimento e consolidação da diplomacia cultural brasileira, pelo Itamaraty, no decorrer do tempo, ressaltando a ruptura com um processo anterior que colocava o Brasil como “simples receptáculo das políticas culturais europeias e norte-americanas, de acordo com a ideia de que os ventos da cultura não sopram senão de leste para oeste ou de norte para sul” (DUMMONT, Juliette; FLECHÉT, Anais., 2014, p. 204).

No entanto, a partir da independência do Brasil e os esperados processos de descolonização da estrutura político-representativa que se prosseguiram, o “Brasil desenvolveu uma diplomacia ativa, que integrou a dimensão cultural.” (IBID). Nesse sentido, Dummont & Flechét (2014) apresentam os esforços dedicados pelo Itamaraty

em suas estruturas, agentes, conteúdos e destinos de diplomacia cultural entre 1920 e 1980. De acordo com sua análise, os fatores “atestam a tomada de consciência progressiva da importância da ação cultural no exterior”(IBID) por parte do MRE. As autoras destacam o recorte inicial de 1920 a 1945, dentro da qual tudo se iniciou pelas mãos do barão do Rio Branco, momento caracterizado como o surgimento da diplomacia cultural, a partir da preocupação com a cooperação intelectual e a propaganda exterior de um Brasil “civilizado”. (DUMMONT, Juliette; FLECHÉT, Anais., 2014, p. 206).

Contudo, é somente “no período entreguerras que a diplomacia cultural brasileira se introduz e define suas principais características, algumas das quais vão perdurar após 1945, mesmo com a mudança do contexto político.” (DUMMONT, Juliette; FLECHÉT, Anais., 2014, p. 209). Já no declínio do Estado-novo varguista, a política exterior da cultura do Brasil se transformou com celeridade sob o prisma da “divulgação cultural”. As autoras afirmam que, entre 1945 e 1978, houveram sucessivas reformas na estrutura do MRE que possibilitaram o desenvolvimento da pasta cultural no Itamaraty. Entre 1945 e 1961, essas reformas instituíram os mandatos da então Divisão Cultural do Itamaraty (DCI), embrionária do atual Departamento Cultural (DC) daquele órgão.

Até a explosão do golpe de Estado de 1964 já estavam consolidados os mecanismos estruturais do Itamaraty a fim de se fazer conduzir o “intercâmbio cultural, difundir no exterior informações sobre o Brasil em todos os seus aspectos e manter informadas as repartições brasileiras no exterior sobre a atualidade brasileira” (IBID apud GARCIA, 2003, p. 61). De destacados desdobramentos institucionais que a pasta cultural tomava no mandato da diplomacia cultural brasileira, vigorou-se também o compartilhamento de sua “competência a outras instâncias políticas, como o [então] Ministério da Educação e da Cultura (MEC) [...]”(DUMMONT, Juliette; FLECHÉT, Anais., 2014, p. 211), até hoje recorrente através dos chamados destaques ministeriais.

Interessa perceber, desse esforço, a acentuada e gradativa preocupação dos fazedores de política externa brasileiros no decorrer do séc. XX sobre a funcionalização de uma identidade cultural dita genuinamente brasileira, a fim de concorrer pela defesa dos interesses de inserção do Brasil no exterior. Dummont &

Flechét (2014) sublinham a diversidade dos temas de inserção, com o MRE sempre buscando configuração ampliada de “cultura nacional” brasileira. Senão porquê contundente, a apropriação pela diplomacia cultural das culturas ditas de expressão popular, as *culturas populares*, foi nítida, principalmente em seu domínio musical (DUMMONT, Juliette; FLECHÉT, Anais., 2014, p. 213); mas também “o conteúdo da política do Itamaraty evoluiu rapidamente em benefício das artes e práticas populares, marcando uma nova orientação do Ministério” (IBID). As autoras sentenciam que em 1980 o cinema, a televisão e o disco eram os instrumentos prediletos da diplomacia cultural.<sup>8</sup> De todo, ressaltam de seu estudo, que:

De maneira geral, o objetivo de divulgação cultural reivindicado pelo Itamaraty precisa ser relativizado. Na maioria dos casos observados, a ação cultural do Itamaraty não nasceu do desejo de divulgar produções artísticas brasileiras ainda desconhecidas no mundo. Pelo contrário, foi a popularidade já adquirida por produções culturais brasileiras no exterior – principalmente no domínio do cinema e da música – que deu origem à introdução de políticas específicas, cujo objetivo era defender os interesses econômicos e estratégicos do país. (DUMMONT, Juliette; FLECHÉT, Anais., 2014, p. 214)

Isto quer dizer que o MRE favoreceu artistas de maneira pragmática segundo o critério estrito de seu sucesso de público exterior, e não de nada com origem na sua dimensão política interna, nem sequer no período militar. Dita popularização e aparente “isonomia” decisória da inteligência da diplomacia cultural fez erigir, ainda que acidentalmente, a projeção de um Brasil negro antes silenciado pela cooperação intelectual e propaganda identitária do barão do Rio Branco. A união desse pragmatismo da agência da difusão cultural com a “aceitação” das expressões culturais e simbólicas ditas populares como carros-chefe da diplomacia cultural brasileira fez abrir novo anteparo estratégico com direção ao continente Africano.

---

<sup>8</sup> “A diplomacia cultural brasileira obteve alguns de seus maiores sucessos nos domínios da música popular e do audiovisual a partir dos anos 1960, especialmente com o lançamento da *Bossa Nova* no *Carnegie Hall* (1962), a criação do *Festival Internacional da Canção do Rio de Janeiro* (1966) e com a *Semana do Cinema Brasileiro em Buenos Aires* (1978)” (DUMMONT, Juliette; FLECHÉT, Anais., 2014, p. 214)

Estava consagrado o caráter de continuidade e de política de Estado na condução da diplomacia cultural brasileira.

Embora pareça aleatório, o recorte amostral trabalhado por Dummont & Flechét (2014) é ousado, porque comporta não só o surgimento e consolidação de uma perspectiva de política pública sobre a agência externa da difusão cultural, como também pelo relevo das circunstâncias históricas não de todo memoráveis que urgiam sobre o cotidiano político nacional, mesmo na seara cultural. De acordo com as autoras, parece possível concluir da leitura desse período que “precocidade, continuidade e pragmatismo são três características da diplomacia cultural brasileira.” (DUMMONT, Juliette; FLECHÉT, Anais., 2014, p. 216). Pareceu sugestivo que “O Estado Novo, a Nova República e a Ditadura Militar evidenciaram preocupações similares quanto à imagem do Brasil no exterior e ao destino comercial das políticas culturais.” (IBID).

## **2. Institucionalização da criatividade no Brasil e seus efeitos sobre políticas de Difusão Cultural**

Se hoje é plausível dizer de alguma convergência entre políticas públicas de empoderamento de subsetores criativos no Brasil, isto não poderia ter sido logrado sem o esforço direto de diversos atores sociais que, aparentemente, previram com perspicácia o rol de oportunidades inauguradas para o desenvolvimento a partir do reconhecimento e da otimização das cadeias criativas nacionais. Entender as políticas de internacionalização cultural orquestradas pela Divisão de Operações de Difusão Cultural (DODC), principalmente no que se refere às predileções por determinadas expressões culturais e tipos simbólicos em detrimento de outros, a fim de investigar possível benefício aos subsetores da economia criativa brasileira, passa por perceber o processo de institucionalização do debate criativo na esfera pública, bem como compreender em tabulações numéricas o peso concreto do setor no compêndio produtivo nacional.

Nesse tocante, o presente capítulo tem a função de apresentar o *process-tracing* da institucionalização da criatividade na esfera executiva federal, sublinhando a relevância de estudos de inflexão sobre a temática criativa, como os da Federação de Indústrias do Rio de Janeiro (FIRJAN) e seus efeitos consequentes rumo a politização da matéria. Também menciona os primeiros esforços da administração pública carreados pelo Ministério da Cultura (MinC) com o intuito de salvaguardar o lugar da economia criativa em políticas culturais de âmbito nacional, atestando logo a relevância estratégica que este setor manifestava aos gestores da pasta cultural. Também é apresentado números do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) sobre o quadro produtivo da criatividade no Brasil, sendo este o compêndio de informações mais atualizadas sobre a atuação do setor atualmente.

Também é tarefa deste capítulo apresentar o esquema institucional do Ministério das Relações Exteriores (MRE), com foco em seu Departamento Cultural (DC) e especialmente na subjacente Divisão de Operações de Difusão Cultural (DODC). Digressão que possibilitará o reconhecimento dos expedientes e mecanismos difusores do DC/MRE sob o mandato e gestão da DODC, principalmente



o destacado Programa de Difusão Cultural (PDC), seu funcionamento, requisitos para implementação e resultados possíveis.

Na sequência, o capítulo corrente também comporta apresentação do modelo interpretativo de dados em diplomacia cultural *The Cultural Diplomacy Data Analysis Framework* (CDDAF), metodologia proposta por Fabrício Carrijo (2016) e direcionada, no caso deste trabalho, ao intuito específico de codificar os marcadores relevantes no fazer da difusão cultural tocada pela DODC. Consequentemente, aplica-se a metodologia supracitada para incorrer em colhimento, processamento e análise documental dos relatórios anuais PDC entre 2013 e 2016, a fim de apresentar inferências sobre as predileções da atividade difusora a partir da comparação entre os domínios de expressão cultural mais exportados pela DODC com relação aos nichos de economia criativa, baseando-se na clivagem oferecida pelo já explorado *modelo dos círculos concêntricos*. (THROSBY, 2001)

## 2.1. Processo de institucionalização da criatividade no Brasil

Instigado por boas práticas como as de Reino Unido e Austrália sobre políticas públicas assumidas por Estados no sentido de visibilizar os setores criativos em suas respectivas economias, o Ministério da Cultura (MinC), que inicialmente manteve comportamento refratário com relação aos limites empíricos de novas categorias que então surgiam, como “economia da cultura”, “indústrias criativas” e “economia criativa”, tardou pouco até esboçar objetivos estratégicos para trabalhar o tema que logo ganhava voga. Inegavelmente, a chamada *virada cultural*<sup>9</sup> precedeu à uma incorporação da cultura pela economia, isto é, uma *culturalização* da economia, que, sobremaneira, classifica a produção menos por seu valor material agregado e mais por aquilo que lhe suscita importância simbólica, fruto das significações complexas que carrega (MADEIRA, 2013).

Naturalmente a desconfiança inicial por parte do MinC sobre a real implicação prática e política desses novos conceitos que emergiam já com força no final do século XX, e sobre possíveis estratégias de desenvolvimento a partir disso, não durou muito. Logo de início, pensar em qualquer política para a economia criativa era defrontar-se com um horizonte de atuação de inquestionável inovação e transversalidade, justamente pelo fato de que referidas políticas deveriam se inserir tanto em uma lógica política social, quanto ter por base metas econômicas específicas como a diversificação da pauta de exportações, a geração de valor agregado aos produtos culturais brasileiros, bem como acirrar a competitividade da nossa economia (MADEIRA, 2017).

Quando, em 2005, o MinC chamou pela realização da I Conferência Nacional de Cultura (CNC), providenciou-se tomada de diálogo entre os três níveis de governo; federal, estadual/distrital e municipal sobre diferentes aspectos e realidades de cultura

---

<sup>9</sup> A *virada cultural* se refere à certa guinada teórica dentro as ciências sociais, estudos culturais, literários e linguísticos com lugar no ocidente a partir da década de 1980, principalmente, rumo à compreensão do fator cultural e seu papel no desencadeamento de processos que constituem os sistemas de significação socialmente compartilhados. Teve ressonância principalmente a partir dos estudos pós-estruturalistas de Geertz (1989); Foucault (1999) e Bourdieu (1977). No entanto, é Steinmetz (1999) quem contribui sobre os efeitos estatais da cultura; discute como a imanência da cultura influencia a formação dos Estados e de suas políticas públicas nesta seara, e também como o Estado comporta, afeta e condiciona as culturas que nele se manifestam. (STEINMETZ, G., 1999, p. x)

no Brasil, e como as esferas de governança poderiam auxiliar no aprimoramento e coordenação de políticas públicas nesta seara. Em estudo intitulado “*Economia Criativa: desafios e oportunidades para a diplomacia cultural brasileira*”, apresentado em 2013 como finalização de seu Curso de Altos Estudos (CAE), a diplomata Mariana Madeira exalta a iniciativa, para quem a Conferência significou importante etapa na formulação do Plano Nacional de Cultura (PNC). Entre suas rubricas, instituiu “o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais, voltado para a sistematização de dados das atividades culturais, com vistas a orientar a regulação do mercado da economia da cultura”. (MADEIRA, 2013)

Enquanto isso, outros esforços desvinculados da administração pública despontavam no sentido da profusão do conhecimento sobre a criatividade: sua cadeia industrial e as atividades econômicas que dela se originam. Concomitantemente às intenções federais, esses esforços subnacionais davam passos mais largos em matéria de codificação da realidade das indústrias criativas no Brasil, o que, presume-se, pode ter provocado celeridade na tarefa de assumir a criatividade como uma agenda do alto executivo a ser tocada pela pasta da cultura, posteriormente. De forma que, no ano de 2008, a Federação de Indústrias do Rio de Janeiro (FIRJAN) publicou estudo de inflexão no país sobre a criatividade e seus fatores, intitulado “A Cadeia da Indústria Criativa no Brasil”.

Naquele momento, o Sistema FIRJAN se preocupou em examinar a cadeia nacional de indústrias criativas, no geral, e do estado do Rio de Janeiro, em específico, com o intuito de reconhecer o peso econômico de atividades ligadas a conteúdos expressivos e simbólicos de arte e cultura como um todo<sup>10</sup>. Entre os dados mais surpreendentes sobre as atividades econômicas ligadas à criatividade trazidas à tona pelo estudo pioneiro destaca-se o fato de que a cadeia industrial criativa,

---

<sup>10</sup> Este estudo foi conduzido pela Diretoria de Desenvolvimento Econômico da FIRJAN, com base na Relação Anual de Informações Sociais (RAIS) do Ministério do Trabalho e Emprego (MTE) ano-base 2006 em sintonia com as atividades econômicas listadas na Classificação Nacional de Atividades Econômicas (CNAE) da Receita Federal, e foi publicado em relatório que divide as atividades oriundas da criatividade em duas grandes áreas, quais sejam: (1) *núcleo*, composto essencialmente por serviços abrangendo doze segmentos entre expressões culturais, artes cênicas, artes visuais, música, audiovisual, editoração, desenvolvimento de softwares e computação, arquitetura, design, moda e publicidade, e que comportam a criatividade como parte principal de seu processo produtivo, e; (2) *atividades relacionadas e de apoio*, que incluem os distintos segmentos de construção, indústria, comércio e serviços que alimentam econômica e diretamente o *núcleo*. Existe forte interdependência entre ambas as grandes áreas.

incluindo tanto o *núcleo* quanto às *áreas relacionadas e de apoio*, representava 16,5% do Produto Interno Bruto (PIB) brasileiro para o ano de 2006, o que significou em cifras um valor agregado de 381,3 bilhões de reais movimentados por 7,648 milhões de profissionais então empregados no setor criativo, totalizando 21,8% do total de trabalhadores formais no país (FIRJAN, 2008, p. “x”).

Desse valor global, desdobra-se que, no ano-base “as atividades essencialmente criativas, ou seja, o *núcleo*<sup>11</sup>, corresponderam por 2,59% do PIB total do Brasil, mais de 60 bilhões de reais” (MORELLI-MENDES, C.; DOMINGOS ALMEIDA, C., 2016, p. 8). Outro dado interessante é que das 920 mil empresas brasileiras representativas do setor, sua larga maioria é composta por micro e pequenas empresas com até 20 empregados, sempre baseado no ano de 2006. (FIRJAN, 2008, p. 18). Para um primeiro reconhecimento das capacidades econômicas da criatividade, estes dados deflagraram uma realidade talvez inesperada sobre a robustez das cadeias econômicas da criatividade no Brasil, o que de sopetão lançou à FIRJAN a responsabilidade pela continuação de estudos voltados para a codificação dos efeitos econômicos da criatividade no país e no estado do Rio.

Na janela de realização de referidos esforços, calhou oportunidade para o chamamento, novamente por parte do MinC, em prol da II Conferência Nacional de Cultura (CNC-II) no ano de 2010. Nesta nova edição da conferência, restava aprofundar ainda mais o diálogo sobre a coordenação multinível de políticas públicas para a cultura, onde teve lugar cativo a questão econômica da criatividade. Através de eixo temático dedicado exclusivamente à discussão da economia criativa, a CNC-II versou sobre financiamento da cultura, sustentabilidade das cadeias produtivas criativas e geração de trabalho e renda nesse setor. O relatório final da conferência figurou como sendo o primeiro documento público federal no qual constava o termo economia criativa, e, mais que nada, concretizou o Plano Nacional de Cultura (PNC),

---

<sup>11</sup> Interessante notar que a despeito de possíveis diferenças entre as bases metodológicas assumidas seja pelos estudos da FIRJAN como pelo do IPEA (apresentado a seguir), não existem discrepâncias ou antagonismos entre os tipos expressivos e simbólicos descritos pelo *núcleo* nas redações da FIRJAN ou do IPEA com relação àquelas atividades que descreve o *núcleo central das artes* do *Modelo dos Círculos Concêntricos* (THROSBY, 2013).

idealizado já na conferência anterior, por meio da Lei 12.343 de dezembro daquele mesmo ano<sup>12</sup>. (MADEIRA, 2013, p. x)

Nessa esteira de acontecimentos ligados ao que então assume-se como sendo parte do processo de institucionalização da criatividade no Brasil, merece destaque a publicação, em 2013, do incontornável “Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil”, em renovado esforço do Sistema FIRJAN para elucidar a realidade emergente de uma economia da cultura e da criatividade no país, agora com base também em novas estatísticas do triênio 2006-2009 proporcionadas pelo Ministério do Trabalho e Emprego (MTE). Neste documento, foi a preocupação trazer uma análise ocupacional, além de setorial sobre a economia criativa no país, que confirma que “o mercado de trabalho formado pelo *núcleo* criativo é composto por 810 mil profissionais, ou 1,7% do total de trabalhadores brasileiros entre formalizados e informais”, havendo “243 mil empresas apenas no *núcleo* da indústria criativa no Brasil, que geram R\$ 110 bilhões anuais, o equivalente a 2,7% do PIB nacional, participação superior à alguns países europeus como Itália e Espanha”, evidencia Mariana Madeira. (MADEIRA, 2013, p. 30)

No entanto, a principal contribuição do mapeamento do Sistema FIRJAN foi justamente a de oferecer um espectro da distribuição geográfica da produção criativa, através do qual ficou nítido “a reprodução das tradicionais desigualdades socioeconômicas entre as regiões Sul e Sudeste e Norte e Nordeste, à exceção de alguns territórios de excelência bastante circunscritos” (MADEIRA, 2013, p. 190). A diplomata ainda completa dizendo que, de acordo com o documento da FIRJAN de 2013 “as desigualdades revelaram [...] a concentração espacial das atividades de *núcleo* em grandes metrópoles e de acordo com a tese [...] da retroalimentação e

---

<sup>12</sup> Além de instituir o Plano Nacional de Cultura (PNC), a Lei 12.343/10 favoreceu a criação da Secretaria de Economia Criativa (SEC) dentro do Ministério da Cultura (MinC), incumbida de “monitorar políticas de desenvolvimento que tivessem a cultura como eixo estratégico, com foco no apoio aos profissionais e empreendimentos criativos.” (MADEIRA, 2013, p. 196). No Plano da SEC, o escopo dos setores criativos foi dividido em cinco grandes grupos, a saber: (1) patrimônio: patrimônio material, imaterial, arquivos e museus; (2) expressões culturais: artesanato, culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e artes visuais; (3) artes de espetáculo: dança, música, circo e teatro; (4) audiovisual e livro: cinema e vídeo, publicações e mídias impressas; e (5) criações funcionais: moda, design, arquitetura e arte digital. (MADEIRA, 2013, p. 197)

interdependência de empresas em cidades que concentram maior potencial criativo econômico.”<sup>13</sup> (MADEIRA, 2013, p. 191)

Essa assertiva coaduna-se com os postulados de Florida (2002; 2003) que definem que a maiores taxas de produção e empregabilidade ligada aos setores criativos tendem a concentrar-se em grandes conglomerados urbanos, já que nesse locais existe escala para serviços e cadeias industriais mais especializadas. Nesse sentido, Florida (2002) reconhece que os talentos criativos condicionam-se à ambientes econômicos de grande dinamicidade, onde está favorecido o livre trânsito de fatores produtivos, assim como assegurada sua valorização profissional. Desta feita, este autor sublinha o papel crucial da geografia em se tratando do potencial criativo das sociedades; não apenas em termos de localização de tais condicionantes, como também considerando as complexidades geopolíticas que emanam de cada *cluster criativo*, como define em suas palavras. (FLORIDA, R., 2002, p. 10)

Corolário para este argumento veio a ser verificado no caso brasileiro, quando da publicação do “Panorama da Economia Criativa no Brasil” editado em 2013 pelo IPEA, no qual foi expresso que “do ponto de vista espacial, a maior parte dos trabalhadores criativos está no estado e na cidade de São Paulo. A cidade de São Paulo emprega mais de 80 mil trabalhadores criativos.” (IPEA, 2014, p. 22) No entanto, as cidades do Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Curitiba, Brasília e Campo Grande empregam, cada uma delas, mais de 10 mil trabalhadores criativos, assim representando fortes pólos de criatividade nacionais. Dado interessante o de que, em termos de ocupação empregatícia, Brasília se destaca como sendo a cidade com maior potencial criativo no Centro-Oeste brasileiro. (IBID)

Contudo, o que mais interessa para o estudo corrente neste documento-panorama do IPEA são as suas advertências no que se refere à quais subsetores criativos puxam o carro da economia criativa no Brasil, e também à sugestão sobre o alto grau de informalidade que perpassa à economia criativa no país. Assim como os

---

<sup>13</sup> “Many researchers, sociologists and academics have theorized on the continued importance of place in economic and social life. An increasingly influential view suggests that place remains important as a locus of economic activity because the tendency of firms to cluster together. [...] The question is not whether firms cluster but why. More importantly, companies cluster in order to draw from concentrations of talented people who power innovation and economic growth. The ability to rapidly mobilize talent from such a concentration of people is a tremendous source of competitive advantage for companies in our time-driven economy of creative age.” (FLORIDA, R., 2003, p. 5)

esforços antecessores da FIRJAN, o estudo do IPEA usa de mensuração da economia criativa que parte de dois recortes, quais sejam o recorte setorial e o ocupacional. Com este método, se faz possível a identificação dos subsetores em que atuam as empresas e se os mesmos estão classificados como típicos da economia criativa, e também permite descobrir sobre a ocupação dos trabalhadores e se sua ocupação é típica da economia criativa. (IPEA, 2013, p. 24)

Grosso modo, o que o documento-panorama do IPEA torna evidente é que os subsetores com atividade de destaque no Brasil, isto é, os que adicionam maior Valor Agregado (VA) na economia nacional, são aqueles com atividades majoritariamente relacionadas ao “audiovisual, publicações e mídias impressas e as chamadas *new medias*. Eles representam 80,1% do VA gerado pela economia criativa” (IPEA, 2013, p. 46). Por outro lado, no que tange aos subsetores mais intensivos em pessoal mobilizado “são os serviços criativos ligados ao design e publicação de mídia impressa. Eles representam 75% do pessoal ocupado pela economia criativa” (IBID). Ter a noção dos subsetores que despontam na arena da economia criativa nacional, tanto em matéria de geração de valor quanto a título de amplitude ocupacional, pode ser valioso na tarefa de analisar possível favorecimento às mesmas por meio das políticas de difusão internacional da cultura brasileira mantidas pela DODC.

## **2.2 Quadro institucional da Diplomacia Cultural brasileira e o lugar das políticas de Difusão Cultural**

Para entender o lugar de destaque da diplomacia cultural nas atividades de política externa brasileiras desde o surgimento desta como tema relevante até os dias atuais, parece fundamental ter uma mínima visualização sobre o quadro institucional do Itamaraty, identificando nele onde repousa o mandato de difusão cultural e por meio de quais mecanismos faz valer a internacionalização da cultura brasileira. A verdade é que, mesmo após as duas grandes reformas do serviço exterior brasileiro lá pelos idos das décadas de 1940 e 1960, respectivamente, conforme apontado por Dummont & Flechét (2014), a tendência do MRE foi de continuar absorvendo boas práticas através do tempo, mesmo sem o incremento de recursos para tocar seus expedientes da maneira desejada.

A adequação paulatina das pautas de diplomacia cultural com o que havia de mais sofisticado em matéria de *high-politics* e dos interesses de projeção brasileiros no exterior, rapidamente fez agregar solidez às políticas de divulgação cultural internacional, o que refletiu não apenas na diversificação dos temas e padrões de abordagem, como também na dinamização institucional do MRE. A “cooperação intelectual” e propagando de um Brasil “civilizado” para o exterior rapidamente cedeu lugar à abordagens complexas, que se apossaram das expressões e manifestações culturais brasileiras, clássicas e populares, a fim da funcionalização, de fato, de uma diplomacia potencializada pelas éticas e estéticas artísticas brasileiras. Pode-se dizer que já na década de 1960 o Brasil partilhava uma diplomacia cultural sólida e diversificada, baseando-se naquilo de nacional que se tornava tendência fora.

Assim, foram inúmeras as ações que, ainda que minimamente, cambiaram o curso das políticas internacionais culturais e modelaram novo desenho institucional ao Itamaraty. Interessa para esta pesquisa o mínimo reconhecimento das instâncias que, para efeito do período do estudo (2013-2016), conduziram a difusão cultural das expressões brasileiras exteriormente. Acredita-se que, com isso, se faz possível familiarizar com a estrutura do Itamaraty, reconhecendo suas divisões de trabalho cada qual com sua operacionalidade e funções específicas, a fim de perceber por



onde passa, atualmente, a chancela sobre a assunção de determinados tipos expressivos e simbólicos como genuinamente brasileiros em detrimento de outros.

O atual quadro institucional do Itamaraty dispõe uma hierarquia de mandatos que demarca a relevância de cada cadeira do Ministério a partir da sua maior ou menor ligação com o “Gabinete do Ministro”, de onde se desdobram três secretarias adjuntas, duas assessorias e a consultoria jurídica do Ministro. Uma das três secretarias adjunta é a Secretaria-geral de Relações Exteriores (SRE), órgão de suma importância na articulação e coordenação intra-ministerial, devido ao fato de envolver todos os mandatos responsáveis, em seus diversos temas, pela inserção concreta da diplomacia brasileira (MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 2017). Meio a tantas, é dever deste trabalho destacar a Subsecretaria-geral de Cooperação Internacional, Promoção Comercial e Temas Culturais (SCIPCTC), de onde despegasse o importante Departamento Cultural (DC) do Itamaraty, responsável pela difusão da cultura brasileira no exterior. (MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 2017)

O DC, nesta tarefa, desdobra seu mandato em mais 5 unidades de despacho, quais sejam: a Divisão de Promoção da Língua Portuguesa (DPLP); a Divisão de Promoção do Audiovisual (DAV); a Divisão de Acordos e Assuntos Multilaterais Culturais (DAMC); a Divisão de Temas Educacionais (DCE), e; a Divisão de Operações de Difusão Cultural (DODC), sobre a qual debruça-se a presente pesquisa. À DODC, cabe “promover e difundir, no exterior, a cultura brasileira em seus mais diversos aspectos, como as artes visuais, as artes cênicas, a música e a literatura” (MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 2017), o que se dá num processo de instrumentalização do conteúdo expressivo brasileiro no âmbito dos chamados Programas de Difusão Cultural (PDC) dos postos no exterior. O PDC é o mecanismo de que lança mão o DC/MRE para a exportação das manifestações culturais brasileiras, e funciona da seguinte maneira:

PDC é a programação executada com periodicidade anual pelos Postos (Embaixadas e Consulados), sob a coordenação da DODC. Os Postos avaliam quais manifestações culturais podem despertar maior curiosidade no país em que estão sediados e submetem proposta de programação cultural à avaliação da DODC. Esta, então,

analisa as propostas, as aprova e administra, seguindo critérios pré-determinados, tais como disponibilidade orçamentária; excelência artística; inovação; diversidade de manifestações culturais; interesse local; potencial formador de mercado; repercussão na imprensa e fortalecimento das relações culturais bilaterais e da coesão da comunidade brasileira residente naquele país. (MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 2017)

Compreender o PDC como ferramenta que possibilita continuidade e que adiciona espírito de corpo na agência da diplomacia cultural brasileira, uma vez sua acessibilidade pelos postos e representações brasileiras no exterior a cada novo exercício orçamentário, é importante também para a boa condução dos objetivos desta pesquisa, na qual o PDC se comporta como unidade de análise última para efeitos de metodologia. Isto porque o PDC vem publicado em relatório anual de serviço, que embasa os estudos quantitativos que prosseguem este estudo. Também, porque a DODC, em coordenando este processo, tem papel fundamental na elucubração dos tipos de expressão cultural que serão favorecidas com recursos oficiais do Itamaraty.

Havendo posse das informações constantes em referidos relatos, referentes aos anos de 2013 a 2016, fica possibilitado o olhar perspectivo sobre a condução da difusão cultural no período, com foco naquelas tipografias culturais que manifestam a predileção decisional do MRE. No entanto, esperar a publicidade adequada destes documentos e a boa observância das informações inerentes, mesmo pela força da *Lei da Cultura da Transparência na Administração Pública 12.527/11*, pode ser contar com o acaso. Embora os projetos PDC remontem à década de 1990, apenas quando da vigência da norma supracitada passou-se a compilar e publicizar informações tangentes à difusão cultural brasileira no exterior, ponto que também de certa forma justifica o período assumido por este estudo, dada a impossibilidade de um estiramento amostral anterior ao ano de 2012.

Com relação à delimitação espacial, no entanto, alguns desafios se antevêm à metodológica do estudo. Por se tratar de pesquisa documental e empírica focada na difusão internacional das expressões de cultura brasileira, a fim da identificação de possível favorecimento aos subsetores da economia criativa, o escopo de

verificação espacial não se delimitaria sob qualquer vértice, fosse ele continental, regional ou hemisférico. No entanto, existe o obstáculo prático de o Brasil estar lotado em representações diplomáticas (Embaixadas e Consulados) de 134 países do globo, o que significa 86% das soberanias reconhecidas pela Organização das Nações Unidas. Este será o universo amostral da pesquisa: relatório PDC de todas as regiões trabalhadas pelo Itamaraty<sup>14</sup>, em seus 134 países hospedeiros, referentes aos anos de 2013, 2014, 2015 e 2016.

---

<sup>14</sup> O Departamento Cultural (DC) trabalha a difusão internacional da cultural brasileira segundo os interesses estratégicos do Brasil baixo sete categorias geopolíticas de aproximação regional: (1) África; (2) América do Norte; (3) América do Sul; (4) América Central e Caribe; (5) Ásia e Oceania; (6) Europa, e; (7) Oriente Médio.

### **2.3 Metodologia e resultados de pesquisa sobre a Difusão Cultural da criatividade brasileira**

Esta seção busca por fim demonstrar a já reiterada metodologia *Cultural Diplomacy Data Analysis Framework* (CDDAF), evidenciando seus principais marcadores e outros aspectos contemplados por Carrijo (2016), referentes a este modelo pioneiro de sistematização qualitativa e quantitativa em Diplomacia Cultural. Com este intuito, antes mesmo da explanação sobre o modelo CDDAF, o subcapítulo corrente inicia-se com especulação sobre o uso de metodologias estatísticas em RI, de maneira geral, e em Diplomacia Cultural, em específico. O modelo CDDAF é assumido por este trabalho a fim de cumprir tarefa de colhimento, processamento e análise de dados trazidos pelos relatórios oficiais dos Programas de Difusão Cultural (PDC), tocados entre 2013 e 2016.

Exploradas as assertivas metodológicas do CDDAF, esta seção então aplica o modelo em questão baseando-se nas informações trazidas através dos relatórios anuais dos PDC de 2013, 2014, 2015 e 2016. Ademais, relaciona as áreas identificadas em pesquisa como prediletas em matéria de difusão internacional da cultura brasileira com os distintos nichos da economia criativa, ora com amparo no *modelo dos círculos concêntricos* (THROSBY, 2001), a fim de concluir sobre possível favorecimento das políticas difusoras da diplomacia cultural brasileira em direção aos subsetores de criatividade nacionais na temporalidade pesquisada.

### 2.3.1 Modelo *Cultural Diplomacy Data Analysis Framework* (CDDAF)

Parece incontestável que a disciplina de RI carrega consigo, em sua evolução histórica enquanto episteme, uma forte “aversão à métodos estatísticos” (GOESTZ, 2003, p. 44). Ainda que tal resistência seja mais ou menos evidente, a depender do enfoque teórico de cada abordagem, pode-se afirmar de pronto que as RI não é uma ciência estatística por excelência. Se tomado for o exemplo dos enfoques chamados *reflexivistas* (ou pós-positivistas), então, a hesitação quanto à quantificação e qualificação de agendas políticas em relações internacionais se mostra ainda maior. Enfoques como o pós-estruturalismo, o pós-colonialismo e a teoria crítica, devido seu comprometimento em rebater as epistemologias ocidentais e sua presunção racionalista, positivista e objetivista, naturalmente serão inconsistentes quanto ao emprego de metodologias estatísticas para compreender os fenômenos internacionais. (CARRIJO, 2016)

Mansfield e Pavehouse (2010) argumentam que a pesquisa quantitativa em RI, quando houve, esteve historicamente centrada na agenda de segurança internacional, principalmente no contexto da Guerra Fria, o que explicita certa apropriação dos métodos estatísticos pelas mãos de teorias realistas em RI. Sem prejuízo de controvérsias, os mesmos autores chamam a atenção ao recente interesse por pesquisas quantitativas além dos limites teóricos realistas, de acordo com abordagens que passaram a surgir a partir da década de 1990, e com enfoques que variaram desde o neoliberalismo institucional até o construtivismo. Ainda assim, isto pouco ou nada significou em termos substanciais no que se refere ao estudo da Diplomacia Cultural; logo, a importância e relevo de teses como a do brasileiro Fabrício Carrijo, que, de uma vez por todas, inaugurou referência teórica e metodológica para estudos de Diplomacia Cultural. (CARRIJO, 2016)

The diversification of topics addressed by contemporary quantitative research in International Relations has not generally embraced the cultural phenomenon or the specifics of Cultural Diplomacy. At the same time, the insufficiency of statistical approaches in the study of the cultural sector is a problem that transcends the field of International Relations. The production of statistical data on culture also represents a challenge at the State's domestic realm. [...] Still, especially in the

context of the creative economy, the cultural field gained more interests. (CARRIJO, 2016, p. 132)

Carrijo (2016) também adverte que o desenvolvimento de uma plataforma estatística para estudos sobre Diplomacia Cultural está embarreirado muitas vezes pelo próprio abismo comunicativo e falta de consenso entre os setores que circunscrevem a variável cultural. Outro desafio, segundo o autor, se relaciona às próprias peculiaridades do campo cultural, onde muitas vezes está mesclado o simbólico e o tangível; o profissional e o amador; o monetário e o voluntário, o que confunde as classificações empregadas pelo método estatístico usualmente. Não se negue a importância de esforços no sentido da codificação estatística do campo cultural, até as proposições de Carrijo (2016), entretanto, ainda carecia um modelo de classificação estatística engajado na análise sobre os propósitos e efeitos da Diplomacia Cultural. (CARRIJO, 2016)

Diante disso, o CDDAF vem para se inscrever como instrumental a fim da análise empírica e como base de dados estatísticos sob, pelo menos, três dimensões interligadas: (1) acadêmica; (2) de tomada de decisão, e; (3) social. Com respeito à dimensão acadêmica, o CDDAF possibilita a condução de pesquisas empíricas e a geração de dados que colaboram para testar, desconstruir, reconstruir, aprimorar e também criar novas epistemologias em RI dedicadas ao estudo da Diplomacia Cultural. Em termos da dimensão de tomada de decisão, o CDDAF reconhece que a existência de dados sistematizados em Diplomacia Cultural constitui elemento decisivo no processo de tomada de decisão, uma vez que o desenvolvimento adequado de ações culturais exteriores demanda dados acurados, que sejam relevantes para identificar os desafios e potencialidades da Diplomacia Cultural. Por fim, em termos sociais, o CDDAF importa como forte mecanismo de transparência e *accountability*, o que empodera democraticamente as sociedades. (CARRIJO, 2016)

O CDDAF, então, “objetiva providenciar instrumento para a análise da Diplomacia Cultural por meio da sistematização de dados estatísticos, o que viabiliza a medição e comparação de ações tomadas pelos Estados nessa seara” (CARRIJO, 2016, p. 40). Sobremaneira, destacado modelo disponibiliza indicadores que identificam, comparam e avaliam as características, mudanças e continuidades da Diplomacia Cultural empregada, seja apenas sobre um país hospedeiro em um determinado período de tempo, bem como sobre dois ou mais países em um ou mais

períodos de tempo, sempre tendo como unidade de análise última os próprios *projetos de Diplomacia Cultural* (CARRIJO, 2016).

Cultural Diplomacy projects constitute the CDDAF's unity of analysis. [...] A project is characterized by an action embracing cultural events, goods or services. [...] Cultural diplomacy projects entail mechanisms of representation constructed by creative processes and communicated through symbolic, aesthetic and/or intellectual dimensions. A project entails the planned Cultural Diplomacy action, undertaken through a single or a set of activities through time. For example, a Cultural Diplomacy project might involve the realization of a single or a group of concerts abroad. A photo exhibition set in different cities will be classified as one project, the same for a project involving a monthly movie exhibition. [...] Projects are categorized within a one-year period in order to enable the formation of comparable statistical data on an annual basis. (CARRIJO, 2016, p. 138)

Prescrita a condição de que a metodologia CDDAF trabalha a partir da unidade de análise *projetos de Diplomacia Cultural*, e que esses por sua vez são categorizados com base em sua prevalência anual, torna-se claramente válida a adoção de referido método direcionado à sistematização estatística da Diplomacia Cultural brasileira baseando-se nos PDC tocados pela DODC nos anos de 2013, 2014, 2015 e 2016. À título de melhor organização dos dados levantados dentro o período delimitado, o estudo corrente opta por recolher as informações referentes aos indicadores de Diplomacia Cultural assumidos como relevantes para a pesquisa intentada ano por ano, de modo que, ao final, seja possível observação não somente sobre o compilado do período amostral, como também de cada um dos anos pesquisados.

Contudo, resta por saber quais são os indicadores de Diplomacia Cultural disponibilizados pela metodologia CDDAF e, dentre eles, quais são relevantes de serem assumidos pela presente pesquisa. Nesse tocante, Carrijo (2016) modula para seu modelo teórico e metodológico em diplomacia cultural uma pasta de dez indicadores de pesquisa<sup>15</sup>, sendo que “It does not suggest that research should address all of them. The choice over the indicators analyzed depends on the design and objectives of each study.” (CARRIJO, 2016, p. 140). Desta feita, o estudo corrente entende que, para incorrer em análise satisfatória sobre os efeitos da difusão cultural

---

<sup>15</sup> Os 10 indicadores de pesquisa disponibilizados pelo CDDAF englobam os marcadores (1) *número de projetos*; (2) *área da diplomacia cultural*; (3) *domínio cultural*; (4) *tipo do apoio*; (5) *recursos*; (6) *parcerias*; (7) *iniciativas*; (8) *função do posto*; (9) *local de implementação*, e; (10) *cidade de implementação*. (CARRIJO, 2016, p. x)

dos fatores criativos da economia brasileira entre 2013 e 2016, urge a assunção de, pelo menos, três indicadores do CDDAF, quais sejam: (I) *número de projetos*; (II) *área da diplomacia cultural*, e; o (III) *domínio cultural* das atividades empregadas. (CARRIJO, 2016)

O indicador (I) *número de projetos* se refere ao número total de *projetos de diplomacia cultural* propostos e implementados através do apoio do Estado enunciatário no período analisado. Visto que os projetos são classificados por sua prevalência anual, então o (I) *número de projetos* pode ser obtido de acordo com o amontoado de projetos em um ano específico, bem como a partir do número total de projetos baixo um número de anos demarcado. Na sequência, o indicador (II) *área da diplomacia cultural*, designa a arena na qual se inscreve determinado tipo de ação cultural externa. É subdividida, ainda, em três áreas centrais: (1) *expressões culturais*; (2) *educação*, e; (3) *diplomacia pública*. No caso do presente estudo, em sua tentativa de depurar tão somente os nichos da economia criativa favorecidos pela difusão internacional de tipos expressivos e simbólicos brasileiros, vem a calhar atenção apenas sobre a primeira subárea: (1) *expressões culturais*<sup>16</sup>. (CARRIJO, 2016)

O terceiro indicador adotado, (III) *domínio cultural*, vem justamente para representar a variedade das inserções culturais subjacentes ao indicador prévio da (II) *área de diplomacia cultural*. Em se tratando da subárea (1) *expressões culturais* em que se debruça este trabalho, são treze subcategorias elucidadas pelo CDDAF: *artes plásticas, artes combinadas*<sup>17</sup>, *audiovisual*<sup>18</sup>, *capoeira, dança, design e arquitetura, festas populares, fotografia, gastronomia, literatura, música popular, música erudita e teatro*. Finalmente, ainda que sem um marcador explícito da metodologia CDDAF, cabe atenção sobre a recorrência dos destinatários, de maneira a depreender o roteiro predileto das ações de difusão cultural embrenhadas pela DODC com direção internacional. (CARRIJO, 2016, p. 141)

---

<sup>16</sup> A subcategoria (1) *expressões culturais* é a mais importante dentro do indicador (II) *área da diplomacia cultural*, porque se refere às formas, práticas, produtos e processos pelo qual as artes e outras formas de manifestação cultural são empenhadas no decurso das ações de diplomacia cultural. (CARRIJO, 2016, p. 140)

<sup>17</sup> “*Combined arts refers to Cultural projects composed by more than one cultural domain in which any of them predominates, as in the case of a Cultural Festival combining plastic arts exhibitions, theatre performances and concerts.*” (CARRIJO, 2016, p. 141)

<sup>18</sup> Pelo fato deste estudo recorrer às ações de difusão cultural tocadas pela DODC, o domínio expressivo audiovisual deve, coerentemente, fugir do escopo de pesquisa, já que disposto sob o mandato da Divisão do Audiovisual (DAV) do Itamaraty. Assim, acredita-se ter delimitação mais acurada de pesquisa, devido ao próprio fato de que as ações de difusão cultural envolvendo o audiovisual brasileiro não são informadas pelos relatórios anuais do PDC publicados pela DODC.



Havendo sido explanados todos os marcadores e indicadores básicos que fundamentam o modelo metodológico CDDAF, o próximo passo neste estudo perpassa à aplicação do quadro de análise referenciado sobre a operação da difusão internacional das (1) *expressões culturais* brasileiras dentro o recorte temporal 2013-2016, depurando-as segundo seu (III) *domínio cultural* e (IV) *cidade de implementação*, até que se identifique, enfim, o (I) *número de projetos* implementados no período amostral. Destarte, após o reconhecimento da realidade estudada, acredita-se haver base empírica suficiente para especular sobre o processo de tomada de decisão empregado pelo Itamaraty quando da assunção de determinados tipos expressivos e simbólicos como mais genuínos, vendáveis e/ou relevantes em detrimento de outros em matéria de difusão cultural internacional.

### 2.3.2 Aplicação CDDAF e resultados observados

Para se aplicar o modelo CDDAF acima explorado sobre o expediente difusor da diplomacia cultural brasileira, é devido que o objetivo da primeira etapa seja identificar, em ordem decrescente a partir do (I) *número de projetos* implementados, os (III) *domínios culturais* mais favorecidos com recursos e/ou canais oficiais destinados à difusão cultural em todo o período assinalado. É relevante sublinhar que, conforme acenado na seção anterior, não importa para este estudo o reconhecimento dos montantes e cifras convertidos para a implementação dos diferentes PDC, calhando somente o entendimento de quais (III) *domínios culturais* recolheram maior (I) *número de projetos* implementados.

Nesse sentido, a presente seção aplica o CDDAF através da quantificação, por ano, de projetos do PDC implementados segundo seus tipos expressivos culturais inerentes, estratificando-os ainda em clivagem que fornece visualização sobre a amplitude das predileções diplomáticas em matéria de internacionalização da cultura. Após manuseio cuidadoso das informações dispostas nos respectivos relatórios oficiais do PDC referente aos anos de 2013, 2014, 2015 e 2016, com direção às regiões de (1) *África*; (2) *América Central e Caribe*; (3) *América do Norte*; (4) *América do Sul*; (5) *Ásia e Oceania*; (6) *Europa*, e; (7) *Oriente Médio*; chega-se aos resultados sumarizados nos parágrafos posteriores.

Com relação ao às atividades para a (1) *África* (Quadro 1), primeiramente no que se refere ao (I) *número de projetos* implementados, assistiu-se um decréscimo periódico de 5 (cinco) projetos implementados entre o triênio 2013-2015, havendo recuperação de apenas 1 (um) projeto no ano subsequente. O saldo total de projetos de difusão das expressões culturais brasileiras exteriormente é de 56 (cinquenta e seis) projetos na temporalidade estudada (2013-2016), em que se destaca o (III) os *domínios culturais* da música popular e da literatura, com 14 (catorze) e 9 (nove) projetos implementados no quadriênio, respectivamente.

Em seguida, aparece a (2) *América Central e Caribe* (Quadro 2), com saldo de projetos de difusão das expressões culturais brasileiras para aquela região ligeiramente menor que para o continente africano. No quadriênio assinalado, foram

52 (cinquenta e dois) projetos PDC para a região caribenha e da América Central, dos quais novamente teve lugar cativo o (II) *domínio cultural* da música popular, com 17 (dezessete) projetos implementados no período. Chama a atenção com relação ao expediente difusor nesta região o acentuado decréscimo no (I) *número de projetos* implementados, dada a queda brusca de 22 (vinte e dois) deles em 2013, para apenas 7 (sete) no ano posterior.

A saber da região (3) *América do Norte* o desenho do expediente de difusão cultural se manifesta mais robusto. A evolução do (I) *número de projetos* implementados é nítida no percorrer dos anos estudados, senão pelo anos de 2015, que se mostrou um ponto fora da curva, com apenas 16 (dezesseis) projetos concretizados. Bem diferentes de 32 (trinta e dois), 39 (trinta e nove) e 42 (quarenta e dois), nos anos de 2013, 2014 e 2016, respectivamente, que somados integram 129 (cento e vinte e nove) projetos PDC de difusão cultural aplicados apenas em México, Estados Unidos e Canadá. Mais uma vez o (III) *domínio cultural* mais empregado foi a música popular, por 36 (trinta e seis) ocasiões no quadriênio pesquisado. Merece destaque também os domínio das artes plásticas e literatura, com 21 (vinte e um) e 17 (dezessete), respectivamente.

Na sequência apresenta-se a região da (4) *América do Sul*, fazendo coerência ao discurso de fortalecimento dos laços de vizinhança em toda agência de política externa, marcada com um (I) *número de projetos* implementados total de 150 (cento e cinquenta) eventos PDC favorecidos pela DODC com destino ao subcontinente americano. Por mais uma vez o (III) *domínio cultural* mais empregado exteriormente foi a música popular, com 32 (trinta e dois) projetos implementados no quadriênio assinalado; os domínios literatura e música erudita vêm em seguida, com 27 (vinte e sete) e 25 (vinte e cinco) projetos PDC implementados, respectivamente. Em todo continente americano, ficou explícito a predileção estratégica da região (4) *América do Sul* com relação às áreas (2) *América Central e Caribe*, e (3) *América do Norte*, em se tratando da implementação de projetos PDC.

Com relação à (5) *Ásia e Oceania*, é marcante a relativamente baixa variação na amplitude do (I) *número de projetos* implementados em cada exercício orçamentário, o que denota continuidade nas políticas de difusão cultural brasileiras voltadas àquela região. Foram 30 (trinta), 36 (trinta e seis), 34 (trinta e quatro) e 33

(trinta e três) projetos implementados em cada um dos anos de 2013, 2014, 2015 e 2016, respectivamente, somando 133 (cento e trinta e três) projetos PDC implementados na Ásia e na Oceania dentro o recorte temporal estudado. À respeito dos (III) *domínios culturais*, mais uma vez a música popular e a literatura se despontaram como manifestações mais utilizadas para a difusão cultural nesta região.

Na sequência, aparece a (6) Europa como a região mais favorecida do globo em matéria de (I) *número de projetos* PDC implementados pela DODC no período observado. No grosso, foram impressionantes 402 (quatrocentos e dois) projetos PDC implementados no período, com destaque para o ano de 2014 que contou com 122 (cento e vinte e dois) projetos implementados. Interessante perceber que, no continente europeu, diferentemente dos demais, a música popular não consagrou-se como (III) *domínio cultural* mais empregado, calhando às artes plásticas o primeiro lugar nesse ranking, com 90 (noventa) projetos implementados, ao passo em que a música popular obteve 84 (oitenta e quatro) projetos, tendo na sequência literatura com 71 (setenta e um) projetos empregados no quadriênio focal. A exorbitância dos esforços impelidos na difusão das expressões culturais brasileiras com direção à (5) Europa, se comparado ao emprego de recursos oficiais de diplomacia cultural para as demais áreas do globo é evidente.

Por fim, o relato das ações de difusão cultural com direção ao (7) *Oriente Médio* surpreende. De partida, porque não há disponibilidade de dados quanto às atividades difusoras para esta região no ano de 2015, já que não vêm destacados no *Relatório de Atividades do Programa de Difusão Cultural* para aquele ano; o que não propriamente afirma se houve ou não o emprego de recursos expressivos culturais brasileiros com destino a países do Oriente Médio. O somatório dos outros anos computam apenas 22 (vinte e dois) projetos PDC implementados em todo o período, sendo 15 apenas no ano de 2014. Para esta região, houve maior emprego do (III) *domínio cultural* chamado artes combinadas, onde se englobam diversas manifestações expressivas de cultura sob o formato de eventos em que nenhum tipo expressivo predomina sobre outro.

O olhar perspectivo que se lança sobre as informações obtidas por meio da aplicação o método CDDAF sobre os *Relatórios de Atividades do Programa de Difusão Cultural* de 2013 a 2016 permite elaborar algumas inferências que auxiliam

na interpretação da agência difusora da diplomacia cultural brasileira, e se ela coopera (ou não) com os subsetores da economia criativa nacional. Uma inferência gritante é o largo emprego global de tipos expressivos e simbólicos ligados ao (III) *domínio cultural* da música popular em projetos PDC no quadriênio estudado. A música popular quantificou o (I) *número de projetos* mais alto de todo recorte temporal, com 206 (duzentos e seis) projetos PDC aplicados, o que comprova o interesse estratégico das expressões de música popular brasileira pela diplomacia cultural operada pelo Itamaraty no decorrer do tempo (FLECHÉT, 2012).

Também são (III) *domínios culturais* de forte interesse para o expediente de difusão cultural no período em questão as expressões de literatura, artes plásticas, música erudita e capoeira, respectivamente. As expressões de literatura foram empregadas em 146 (cento e quarenta e seis) ocasiões por meio de projetos PDC em todos os continentes estudados, no período de 2013 a 2016. As expressões de artes plásticas, por sua vez, foram instrumento da difusão internacional da cultura brasileira por 165 (cento e sessenta e cinco) vezes sob o mesmo recorte espaço-temporal. A música erudita também demonstrou ampla aplicabilidade em matéria de (I) *número de projetos* PDC implementados, somando 110 (cento e dez) atividades distribuídas por todos continentes, fora a África, que não contou com estas atividades no quadriênio. A capoeira, enfim, também se manifestou como trunfo relevante em termos de difusão de expressões culturais brasileiras, com 56 (cinquenta e seis) eventos PDC patrocinados pelo DC/MRE.

Em relação à quais foram os fluxos geográficos preferidos dos expedientes de difusão cultural orquestrados pela DODC no período assinalado, não há dúvidas quanto a exponencialidade do Europa como maior receptora de eventos brasileiros, oriundos da parceria entre a representação diplomática lotada em determinado país hospedeiro com o escritório da DODC no Itamaraty em Brasília. O velho continente foi receptor de significativos 402 (quatrocentos e dois) projetos PDC implementados no decorrer do quadriênio 2013-2016, exatos 42,5% de todos as 945 (novecentos e quarenta e cinco) projetos de difusão cultural implementados exteriormente com apoio da DODC. É dizer: quase metade de todo o fôlego que possui a agenda da difusão cultural tocada pelo Itamaraty se concentra em esforços sobre o continente europeu, o que atesta o valor estratégico do relacionamento internacional pela via cultural entre

o Brasil e os países daquele continente, mas também sugere a faculdade eurocêntrica subjacente à condução dessas políticas.

(4) *América do Sul*, (5) *Ásia e Oceania* e (3) *América do Norte* prosseguem à lista das regiões geográficas com maior (III) *número de projetos*, já que receptoras de 150 (cento e cinquenta), 133 (cento e trinta e três) e 129 (cento e vinte e nove) projetos PDC implementados, respectivamente. Em todas regiões geográficas, ademais, predominou o emprego do (III) *domínio cultural* música popular, quando tomado o compêndio do quadriênio. São inferências que sugerem as predileções do Itamaraty em matéria de políticas de difusão cultural das expressões culturais e simbólicas brasileiras no período estudado, importando atenção sobre o fato da música popular, da literatura, das artes plásticas, da música erudita e da capoeira formarem os (III) *domínios culturais* mais empregados internacionalmente, e que a (5) Europa significa o destino mais recorrente das políticas de difusão internacional da cultura brasileira tocadas pelo Itamaraty.

Havendo percebido referidas informações após aplicação metodológica da quantificação das políticas públicas de difusão cultural na delimitação tentada segundo modelo CDDAF, e conseguindo depurar delas os pontos que interessam à pesquisa corrente, é possível prosseguir com os objetivos do estudo. É fundamental, nessa altura, relacionar os (III) *domínios culturais* identificados como mais recorrentes segundo o (I) *número de projetos* implementados, com os distintos nichos da economia criativa, conforme postulados por Throsby (2001) em seu *Modelo dos Círculos Concêntricos* (THROSBY, 2001). Neste momento, a inteligência cultural do Itamaraty surpreendeu, ainda que acidentalmente, em se tratando do favorecimento estratégico dos subsetores da criatividade.

Chama a atenção, basicamente, o fato de que os (III) *domínios culturais* com maior (I) *número de projetos* implementados são exatamente correspondentes aos nichos da economia criativa estabelecidos pelo *Modelo dos Círculos Concêntricos*. Conforme exposto no primeiro capítulo, referido modelo interpretativo sobre os domínios econômicos da criatividade estabelece que as atividades ligadas ao chamado *núcleo central das artes* trazem lastreadas consigo o maior quilate cultural possível, o que se dilui na medida em que as atividades criativas extrapolam para domínios tangentes e exteriores à camada nuclear. De acordo com Throsby (2001)

são justamente as atividades criativas ligadas à *música, literatura, artes performáticas* e *artes visuais* que compõem o maior lastro cultural inerente, isto é, comunicam com maior força uma suposta enunciação identitária de cultura e de pertencimento nacional por parte da diplomacia cultural, no caso específico deste estudo.

Sem sombras de dúvida, não parece se tratar de coincidência. A inteligência cultural do Itamaraty pareceu atenta às potencialidades comerciais e de estreitamento das relações culturais internacionais a partir do emprego estratégico das expressões culturais de música popular, literatura, música erudita, artes plásticas e capoeira, principalmente, o que se correlaciona diretamente com os nichos codificados dentro o *núcleo central das artes* característico do *Modelo dos Círculos Concêntricos* proposto por Throsby (2001). Mais que nada, porquê a variedade disponível de domínios culturais genuínos para a funcionalização de uma auto-representação brasileira pela diplomacia cultural parece um sem-fim de expressões que potencializem a imagem brasileira no exterior.

### **3. O caráter socialmente construído da Difusão Cultural conduzida pelo Itamaraty**

Com vistas a discutir as estratégias aparentes de inserção da diplomacia cultural brasileira por meio do expediente de difusão internacional das expressões culturais promovido pela DODC do MRE entre 2013 e 2016, a presente seção partilha de instrumental teórico em RI no sentido de compreender as possíveis bases ontológicas que justificam destacada atividade de política externa, suas predileções, caminhos e descaminhos no decorrer do período estudado. É toante, nessa tentativa, a assunção de sua eminência enquanto atividade socialmente construída a partir de simulacro de certa performatividade nacional. É dizer: a difusão internacional de expressões culturais brasileiras não passa por nenhum crivo senão o do reconhecimento de suas possíveis genuinidade e potencialidade enunciativas.

Dedicar-se em análise de nuance reflexivista sobre o processo de tomada de decisão em agendas de política externa, no entanto, impõe algumas barreiras que o presente trabalho não logra esgotar. Primeiro, porque a questão da decisão na diplomacia se mostra mais hermética, menos sujeita às forças e pressões que operam sobre a mente do decisor político, o que se traduz concretamente na quase incapacidade das cúpulas representativas da sociedade, neste caso a Comissão Parlamentar de Relações Exteriores e Defesa Nacional (CREDN)<sup>19</sup>, da Câmara dos Deputados, em tomar controle dos expedientes nacionais de política externa. A pretensa autonomia da diplomacia agrava o abismo democrático que ainda hoje calcina a fama aristocrática do serviço exterior brasileiro. A questão deste capítulo é depurar o que o Itamaraty faz dessa dita “autonomia” em matéria de difusão cultural.

---

<sup>19</sup> “A Comissão de Relações Exteriores e de Defesa Nacional (CREDN) é uma das 23 comissões permanentes da Câmara dos Deputados. Entre suas atribuições principais, encontra-se a de apreciar projetos de lei, tratados internacionais e outras proposições referentes às áreas de defesa e de política externa brasileiras. [...] Compete à CREDN apreciar matérias referentes aos seguintes campos temáticos ou áreas de atividade: (a) relações diplomáticas e consulares, econômicas e comerciais, culturais e científicas com outros países; relações com entidades internacionais multilaterais e regionais; (b) política externa brasileira; serviço exterior brasileiro; [...]”, entre outros. A faculdade estrita de apreciação dos trabalhos diplomáticos por parte da CREDN demonstra sua inoperatividade sobre a implementação da política externa. (CÂMARA DOS DEPUTADOS, 2017. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/comissoes/comissoes-permanentes/credn/conheca-a-comissao/index.html>>)



Segundo, pois que o reflexivismo enquanto abordagem teórica, ainda que contribua em ampla problematização dos regimes de condução política do poder globalmente, permanece seriamente desacreditado em termos de validação do conhecimento em RI. Não raro suas contribuições são taxadas como meras metateorias internacionais, o que automaticamente estabelece uma clivagem de tratamento quanto a sua capacidade de condensar a realidade da política entre países. Diametralmente oposto à tais assertivas, este trabalho confia no valor sensível, político e simbólico das contribuições reflexivistas e, mais que nada, entende sua inscrição dentro de um regime específico de apreciação dos processos sócio-históricos; um regime desenhado pelo lugar enunciativo relegado aos subalternos, rejeitados, às mulheres e homens do Sul global; um regime mesmo de contrarresposta ao passado de dominação europeia e a extensão dessa dominação pelas vias do capitalismo transnacional após a emancipação de antigas colônias.

Desse modo, este capítulo situa o lugar das teses reflexivistas dentro a evolução epistemológica das RI, em contraponto às perspectivas dominantes da disciplina. Em seguida, apresenta o legado do pensamento construtivista, com foco em sua premissa-chave: a ideia de *agente-estrutura*. Entender esse dispositivo fundamenta a análise decisional sobre a difusão cultural que se prosseguirá. Complementarmente, expõe-se as principais contribuições da crítica pós-colonialista em RI, de maneira a desconstruir por terra a posição hegemônica e a má distribuição de autonomia e liberdade globais entre os atores internacionais, que faz com que os países optem por alianças garantidoras de sua existência mais do que por exercerem sua suposta autodeterminação natural. Com isso, busca-se trabalhar um leque de possíveis interpretações sobre o impacto de condicionantes estruturais sobre agência da difusão cultural operada pela DODC na promoção da criatividade brasileira entre 2013 e 2016.

### 3.1 Terceiro Grande Debate: o reflexivismo construtivista e pós-colonial nas Relações Internacionais

Thales Castro, em sua obra *Teoria das Relações Internacionais* (FUNAG, 2012), estabelece com precisão a evolução histórica dos chamados *grandes debates* epistemológicos nas RI, sublinhando nesse processo os novos dilemas abertos pela disciplina no sentido da compreensão dos fenômenos políticos mundiais. Com brevidade, o autor estabelece então o lugar do *primeiro debate* logo no período entreguerras (1919-1939)<sup>20</sup>. Naquele momento, confrontavam-se as perspectivas dominantes do *liberalismo* institucionalista republicano, caracterizador do idealismo da Liga das Nações, com sua latência pelo multilateralismo supranacional, versus o *realismo* idílico e insolitamente concentrado nas questões de liberdade soberana e manutenção da segurança a partir de alianças estratégicas e do auto-interesse. (CASTRO, p. 385). O ponto convergente entre os dois enfoques iniciais de RI não seria outro senão a crença, entre ambos, nas bases de um racionalismo *positivista*<sup>21</sup> e *behaviorista*<sup>22</sup> explicativo do comportamento dos Estados.

O *segundo grande debate* das RI, por sua vez, protagonizou geração renovada de postulados-mesmos, dentro da qual emergiram as teses *neoliberais* em contraposição às *neorrealistas*. Desta vez, coube atualização dos pressupostos das duas teses concorrentes no debate anterior, exigência dos novos contornos que tomava a política global a partir da década de 1980, na qual a queda do muro de Berlim e a incipiência da Guerra Fria desafiavam a estabilidade geopolítica e sistêmica. Talvez nada que exceda à uma revisão da capacidade gerencial dos organismos supranacionais pelo *neoliberalismo*, de um lado, e a aceitação do caráter indiscutivelmente peremptório da agência soberana dos Estados por parte do

---

<sup>20</sup> Ver mais em CARR, Edward. *Vinte anos de crise: 1919-1939*. Brasília, Editora da UnB, 1981.

<sup>21</sup> O *positivismo* nas RI abarca o racionalismo assumido tanto pelas correntes realista e liberal da disciplina, e reporta à clareza de programas de pesquisa, hipóteses, metodologia e critérios de inclusão e exclusão baseados em evidências positivas e empíricas para o entendimento das relações internacionais. (NOGUEIRA & MESSARI, 2005)

<sup>22</sup> O *behaviorismo* influenciou a epistemologia das RI a partir da grande explosão desse enfoque sobre as ciências sociais na década de 1960, em oposição aos estudos clássicos e tradicionalistas. Embora também some-se à uma acepção racionalista do estudo das RI a partir do segundo grande debate, trouxe influências que demarcaram a evolução da disciplina internacionalista, principalmente tributável à uma internalização do revisionismo da Escola Inglesa e do institucionalismo liberal. (NOGUEIRA & MESSARI, 2005)

*neorrealismo*, de outro. Isto é: ainda que as instituições internacionais apaziguem em certa medida a anarquia imanente e o digladio entre soberanias, assumiu-se que o Estado (não qualquer Estado), quando lhe interessa, é capaz de romper a tendência das relações internacionais.

No desenrolar histórico dessa ciência da política internacional, chega à vez do *terceiro grande debate* das RI, em que “o *construtivismo* surge de maneira mais impávida, pulverizando novos paradigmas, diante do racionalismo então vigente como principal tema” (CASTRO, p. 386). Na verdade, trata-se do primeiro momento em que houve um esforço epistêmico de Relações Internacionais voluntariamente disposto à destituição da trajetória científica da disciplina até então, já que com intenções inversas à toda base *racionalista, positivista e/ou behaviorista*, sem tampouco cair nas “desconstruções reducionistas”<sup>23</sup>, alegadamente caracterizadoras do pós-positivismo<sup>24</sup>. O *construtivismo*, assim, vê a realidade da política mundial como um decurso lógico de transformações advindas do escambo de ideias e das mútuas relações de construção e co-construção do ambiente internacional, sem desconsiderar os processos-meios utilizados para determinado fim. (CASTRO, p. 386)

Os principais precursores do construtivismo dentro as RI, que vão desde Onuf (1989), Wendt (1992; 1999) à Wight (2006), passando também por contribuições como as de Guzzini (2005), concordam em perceber que, não importa se pelo viés neorrealista ou pelo neoliberal, ambas disciplinas do mainstream encerram suas questões no compromisso compartilhado pelo *racionalismo* epistêmico. O construtivismo compartilha que, apesar de as teses racionalistas fundamentarem a evolução do comportamento dos atores internacionais (seja o Estado ou as instituições supranacionais), elas estão resignadas quanto a transformação de seus interesses e identidades profundas, o que não reflete, no jugo construtivista, o *ethos*

---

<sup>23</sup> Todorov (2003) em sua investida contra o criticismo pós-colonial chega a concluir que o *reflexivismo*, de maneira geral, e o pós-colonialismo, especificamente, não se prestam à normas disciplinares e à constituição do conhecimento, bem como a metodologias, éticas e políticas de pesquisa, restando-lhe somente o alarido de “desconstruções reducionistas”. (GROVUGUI, S., 2002)

<sup>24</sup> *Pós-positivismo* é um quase sinônimo correlato para *reflexivismo* em se tratando das teses de oposição ao mainstream epistêmico das RI, e de maneira geral, engloba as contribuições da teoria feminista, da teoria crítica, das teorias pós-modernas, pós-estruturalistas e pós-colonialistas de Relações Internacionais. Quase sinônimo, pois há divergência quanto ao fato de que o *construtivismo*, ainda que seja uma teoria reflexivista, invista em argumentos que destituam o positivismo como modo de pesquisa. (NOGUEIRA & MESSARI, 2005)

das relações internacionais. Racionalistas, de maneira geral, podem discordar quanto a extensão pela qual os Estados preferem operar as suas relações internacionais, mas são unânimes em resguardar a ideia de *auto-interesse* como motor unívoco da política global. (WENDT, 1992, p. 372)

Nessa esteira, o construtivismo oferece uma perspectiva de poder maleável, que comporte sim os interesses-últimos dos Estados, mas sem desconsiderar as composições e contingências estruturantes que se mantêm sob suas relações, ao considerar que “o pensamento, as ideias e os valores possuem força maior que as estruturas materiais disponíveis; as crenças intersubjetivas representam os meios (canais) por onde passam os fluxos de relacionamento internacional” (CASTRO, p. 387), através dos quais identifica-se também a própria construção dos interesses, identidades e consciência compartilhada que perpassam os atores internacionais. Essas premissas vêm costuradas em uma nova taxonomia para enfrentar o percurso racionalista das RI até então. “O termo usado pelos construtivistas para designar o ente causador e receptor dos atos e fatos internacionais” (CASTRO, 2012, p. 388) é o de *agente*, e não mais o de ator (importado do realismo) ou de *sujeito* (importando de um liberalismo jurídico-institucional).

De sorte que o construtivismo entende, então, o cerne das relações internacionais como uma plataforma de despejo de bases cognitivas e deliberativas do desejo (WENDT, A., 1999, p. 125) dos *agentes* sobre um *estrutura* pré-disposta de circulação de *poderes simbólicos* (BOURDIEU, 1981), como o *saber-poder* (FOUCAULT, M., 1979) que conforma uma *estrutura do conhecimento* (STRANGE, S., 1994), é possível sumarizar seus postulados com base no dilema de *agente-estrutura*. Quer dizer: o construtivismo entende que a alegada “cultura de anarquia” emana de uma distribuição incompleta e assimétrica das capacidades globalmente, o que conforma e deforma os interesses dos agentes perante à uma estrutura de poder sólida o suficiente para conservar determinados comportamentos sob pena de rechaço e isolamento relacional. (WENDT, A., 1993, p. 135)

Antes mesmo de compreender as questões que envolvem o conceito de *agente-estrutura* parece pertinente a discussão sobre a ideia de *poder* dentro à perspectiva construtivista. Quanto à isso, é Guzzini (2005) quem oferece uma síntese satisfatória. O autor sugere que, mais do que delinear um conceito de *poder*, o

construtivismo entende que o próprio ato da conceitualização inclui aspectos performativos, sendo impossível assim encontrar uma análise conceitual ou teórica sobre o *poder* apenas recrutada à tarefa discricionária, já que tais análises interagem entre si e, sobremaneira, atribuem poder àquilo que tem efeito de politizar questões interpostas sob o escrutínio do domínio público, coisas que necessitam ser justificadas (GUZZINI, 2005, p. 495). Uma análise construtivista da ideia de *poder* invoca o reflexivismo à fim de atizar a notável relação entre estrutura do conhecimento e realidade social, sem deixar de se inserir como parte responsiva nesse processo.

Guzzini (2005), em sua análise conceitual do que significa o *poder* pelas vias do construtivismo, inicia problematizando o fato de que geralmente as análises conceituais se prestam à uma suposta reconstrução descritiva de neutralidade, recorrendo à um artifício de explanação e comunicação que visa evitar incoerências e pré-julgamentos. Nesse molde, não seria possível influir em análise conceitual sobre a ideia de *poder* sem buscar as origens causais, e expressões condicionantes dessa ideia. O autor diz que “concepts of power can differ in the extent to which action X is either sufficient, or necessary and sufficient, for action Y to happen or to be prevented. For instance, a possible condition for the coercion of an actor B, is that actor A possesses a revolver and the skill to use it”. (GUZZINI, 2005, p. 501)

Resulta disso o que autor chama ser uma indeterminação sobre a correspondências das variáveis de análise conceitual sobre o *poder*, já que nem sempre todo autor manterá constante suas assertivas já que inserido em macro-perspectivas influenciadoras, que podem ser a democrática, a desenvolvimentista ou outra (GUZZINI, 2005). Dessa concepção, Guzzini (2005) põe por terra a pretensa (e impossível) neutralidade das explanações conceituais sobre a ideia de *poder*, uma vez reconhecendo a própria dependência meta-teórica de tais assumpções sobre outras premissas guarda-chuva. Diz, nesse sentido, da impossibilidade de se isolar conceitos constitutivos e que estão imbuídos em numerosas teorias, a fim de um rescaldo imparcial, para gerar uma suposta inovação conceitual.

Dado o alarme, Guzzini (2005) prossegue afirmando que, em sendo o construtivismo uma abordagem essencialmente reflexivista de RI, não poderia aceitar uma abordagem menor do que aquela que tome dos diversos pluralismos epistêmicos alguma contribuição sobre a ideia de *poder*. Assim, o autor italiano compreende que

a interpretação geral do conteúdo da ideia de *poder* vence o obstáculo do individualismo metodológico, ao sugerir o *poder* como a agência intersubjetiva para o reconhecimento de legitimidade dos processos políticos. Guzzini (2005), bem como outras abordagens não de todo construtivistas sobre a ideia de *poder*, toma emprestado algumas digressões de Michel Foucault e Pierre Bourdieu, contribuições à que se recorre também este trabalho.

Além de sugerir o significado da ideia de *poder* como resultante impossivelmente neutra, mas descritiva das relações intersubjetivas de projeção entre os agentes, Guzzini procura compreender também uma análise performativa do conceito, isto é, depurar o que faz o *poder* em matéria de comunicação; o que o *poder* comunica. Nesta etapa de seu texto, o autor diz que a atribuição de poder à um agente ou à determinada agência não é inocente, já que demarca a amplitude de certas políticas, pois a atribuição de poder é *per se* parte da política; o efeito performativo do *poder* é ilustrado nessa anátema. (GUZZINI, 2005, p. 509). Com tudo, este autor entende que os efeitos do *poder* interferem logo a partir da sua conceitualização, até seus desdobramentos performativos que influem na definição política de espaço disputado entre os Estados.

Agora sim é possível partir para a discussão de *agente-estrutura*, como parte fundamental das contribuições construtivistas. Nesse sentido, o trabalho corrente opta por assumir as definições de *agente-estrutura* sugeridas por Colin Wight (2006), para quem o dilema se traduz em uma questão essencialmente ontológica da política entre nações. Wight (2006), para justificá-lo, lança mão de afirmações de filosofia política do esloveno Slavóž Žižek (1999)<sup>25</sup>, para quem a política é o terreno de competição das ontologias; que política não é outra coisa senão sobre a competição entre distintas visões de como é o mundo e de como deveria ser, e, por isso, toda ontologia é política (WIGHT, 2006). No entanto, “[...] putting ontological matters at the heart of analysis reverses a longstanding dogma of traditional IR scholarship” (WIGHT, 2006, p. 2), já que a pretensão científica da epistemologia positivista em RI foi privilegiada e eclipsou o aparecimento de enfoques ditos “alternativos” sobre a ciência da política internacional.

---

<sup>25</sup> Ver mais em ŽIZEK, Slavoj. *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology*. London; New York: Verso, 1999 vi, 409 p.

Nesse sentido, Wight (2006) usa do problema *agente-estrutura* como veículo para descomplicar a questão da competição ontológica dentro as teorias de RI. Isto porque o “problema” agente-estrutura não cabe ser resolvido como se fosse um jogo sem resposta, mas sim porque representa a competição entre visões deônticas sobre o que é e o que pode ser o mundo. Quer dizer: existe um forte papel sendo desempenhado no que se refere às atribuições sociais e os contornos intersubjetivos das relações internacionais, o que a caracteriza como à determinada ontologia e formatação política, de acordo com o que foi visto nas contribuições sobre a performatividade do *poder* em Guzzini (2005), tornando crítica a compreensão sobre *agente* e *estrutura* em política global.

Sobre *estrutura*, Wight (2006) faz um apanhado de considerações de diversos pensadores em sociologia e RI que se debruçaram sobre o estudo da teoria social de *agente-estrutura*, para sugerir que há orientações teóricas sobre a questão, majoritariamente ligadas à uma tradição estruturalista de viés morfológico. Segundo o autor, a perspectiva morfológica sobre *estrutura* concentra-se em aspectos da sociedade que são exteriores aos indivíduos. Sob tal perspectiva, as *estruturas*, em muitos casos, não passam de meros agregados de indivíduos com nível de propriedades que os designa como parte de uma macro-forma social. Assim, *estrutura* se caracteriza como o ambiente em que os indivíduos cooperam as representações, ações e coerções coletivas de seus respectivos fatores sociais, por um lado, e projeta suas idiossincrasias identitárias. (WIGHT, 2006, p. 126). Nesse esquema, a *estrutura* é algum lugar criado entre o fisiologismo das cúpulas de indivíduos com níveis de propriedades saliente, e o reflexo de sua comunhão entorno uma representação coletiva.

Por outro lado, no que se refere à *agente*, Wight (2006) anota que o primeiro passo após à assimilação pelas teorias de RI do debate *agente-estrutura*, foi o da unânime denominação do *Estado-como-agente*, que dizer, o Estado seria a unidade última da política global em qualquer assunto de nível internacional; qualquer negação da ideia de *Estado-como-agente* poderia ser o presságio do fim do campo de estudo das RI (WIGHT, 2006, p. 177). Claramente, há um suntuoso individualismo embutido na perspectiva de referência coletiva para todos os indivíduos que assume o Estado em suas relações internacionais, o que torna os debates sobre *agente* ainda pouco articulada ou pobremente teorizada. O conceito de *agente* é polêmico portanto, uma

vez o fato de que alguns autores, como Wendt, por exemplo, (1992) entende os “States as people too” (WENDT, 1992, p. 367), ao passo em que Wight (2006), por instância, é totalmente adverso à essa assertiva.

Apesar da não clara distinção entre “pessoas” e “agentes” no enfoque de Wendt (1992), o que consolida quase uma “personificação” do Estado, o que se mostra convergente entre a maioria dos teóricos sociais, no entanto, aponta para o fato de que os *agentes* se empenham historicamente na “evolução da cooperação” de nível global, principalmente desde a Guerra Fria. Daí sugere-se o *agente* como instituições e processos que compreendem circunstâncias em meio a um processo de co-determinação que depende (ainda que apenas epistemologicamente) do papel desempenhado por um Estado particular ou um líder soberano legitimado (WIGHT, 2006; WENDT, 1992). Assim, é *agente* para as epistemologias de RI todo ator internacional que usa de seu aparato institucional para gerar estímulos no processo evolutivo da cooperação entre Estados a partir de uma agência intersubjetiva, sempre com destino à concretização de expectativas oriundas das próprias relações *agente-estrutura*.

Havendo posse dessas premissas-chave sobre a questão *agente-estrutura*, e compreendendo a importância desse dispositivo nas teorias reflexivistas das Relações Internacionais, parece básico partir para o outro enfoque teórico assumido por este estudo: o *pós-colonialismo*. Para este intuito, aborda-se revisão de literatura de duas das principais referências do pensamento decolonial em RI: Susan Seth (2011), com base em seu texto “*Postcolonial Theory and the Critique of International Relations*”; e Siba Grovogui (2002), em sua obra “*Postcolonial criticism: International reality and modes of inquiry*”. É sabido e notável que as teses pós-coloniais se inserem junto ao rol de críticas reflexivistas (pós-positivistas ou não) em RI, por exemplo à teoria crítica, a teoria feminista, o pós-estruturalismo, o construtivismo e outras que combatem o *mainstream* epistêmico da disciplina.

Primeiramente falando de Seth (2011), é marcante no trabalho desta autora, não apenas em seu artigo supracitado, intensa crítica sobre o que chama ser verdadeira “provincialização da Europa” como referencial pétreo para tudo, principalmente em assuntos políticos. Assim, a autora desafia a centralidade concedida à Europa como fonte histórica e originária da ordem internacional,



questiona a universalidade concedida às perspectivas morais e jurídicas que refletem e reproduzem as relações de poder características do encontro colonial e que, portanto, estão longe de serem universais; e questiona o privilégio epistemológico concedido a uma compreensão do conhecimento que é cego ao papel constitutivo do próprio conhecimento como reproduzidor de realidade. (SETH, 2011, p. 168).

Esta autora estabelece que uma compreensão precisa sobre o que diz ser uma “expansão do sistema internacional” e das bases constitutivas da ordem global vigente reporta à atenção sobre suas origens coloniais. Por isso, afirma ser a disciplina das RI profundamente eurocêntrica, devido a seletividade das narrativas sobre o decurso histórico do surgimento da dita ordem internacional, sempre ofuscando as impertinências deletérias à imagem da Europa, assim reafirmando-a como redentora de toda a civilização ocidental; isto porque as ciências sociais herdaram uma tradição dura de reprodução do conhecimento, que apenas naturaliza uma dominação historicamente perpetrada. (IBID) Ainda da perspectiva decolonial sobre o surgimento do sistema internacional, Seth (2011) é enfática ao sublinhar:

[...] any satisfactory account of the emergence of the modern international system cannot simply chart how an international society that developed in the West radiated outwards, but rather needs to explore the ways in which international society was shaped by the interactions between Europe and those it colonised. In this regard, any satisfactory account would be a postcolonial one. (SETH, 2011, p. 171).

Sem contradizer a perspectiva de Seth (2011) sobre o descompromisso das teorias em RI com relação à historicidade de dominação impelida pelos países europeus sobre as regiões do Sul global, também interessa as contribuições do emérito professor Siba N’Zatioula Grovogui, do Centro de Pesquisas em Estudos Africanos da Cornell University. O autor africano dedica-se com veemência na tarefa de concorrer em análise que atribua às intersecções regionais e raciais como eixos para o percurso histórico do poder e da hierarquia global lugar de destaque dentro dos estudos de RI contemporâneos. assim, constitui referência fundamental no sentido de se pensar a inscrição do pensamento africano em teoria política e teoria das relações internacionais.

Sem mais delongas, o que se propõe Grovogui (2002) em seu texto é o

rebatimento das críticas positivistas<sup>26</sup> de RI com direção aos seguintes fatos: primeiro, que os métodos teóricos pós-coloniais são não-normativos e por isso confundem juízo de fato com juízo de valor; segundo, que as críticas pós-coloniais se mostram desinteressadas no livre intercâmbio de ideias pela boa-fé, e; terceiro, que os intelectuais ocidentais, e apenas eles, realizam interlocuções e traduções interculturais. Nesse quadro, Grovogui (2002) dispara contra a imposição das metodologias ocidentais (e seu “estatuto” de universalidade) sobre as intervenções pós-coloniais, acusando suas ditas verdades, ora disciplinares, ora autoritárias. (GROVOGUI, 2002, p. 35)

Com esse arsenal crítico, Grovogui (2002) insere o apelo por um projeto de crítica pós-colonial em RI que forneça um relato detalhado sobre a ordem internacional, dedicado sobre os aspectos históricos da dominação, principalmente, contra a pretensão universalista de um modo de pesquisa positivista que mal se presta à apreciação crítica acerca dos fenômenos históricos de partilha e transição de *poder*. Dessa forma, a crítica pós-colonial vem a se inserir não apenas como uma “alternativa” epistemológica no atual estágio de disruptividade da disciplina de RI, mas principalmente como instrumento para a construção de canais discursivos nos quais “a esperança do anteriormente colonizado envolva autores, textos e políticas para ampliar os aspectos éticos e ontológicos além dos limites do imaginário político predominante.”<sup>27</sup> (GROVOGUI, 2002, p. 54)

---

<sup>26</sup> Siba Grovogui (2002) toma de antítese à aversão de autores como Todorov e Hopkins às assertivas pós-coloniais, rechaçando sumariamente o que chamam ser uma simples “etnografia reversa” feita pelos povos antigos colonizados com direção aos povos antigamente conquistadores, e que seu “relativismo cultural” de extremos impossibilitam a comunicação ética entre correntes do pensamento em RI. Grovogui (2002), no entanto, tensiona essa perspectiva idílica do positivismo, dizendo que a pretensão de uma “reflexividade implícita do distanciamento etnográfico não garante, por si só, o transcendentalismo, a comunicação transcultural e a troca moral” (GROVOGUI, 2002, p. 42)

<sup>27</sup> Tradução livre de excerto do trecho original “*The articulation of this project may not resonate with traditional Western discursive norms (or academic fields) but its aim is to create discursive spaces within which the formerly colonized hope to engage Western authors, texts, and policies in order to expand on the ethical and ontological boundaries of the prevailing political imaginary.*” (GROVOGUI, 2002, p. 54)

### 3.2 Leitura reflexivista do processo decisional de Difusão Cultural entre 2013 e 2016

A seção anterior expôs o construtivismo e o pós-colonialismo como duas teorias reflexivistas de RI capazes de entender as profundidades da agência histórica intersubjetiva que é imanente das relações entre Estados, sem naturalizar a dominação embutida no comportamento da Europa sobre os países do Sul global, e situando o interpretativismo da teoria social de *agente-estrutura* como dispositivo válido para entender o processo de representação social da cultura à nível internacional. Sem exagero, são perspectivas que parecem contornar com dignidade merecida a complexidade do tema estudado, possibilitando agora especular sobre o processo de tomada de decisão em políticas de difusão cultural implementadas entre 2013 e 2016 pelo DC/MRE através da DODC.

De momento, parece oportuno situar quem é *agente* e quem é *estrutura* quando se fala de políticas públicas de difusão internacional da cultura brasileira tocadas pelo DC/MRE com destino às diversas localidades onde o Brasil está lotado por meio de representações diplomáticas oficiais. Recapitulando as distinções elaboradas pelos teóricos construtivistas, dos quais este trabalho destacou Wight (2011) e Wendt (1992), principalmente, recorda-se que por *estrutura* designa-se o agregado de indivíduos com certas características de propriedade que os transforma em instrumento de representação, ação e coerção coletivas com certo caráter de continuidade. Por *agente*, paralelamente, foi definida sua correlação quase completa com a ideia e o papel desempenhado de Estado, pois o Estado ainda se manifesta como importante ator capaz de catalisar novas tendências nas relações internacionais a partir da sua própria dinâmica com as *estruturas* disponíveis no sistema internacional.

Aclarada essas questões, não parece difícil associar o próprio ambiente cultural internacional, e as barreiras em acessá-lo ativamente por meio de expedientes de diplomacia cultural empregados pelo Itamaraty, como sendo a *estrutura* de anteparo para os processos-meios da difusão internacional da cultura brasileira. Em outras palavras, pode-se considerar *estrutura*, neste caso, os diversos aspectos a que miram o expediente difusor, por exemplo: (1) a gramática das relações

diplomáticas em matéria de cultura mantidas entre o Brasil e os países destinatários de projetos PDC, e; (2) os canais inter-institucionais requisitados para fazer valer a implementação dos projetos PDC no país destinatário da maneira mais adequada segundo os interesses estratégicos brasileiros.

Do outro lado da *estrutura* gramatical e associativa que parece condicionar as relações culturais internacionais mantidas entre Estados, apresenta-se o próprio Estado brasileiro, representado pelo DC/MRE, como *agente* único responsável pela difusão das expressões culturais e tipos simbólicos brasileiros exteriormente. Para tanto, ainda que o DC/MRE despache essa atividade sob o mandato da DODC, considera-se à título de análise teórica neste trabalho o Ministério (Itamaraty/MRE) como um todo a desempenhar o papel de *agente*. Estabelecida a dicotomia, parece pertinente então entender o expediente de difusão cultural do MRE como *agência* de política externa brasileira endereçada aos parceiros diplomáticos do Brasil, sejam eles outros Estados ou mesmo instituições de prestígio baseadas em países estrangeiros.

Estabelecido o lugar de *agente* e *estrutura* sobre o DC/MRE e os destinatários internacionais da difusão cultural brasileira, respectivamente, sem desconsiderar um sem-fim de configurações intersubjetivas da realidade da política internacional que co-constroem a interação entre ambos, é possível se aproximar mais da discussão sobre como funciona a questão da decisão dentro da inteligência cultural do Itamaraty, e se ela favorece na difusão cultural dos subsetores da economia criativa no Brasil. Para tanto, se faz necessária breve abordagem sobre considerações de três teorias sobre modelos burocráticos de tomada de decisão política, quais sejam: o trabalho seminal de Graham Allison (1971) sobre a *essência da decisão* em política externa; o *Rotational Model* embutido na análise CDDAF de Carrijo (2016), e; também alguma contribuição de Ariane Figueira (2011) retiradas de seu livro “*Introdução à Análise de Política Externa*”<sup>28</sup> (2011).

De partida, quando se fala de teorias políticas endereçadas ao processo de tomada decisão em administração pública, se faz mister evidenciar o maior precursor deste tipo de estudo nas ciências da política internacional: o estadunidense Graham

---

<sup>28</sup> Esta obra é desdobramento posterior da tese de doutorado de Ariane Figueira, intitulada “*Processo decisório em Política Externa no Brasil*”, e apresentada como requisito para sua titulação junto à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), em 2009.

Allison (1971). Em seus escritos, no auge da Guerra Fria, em preocupando-se por desvendar a caixa-preta da decisão política, afirma que os Estados não se comportam como blocos monolíticos quando de suas investidas no bojo do sistema internacional, e que, por isso, suas ações podem ser analisadas sob diversos pontos-de-vista. Com base nos ocorridos durante os treze dias da *crise dos mísseis de Cuba*, em outubro de 1962, Allison (1971) procurou decifrar os mecanismos da decisão em política externa impelidos pelos Estados Unidos em torno dessa contenda que ficou marcada na história das beligerâncias humanas. Assim, propõe os referenciados três modelos de tomada de decisão: o modelo do *ator racional*; o modelo do *comportamento organizacional*, e; o modelo da *política governamental*. (BIGNETTI, 2009, p. 71)

Para a brevidade deste estudo, compete saber que o modelo do *ator racional* tem lugar de destaque sobre os demais, tidos como modelos alternativos para o processo decisório. Graham Allison (1971) sugere que o modelo I do *ator racional* comprime o estudo da ação governamental como escolha, a partir de um comportamento dirigido por objetivos do *agente* sobre uma determinada *estrutura*, sempre baseado em metas e objetivos, alternativas e consequências de dita escolha. Segundo Luiz Paulo Bignetti (2009), neste modelo de Allison (1971) “[...] o agente racional, diante das alternativas, deve optar por um caminho ou por uma decisão específica que se coloca no alto de sua própria escala de utilidade.” (BIGNETTI, 2009, p. 72). Dessa forma, os *agentes* visam a otimização dos proventos da ação externa em qualquer condição ambiental afeto à sua atividade exterior. Em síntese:

A premissa básica do modelo é que qualquer ação particular de um governo resulta da combinação de objetivos e valores relevantes, de alternativas de ação percebidas, de estimativas das consequências que seguem cada alternativa e da avaliação de cada conjunto de consequências. Allison estipula duas proposições fundamentais para o modelo. Em primeiro lugar, um aumento nos custos percebidos em uma alternativa de ação reduz a possibilidade de que essa ação seja escolhida; em segundo lugar, um decréscimo nos custos percebidos de uma alternativa aumenta a possibilidade dessa alternativa ser a escolhida. (IBID)

Ainda que o modelo I da escolha racional demarque bem agência externa dos Estados e permita a identificação de hipóteses decisórias para sua ação governamental, nem sempre esse processo perpassa a um tomador de decisão racional e único. Ao contrário, o ator governamental nunca se faz representar individualmente, senão muitas vezes sob um amplo leque de instituições, cada qual com suas metas e estratégias específicas; o que gera a unidade de análise última do modelo II do *comportamento organizacional*<sup>29</sup> dentro os postulados de Allison (1971). Sendo assim, o modelo II do *comportamento organizacional* entende que “as características da ação governamental num tempo *t* dependem das rotinas estabelecidas pelas organizações e das escolhas feitas pelos líderes organizacionais.” (IBID). Em outras palavras, o modelo II subentende que a escolha governamental é condicionada pela capacidade real das organizações existentes, já que estas tendem à atomizar uma prática relacional convergente com seus objetivos, roteiros e cultura operacional.

Por último na análise de Allison, surge falar do modelo III da *política governamental*. Segundo este modelo, o processo decisório se conflui a partir de “negociações, compromissos, conflitos e confusões entre os próprios tomadores de decisão” (IBID), de forma que toda ação governamental seria orientada em prol da determinação da *resultante política* mais favorável aos interesses do *agente*, de sorte que as decisões são então geradas em um processo de barganha assimétrica entre os próprios indivíduos representativos das cúpulas de governo. Torna-se válido este resumo mínimo sobre os três modelos de análise da essência do processo decisório em Allison (1971), pois depreende-se de todos dispositivos que auxiliam na tarefa de especulação sobre o processo de tomada de decisão da chancelaria brasileira em matéria de difusão cultural internacional, e como o mesmo afeta os subsetores econômicos da criatividade nacionais.

Pelo dito, parece pertinente a aplicação do modelo I da *escolha racional* uma vez que soa ser tenaz uma suposta *racionalidade* direcionando a decisão pelo emprego massivo dos recursos de difusão cultural brasileiros com destino à região

---

<sup>29</sup> Neste segundo modelo, outras variáveis se insinuam à análise do processo decisório, quais sejam “atores organizacionais; problemas fatorados e poder fracionado; missões organizacionais; objetivos, capacidades especiais e cultura; coordenação e controle centrais; e, decisões dos líderes governamentais.” (BIGNETTI, 2009, p. 73).

(6) *Europa* (conforme analisado no capítulo 2), já que não faltam prerrogativas fabulatórias que encarnam uma dita herança fundamental que o Brasil deve aos europeus em termos culturais, o que em tese justificaria o caráter tácito das relações culturais internacionais entre nós e eles. Pela via do utilitarismo, parece certo que o *agente* DC/MRE também buscou a otimização mais valorativa possível de sua ação difusora sobre a *estrutura* própria da interação diplomática em matéria de relações culturais entre 2013-2016, uma vez que a Europa configura-se como um dos principais parceiros comerciais do Brasil, e que, nesse sentido, o emprego maciço de políticas de difusão cultural para esta região pode haver seguido um paradigma estratégico.

No entanto, também parece ser aplicável partes dos outros dois modelos da análise de Allison (1971) sobre a realidade decisória das políticas de difusão internacional da cultura operadas pela DODC no período estudado. Inicialmente, com relação ao modelo II do *comportamento organizacional*, dada a certa autonomia que goza o DC/MRE em fazer valer sua diplomacia cultural, em concordância com uma série de outros fatores que consolidam a estabilidade e continuidade do serviço exterior brasileiro, é possível retirar que a ação governamental da difusão cultural entre 2013-2016 adveio das próprias rotinas e processos dominados pelo mandato da DODC, já que a responsável direta pela operacionalização destes despachos. O modelo III da *política governamental* também envolve minimamente a agência difusora da cultura brasileira internacionalmente, já que a última é muitas vezes *resultante política* de meros acordos de boa-vontade entre países e/ou para a manutenção de um ambiente favorável para o fluxo de trocas entre *agente* e *estrutura*, puxando para o caso deste estudo.

Para fazer coerência à metodologia CDDAF aplicada por este estudo, o trabalho corrente também opta por considerar as contribuições embutidas no *Rotational Model* de Carrijo (2016), que se comporta como modelo específico para apreensão do processo decisório no âmbito dos expedientes diplomacia cultural. Para além de atribuições puramente ontológicas que constituem o problema *agente-estrutura* na visão construtivista, o que busca o *Rotational Model* é oferecer modelo que compreenda a questão de *agente-estrutura* de maneira mais empírica, e como isto influi no processo de tomada de decisão em diplomacia cultural. Grosso modo, estipula que o comportamento de um Estado em diplomacia cultural é o resultado de uma série de decisões tomadas de maneira sequencial e cíclica, desde a idealização

até a implementação de determinado projeto em determinado local e período de tempo. (CARRIJO, 2016, p. 56) Isto se dá gradativamente, e inaugura os estágios relacionais entre *agente* e *estrutura*, o que quer dizer que sua dinâmica será interposta segundo a quantidade disponível de recursos para fazer valer determinada relação cultural internacional.

Porém, como sempre parece ser nebuloso aquilo que configura *agente* e/ou *estrutura* dentro os estudos de caso diversos em que se aplica esse olhar reflexivista das RI, Carrijo (2016) depura com precisão qual seria o lugar de *agente* e *estrutura* na atividade da diplomacia cultural empenhada pelos países. O autor reforça que *estrutura* pode se referir à diferentes tipos de atores, porém chama a atenção para o fato de que, apesar de serem por vezes intercambiáveis, *estrutura* e sistema internacional não são sinônimos; de fato, o sistema internacional engloba uma série de *estruturas*.<sup>30</sup>

De passo, o *agente* segundo o *Rotational Model* de Carrijo (2016), para efeitos do estudo em RI, reforça a perspectiva construtivista de Wendt (1992; 1999) e prevê que “state as an agent in international system is considered solely as a whole, a unit, but also in its parts, like specific ministries or other organizations within the public administration” (CARRIJO, 2016, p. 60). Nesse sentido, os *agentes* também são classificados tanto como sujeitos humano quanto como atores sociais, seja individual ou coletivamente, dentro ou fora do aparato de Estado, como força e capacidade para gerar alguma influência no processo decisório da diplomacia cultural, então podendo ser oficiais do serviço exterior brasileiro ou o próprio MRE neste caso de estudo.<sup>31</sup>

De acordo com Carrijo (2016), então, a tradução empírica do confronto *agente-estrutura* no caso do expediente de difusão cultural empenhado pelo DC/MRE com direção aos países destinatários onde estão lotadas as representações diplomáticas

---

<sup>30</sup> Carrijo (2016) sugere que “[...] the Recipient State or host society can also involve a structure, [...] and can also entail the Recipient State as a unitary actor, or considered in its parts, such as the Executive, the Ministry of Foreign Affairs and also other public organizations embracing cultural institutions (cultural centres, museums) and universities.” (CARRIJO, 2016, p. 59) o que se adapta com a assunção deste trabalho sobre o ambiente associativo das relações culturais internacionais como sendo própria *estrutura* da diplomacia cultural.

<sup>31</sup> “Having the State as a necessary, albeit not exclusive, participant in Cultural Diplomacy, the analysis of the agent-structure concern in this field embraces a variety of interactions involving the State in a twofold disposition: a) the State considered in its parts and b) the State as a unity.” (CARRIJO, 2016, p. 62), sendo que este trabalho se preocupa em analisar a *agência* do Estado com foco em suas partes, especificamente a parte responsável pela difusão cultural, isto é, o DC/MRE por meio da DODC.



brasileiras seria o resumo da maior ou menor autossuficiência da cultura organizacional do Itamaraty (como um todo) de se fazer continuada, mesmo sob atmosfera de recursos escassos. Daí que, por muitas vezes, parece justo considerar que a própria *estrutura*, em toda sua amplitude potencial mas também dado o contingenciamento de suas preferências, constanja consideravelmente a performance do *agente*, a que se soma também o desafio próprio em fazer difundir os diversos aspectos e riquezas da cultura brasileira. Em suas palavras:

The lack of or insufficiency of budget limits the possibilities of Cultural Diplomacy actions. [...] Organizational culture sets a narrative of reality and its practices employ a hierarchy of knowledge, as the supposed locus from which emerges knowledge with a higher status of validity, and hence it disavows or classifies other forms of perception as inadequate and carries out Cultural Diplomacy, affecting agency by obstructing the emergence of alternative discourses, identities and performance. (CARRIJO, 2016, p. 71)

Assim, Carrijo (2016) sugere o pressuposto de que, ao fim e ao cabo, a capacidade enunciativa da diplomacia cultural se dá pelo equilíbrio entre uma cultura organizacional do DC/MRE adequadamente mobilizada em executar a difusão internacional da cultura brasileira (o que se dá através de uma auto-representação expressiva e simbólica do que é nosso) mais alinhada possível com o que “espera” a *estrutura*, ou seja, o ideal coletivo partilhado entre determinado enunciatário externo sobre o que é a “cultura brasileira”. As preferências da estrutura, no entanto, não podem ser tidas como silenciadoras ou estranguladoras da diversidade simbólica da cultura enunciada, mas sim como instrumento de auto-reflexão que facilita ao *agente* aprimorar, construir e reconstruir seu padrão de aproximação<sup>32</sup>. (CARRIJO, 2016, p. 72)

---

<sup>32</sup> Na verdade, Carrijo (2016) cita três padrões de comportamento na relação *agente-estrutura* em matéria de diplomacia cultural: (1) *Structure as a Facilitator of Agency*; (2) *Active and Reactive Cultural Diplomacy Structure*, e; (3) *Cooperative and Reserved Cultural Diplomacy Structure*. Acredita-se, porém, para efeito deste estudo, que a definição do tipo de relação entre o expediente de difusão cultural praticado pelo DC/MRE para como cada uma das circunstâncias e ambientes destinatários de seus proventos seria não apenas impraticável, mas também pouco relevante para os objetivos desta pesquisa.

Por assim dizer, o que o *Rotational Model* (2016) adiciona aos modelos sobre a *essência da decisão* em Allison (1971), com destaque para o modelo I da escolha racional, é uma aplicação menos pedante de quem configura *agente* e o que configura a *estrutura* em matéria de diplomacia cultural, lato sensu, e sobre o expediente de difusão cultural tocado pela DODC entre 2013 e 2016 com sentido aos diversos parceiros diplomáticos do Brasil mundo afora. Parece evidente, agora, que os fluxos, caminhos e potencialidades da agência da difusão internacional da cultura brasileira é tangenciado pelas diversas complexidades estruturais que a condiciona.

Uma última e breve contribuição que pode fundamentar a leitura reflexivista sobre como essas diversas complexidades condicionam o processo decisional sobre a agência da difusão internacional da cultural brasileira pelo Itamaraty, é o que diz uma das teses-centrais de Ariane Figueira (2011). A autora relata que a cultura organizacional do Itamaraty reproduz através do tempo um padrão de comportamentos que justificam o seu *insulamento burocrático*. Quer dizer: o “isolamento e concentração de temáticas de política externa no MRE em detrimento de participação mais assertiva do Poder Legislativo, da inter-conexão com as demais pastas ministeriais bem como da própria influência dos grupos organizados da sociedade civil” situam os expedientes do Itamaraty como totalmente centralizadores e hierarquizadores do processo decisório também em diplomacia cultural. (RODER FIGUEIRA, Ariane, 2011, p. 17)

Fatores levantados até agora, como a (1) preferência dos destinatários de diplomacia cultural por determinadas expressões culturais e tipos simbólicos característicos da “cultura brasileira”; o (2) contingenciamento e escassez de recursos renovados para a condução das políticas de difusão cultural; a (3) cultura organizacional do Itamaraty, sua autonomia relativa e a maior ou menor capacidade de promover articulações inter-setoriais e supostas capilaridades de cultura e criatividade por meio de participação da sociedade civil organizada, e; a (4) maior ou menor disponibilidade do corpo diplomático brasileiro em conectar uma diplomacia cultural conectada tempo presente em matéria de economia da cultura, sem estereotipar ou reduzir nossos aspectos culturais; são todos primordiais para realizar leitura sobre a difusão cultural do DC/MRE no período estudado, e se (caso sim, como) ela foi afeta à economia criativa brasileira.

De tudo, parece possível agora inferir algumas especulações sobre o processo decisório que precede às políticas de difusão cultural estudadas, e assim relativizar a perspectiva de cultura brasileira assumida pelo Itamaraty e o conseqüente transbordamento da mesma através de uma auto-representação de nossos tipos expressivos e simbólicos pela diplomacia cultural, o que se dá por meio dos numerosos projetos PDC implementados nos países, sempre com base nas atividades comprimidas entre os anos de 2013 e 2016. Assim procedido, também será percebido se as condições estruturantes que contornam a decisão e implementação de projeto de difusão cultural envolve deveras os principais subsetores da economia criativa.

Fica nítido após o discutido neste capítulo, que em se falando de processo decisório em política externa, a dinâmica se mostra bem mais hermética, já que esta não sofre nenhuma influência externa, nem mesmo do Poder Legislativo (representado pela CREDN), senão aquelas provenientes de seus próprios cálculos sobre a eficiência das atividades de diplomacia cultural diante alguma *estrutura* determinada. Como pode ser observado nos quadros da pesquisa empírica apensados ao final deste trabalho e nos referenciados *Relatórios Anuais dos PDC*, a distribuição das atividades PDC varia segundo o maior (I) *número de projetos* implementados, em diferentes regiões e continentalidades do globo, de onde se destacam sempre os mesmos três ou quatro (III) *domínios de expressão cultural*: a música popular, a literatura, as artes plásticas, e a música erudita, principalmente. Ou seja: a difusão cultural varia pouco em tema, mas varia muito em intensidade conteúdo, quando comparado o fôlego de seu expediente em regiões como a (6) Europa, (4) América do Sul e (6) América do Norte sobre as demais.

Dessa forma, talvez o que de verdade constanja a atividade de *agência* do DC/MRE não seja puramente o pré-estabelecimento de padrões específicos de receptividade dos conteúdos culturais brasileiros pelas *estruturas* cognitivas, afetivas e valorativas do país enunciatário de diplomacia cultural, dentro dos quais não existiria possibilidade para a atividade relacional cultural entre os países fora do que é dito e “esperado” em termos de cultura. Talvez o que constanja também a agência difusora da cultura internacionalmente seja nada menos que a própria cultura organizacional do Itamaraty e seu corpo diplomático, historicamente descomprometidos na partilha de responsabilidade e na legitimação social direta de suas agendas culturais

exteriores. Não seria surpresa, dado as residuais incursões interministeriais ou destaques conjuntos à uma participação civil no processo decisório que precede as políticas de difusão cultura. (FIGUEIRA, 2011)

Por outro lado, ficou comprovado que a assunção por determinadas expressões culturais para a difusão internacional em detrimento de outras, pelo menos a nível teórico, parece ter sido acertada em termos de (III) *domínios culturais* quando da correlação analítica com o *Modelo dos Círculos Concêntricos* (THROSBY, 2001). Entretanto, sua aplicação acentua uma má distribuição quando se pensa no (I) *número de projetos* implementados sobre cada uma das regiões e continentalidades onde opera a difusão cultural brasileira.

Pelo auxílio das teorias reflexivistas do construtivismo e do pós-colonialismo é viável problematizar acerca do real *leit motiv* do alegado “pragmatismo” que aparenta os discursos sobre a evolução da diplomacia cultural brasileira. Ainda que se invoque argumentos de justificativas estratégicas, por suposto que baseadas na possibilidade mercadológica dos enunciados e produtos culturais brasileiros, nada garante que, uma vez em sendo assim categorizados, não sejam apenas involuntariamente camuflagem para a reprodução continuada de um comportamento de submissão cultural, ou de desejo pela associação com uns determinados sistemas-culturais e não outros.

#### 4. Considerações Finais

A partir do apresentado, o que buscou esta monografia não foi mais do que trazer um apanhado digno de informações que, de alguma maneira, situasse o lugar da economia criativa dentro da diplomacia cultural brasileira, principalmente em seu expediente de difusão das expressões culturais e tipos simbólicos do Brasil para o exterior, usando de discussão sobre o caráter socialmente construído da decisão e implementação de políticas públicas de cultura com amplitude internacional. Entretanto, esgotar esta temática é impraticável, restando ao trabalho apenas a oportunidade de contribuir em uma análise humanista, a partir da reflexão sobre os processos intersubjetivos que perpassam ao relacionamento cultural internacional pelos canais oficiais e de Estado.

Por esta tarefa, decidiu-se evidenciar uma abordagem antropológica e social de estudos culturais, que entendem a cultura, de maneira geral, como a expressão e compartilhamento de sistemas simbólicos associados, porque constituídos em uma especificidade sócio-histórica imanente aos indivíduos em todas as suas formas de existência. Nesse sentido, toda a acumulação cognitiva dos povos e sua suposta interação com pares tece uma trama histórica envolta à instâncias de significação culturais, de que são exemplos todos os tipos expressivos e simbólicos de determinada cultura; no caso a brasileira. Não que a cultura apenas se restringem baixo à impavidez naciocêntrica, quando pelo contrário, como foi visto nas abordagens de Lévi-Strauss (2008), Geertz (1989), Anderson (2006), e Bourdieu (1977) a cultura transcende à várias amplitudes de pertencimento simbólico, costurando sentidos e dissensos quanto à seu nível de territorialidade e identidade.

Na sequência foram usadas as ideias fundadoras da criatividade e economia criativa no âmbito acadêmico e político para, em correlação às definições de cultura anteriormente apresentadas, sintonizar à ideia da criatividade como enunciação potencialmente cultural, uma vez que sempre oriunda de determinado contexto sociocultural. Por isso, a economia criativa foi entendida neste trabalho como a valorização monetária de ideias oriundas da capacidade de determinado ator social em gerar impacto na vida social e cultural dos indivíduos. Na verdade, a convergência entre o que é cultural e o que é criativo repousa em suas faculdade simbólicas; porque comunicam uma enunciação livre de normativas com seu interlocutor. Também foi

citado os esforços pioneiros do Reino Unido e Austrália sobre a codificação do peso da criatividade em suas respectivas economias nacionais, e como esse processo acionou um *spillover* global de tomada da criatividade com agenda fundamental de desenvolvimento para os países. (UNCTAD, 2008; FONSECA REIS, Ana Carla., 2008)

Neste momento, foi devida a explanação sobre o *Modelo dos Círculos Concêntricos* (THROSBY, 2001), já que apresentou a categorização sobre os nichos econômicos da criatividade, onde já aparece clivada aquelas atividades criativas com maior apelo cultural: as chamadas expressões criativas do *núcleo central das artes*. Para tanto, foi devido traçar o decurso cronológico do que se assumiu ser o processo de institucionalização da criatividade no Brasil, evidenciando os esforços da FIRJAN, do IPEA, do MinC e do MRE nesse sentido. O que foi identificado, é que os modelos metodológicos assumidos pelos estudos de codificação das cadeias da indústria criativa no Brasil pelo Sistema FIRJAN bem como pelo IPEA não contradizem as classificações interpostas pelo reiterado *Modelo dos Círculos Concêntricos*, o que ratifica a validade interpretativa do mesmo sobre a difusão de expressões culturais brasileiras, para fins do esclarecimento se ela enaltece ou não os subsetores econômicos da criatividade.

Em seguida, foi a vez de elucubrar definições sobre a ideia diplomacia cultural, em diálogo com a noção de diplomacia pública mantida pelos enfoques dominantes em RI, dos quais destacou-se Feigenbaum (2001) e Cull (2009). Foi percebido, nessa altura, que a diplomacia cultural não é outra coisa senão a institucionalização política das relações culturais internacionais pelas mãos da instituição de chancelaria competente, aí cruzando as contribuições de Michell (1986) e Cummings. De maneira geral, entendeu-se a diplomacia cultural como o emprego, pela instituição de Estado, de seus recursos culturais exteriormente através de um processo de auto-representação ideal dos tipos expressivos e simbólicos tidos como genuínos de sua cultura através do expediente difusor.

Isto porque, conforme suscitado na literatura revisada, a diplomacia cultural, como toda e qualquer incursão de política externa, traz consigo subjacente o comprometimento em ativar um processo de geração de influência exterior a partir da partilha de suas dimensões simbólicas, como instrumento de projeção de *poder* do país enunciatário desta diplomacia cultural. Então, pelo fato mesmo de se interpor sobre um cenário globalizado de acirrada competitividade identitária, a diplomacia

cultural se insere como mecanismo de construção, reconstrução e reprodução de *poder* do Estado enunciador para as arenas exteriores. Por isso, os Estados se comportam no sentido de projetar uma “boa-imagem” de si mesmo e de suas esferas subjetivas, com intuito de cooptar simbolicamente a atenção do enunciatário externo sobre si mesmo.

Esse tipo de enunciação foi carregada pelo discurso da diplomacia cultural, como foi analisado, desde seu surgimento lá pelos idos da década de 1920, que desde então significou a tentativa de passar uma imagem exterior de Brasil “civilizado”, usando de estratégias de divulgação cultural, que no decorrer do séc. XX foi contumaz. Porém, como demonstram Dummont & Flechét (2014) é patente que cabem sérias relativizações sobre o discurso de uma diplomacia cultural brasileira reivindicada como ativa pelo Itamaraty, já que na maioria das vezes as políticas de divulgação e difusão cultural resultam da popularidade que já goza determinadas expressões culturais e tipos simbólicos brasileiros exteriormente, ao invés de promover aqueles produtos criativos e culturais ainda desconhecidos. No decorrer de quase um século de uma agenda institucionalizada de diplomacia cultural no Brasil, foi possível entender a precocidade, continuidade e pragmatismo são características fundamentais desta atividade.

Com efeito, foi trazido então o método CDDAF (CARRIJO, 2016) para que se fosse incorrida a pesquisa estatística a que se baseou as inferências e especulações empíricas levantadas pelo trabalho. O que se indentificou quando em posse dos dados processados, foi posteriormente englobado pelas explicações teóricas ora do construtivismo, ora do pós-colonialismo. De maneira geral, as duas teses reflexivistas supracitadas funcionaram para a problematização por inteiro do expediente de difusão cultural tocado pela DODC entre 2013 e 2016. O *construtivismo* porque, em lançando luz sobre o dispositivo de *agente-estrutura*, aclara sobre a questão das dinâmicas socialmente construídas na interação entre indivíduos e instituições, ao então sugerir o caráter performativo da constituição de agendas em política externa. O *pós-colonialismo*, por sua vez, porque, em destituindo as premissas positivistas em RI desnaturaliza a dominação histórica da Europa sobre o Sul Global, e provoca atenção por um expediente de difusão cultural que seja menos estratificado em favor daquele continente, sem prejuízo dos interesses estratégicos que nessa relação repousam, mas sem tampouco se prestar à subordinações relacionais culturais.

Com o auxílio das teorias reflexivistas tomadas pelo trabalho, foi possível chegar à uma leitura interpretativa sobre o processo decisório em matéria de diplomacia cultural, com foco específico no expediente de difusão cultural conduzido pela DODC. Por meio do *construtivismo* e do *pós-colonialismo* entendeu-se a profundidade histórica da agência intersubjetiva entre Estados como condição imanente de suas relações internacionais, e como à chancelaria nacional é facultada a tarefa de funcionalização do conteúdo expressivo e simbólico para a realização da diplomacia cultural. Sobremaneira, foi possível entender que a *agência* do expediente de difusão cultural é condicionada pela própria *estrutura* gramatical e associativa das relações diplomáticas entre os Estados na seara cultural, bem como pelo domínio da chancelaria diante dos canais inter-institucionais que possibilitam a implementação das políticas de difusão cultural.

De todo, o que objetivou este estudo foi uma relativização da pauta de difusão cultural operada pela DODC no período de 2013 a 2016, sob responsabilidade do DC/MRE. Embora ratifique-se que a inteligência cultural do Itamaraty operou relativo favorecimento aos subsetores econômicos da criatividade presentes no *núcleo central da artes* segundo o *Modelo dos Círculos Concêntricos* de Throsby (2001), acredita-se ter sido esta uma circunstância oriunda mais do que estava “esperado” pelos enunciatórios da difusão internacional em matéria de cultura brasileira, e menos de uma origem voluntarista do DC/MRE em fazer valer os destacados domínios da música popular, da literatura, das artes plásticas e etc. Notavelmente, comprova-se a tese de Flechét (2014) sobre a importância da música brasileira em puxar o carro da difusão de expressões culturais do Brasil exteriormente.

Apesar do caráter assertivo da difusão cultural quando se fala sobre a adequação dos (III) *domínios culturais* difundidos em termos de nichos relevantes da economia criativa, é gritante a discrepância em que a diplomacia cultural brasileira parece tratar as diferentes regiões e continentalidades globais, a partir do jugo sobre o (III) *número de projetos* implementados em cada localidade. Preocupa o fato de que a falta de equilíbrio entre o (III) *número de projetos* de valorização brasileira sobre os países no exterior seja vencida pelo simples argumento do apelo estratégico que a relação cultural internacional suscita e gera em cada incursão regional, sem perceber que em sendo assim limita-se a exploração profícua das potencialidades culturais brasileiras mundo afora.



São diversos os silenciamentos que incorre, nesse sentido, a prática oficial da difusão internacional da cultura brasileira para o exterior, quando analisado o período de 2013 a 2016. Primeiro, o silenciamento democrático perante a própria agência desta atividade, já que seu processo decisório e prossequinte implementação é totalmente alheia ao povo brasileiro, seja tanto pela ausência de participação direta da sociedade civil organizada nesse tocante, quanto pela ausência de cúpulas representativas do Poder Legislativo que, para além de simplesmente “apreciar” os conteúdos de política externa processados pelo Itamaraty, de verdade tome controle desses processos. Segundo, certo silenciamento perante a infinita potencialidade em incentivar as relações culturais internacionais entre o Brasil e os outros países seguindo fluxos, eixos e roteiros não naturalizados para o percurso cultural. Não parece haver motivos plausíveis para a situação de abandono em que opera a difusão cultural brasileira sobre o (7) Oriente Médio, por exemplo.

Se fossem facultadas pela metodologia utilizada, e fosse também esta uma intenção deste trabalho, diversas outras críticas poderiam ser endereçadas à atividade difusora da diplomacia cultural brasileira no período estudado. Apenas à título de impressão, fica aqui desenhado o visível desfavorecimento das expressões culturais e simbólicas populares tidas como representativas da cultura negra brasileira fora da capoeira e do samba, também a falta de visibilidade sobre manifestações festivas e populares nacionais que excedam à temática do carnaval carioca já cosmopolita, e a incrível escassez de artistas mulheres favorecidas com recursos e/ou canais oficiais do DC/MRE no âmbito dos programas PDC. Seria impossível realizar uma difusão internacional das expressões culturais brasileira que não creditasse o devido lugar às potencialidades enunciativas de expressões como o *maracatu*, o *bumba-meu-boi* do carnaval amazônico, o *samba de côco-de-roda* nordestino, as *quadrilhas* tradicionais e uma infinidade de outras expressões, se elas na verdade não já fossem subutilizadas pela difusão cultural do Itamaraty.

## 5. Referências Bibliográficas

ALLISON, Graham. **Essence of decision; explaining the Cuban missile crisis.** Boston, Little, Brown, 1971.

AMARAL, Ruy Pacheco de Azevedo. **O Brasil na França.** Ed. FUNAG, 2008, Brasília.

ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities: Reflections on The Origin and Spread of Nationalisms.** Ed. Verso, 2ª Ed, Londres: 2006.

ANHOLT, Simon. Branding Places and Nations. In: CLIFTON, Rita; SIMMONS, John. **Brands and Branding.** Londres: Profile Book Ltd, 206-216.

ANHOLT, Simon. **Competitive Identity.** New York: Palgrave Macmillan, 2007.

ANHOLT, Simon. The Importance of National Reputation. In: WELSH, Jolyon; FEARN, Daniel. **Engagement: Public Diplomacy in a Globalized World.** Londres: Foreign and Commonwealth Office, 31-43.

BIGNETTI, Luiz Paulo. **A Essência do Processo Decisório: comentário sobre a obra de Graham Allison.** In.: BASE – Revista de Administração e Contabilidade da Unisinos; 6(1):71-74, janeiro/abril 2009.

BOURDIEU, Pierre. **Esboço de uma Teoria da Prática.** Ed.: Celta. Rio de Janeiro: 1977.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico.** Trad. Fernando Tomaz. Ed. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro: 2001.

CARR, Edward. **Vinte anos de crise: 1919-1939.** Brasília, Editora da UnB, 1981.

CARRIJO, Fabricio Borges. **A Theoretical and Methodological proposal in Cultural Diplomacy: the case of Brazilian Cultural Centre in Barcelona (2003-2013).** Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona: 2016.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede.** São Paulo: Paz e Terra, 1999. v. 1.

CASTRO, Thales. **Teoria das Relações Internacionais.** FUNAG, 2012, Brasília. Disponível em: [http://funag.gov.br/loja/download/931-Teoria das Relacoes Internacionais.pdf](http://funag.gov.br/loja/download/931-Teoria%20das%20Relacoes%20Internacionais.pdf).

CRESPO, Flávia. O Itamaraty e a cultura brasileira: 1945-1964. In: SUPPO, HUGO ROGELIO & LESSA (Org.). **A quarta dimensão das relações internacionais.** Rio de Janeiro: ContraCapa, p. 111-138, 2012.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais.** Edusc, 1999, Bauru.

CULL, Nicholas J. (org.). **Public Diplomacy: Lessons from the Past**. Ed. CPD University of Southern California/Figueroa, 2009. Disponível em: <<http://kamudiplomasisi.org/pdf/kitaplar/PDPerspectivesLessons.pdf>>

CUMMINGS, Milton C. **Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey**. Center for Arts and Culture, 2003, Washington.

DUMMONT, Juliet; FLÉCHET, Anaïs. “**Pelo que é nosso!**”: **Brazilian Cultural Diplomacy in the Twentieth Century**. In: Revista Brasileira de História, São Paulo, v.34, n. 76, jun. 2014, p.1-19.

DUMMONT, Juliette . O Brasil no Instituto Internacional de Cooperação Intelectual (1924-1946): primeiro passo na construção de uma diplomacia cultural. In: SUPPO, HUGO ROGELIO & LESSA (Org.). **A quarta dimensão das relações internacionais**. Rio de Janeiro: ContraCapa, p. 45-64, 2012.

FEDERAÇÃO DAS INDÚSTRIAS DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (FIRJAN). **A Cadeia da Indústria Criativa no Brasil**. Rio de Janeiro: FIRJAN, 2008.

FEDERAÇÃO DAS INDÚSTRIAS DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (FIRJAN). **Mapeamento da indústria criativa no Brasil**. Rio de Janeiro: FIRJAN, 2012.

FEIGENBAUM, H. B. **Globalization and Cultural Diplomacy**. Center for Arts and Culture, 2001. Disponível em <<http://www.culturalpolicy.org/pdf/globalization.pdf>>

FLÉCHET, Anaïs. As partituras da identidade: O Itamaraty e a música brasileira no século XX. In: SUPPO, HUGO ROGELIO & LESSA (Org.). **A quarta dimensão das relações internacionais**. Rio de Janeiro: ContraCapa, p. 139-168, 2012.

FLORIDA, Richard L. **Cities and the Creative Class**. City & Community, 2: 3–19, 2003. Disponível em: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1540-6040.00034/abstract>>

FLORIDA, Richard L. **The rise of the creative class: And how it's transforming work, leisure, community and everyday life**. New York, NY: Basic Books, 2002.

FONSECA REIS, Ana C. (org.). **Economia criativa como estratégia de desenvolvimento: uma visão dos países em desenvolvimento**. Itaú Cultural: Garimpo Soluções, 2008. São Paulo. Disponível em: <<http://garimpodesolucoes.com.br/wp-content/uploads/2014/09/EconomiaCriativaPortugues.pdf>>

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: o nascimento da prisão**. Ed. Vozes. Petrópolis, 1999.

GARCIA, Cícero Martins. **Importância e formas de aprimoramento da atividade de difusão cultural como instrumento da política externa brasileira**. Tese – Curso de Altos Estudos, Instituto Rio Branco. Brasília, 2003.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Ed. Guanabara Koogan. Rio de Janeiro: 1989.

GINSBURGH, V. A.; THROSBY, D. **Handbook of the economics of art and culture**. 2006

GOESTZ, Gary. **International Norms and Decision Making: A Punctuated Equilibrium Model**. New York: Roman & Littlefield, 2003.

GROVUGUI, S. Postcolonial criticism: international reality and modes of inquiry. In: CHOWDHRY, G.; NAIR, S. (Org.). **Power, Postcolonialism and International Relations: Reading race, gender and class**. Londres: Routledge, 2002, p. 33 - 55.

GUZZINI, Stefano. The Concept of Power: a constructivist analysis. In: BERENKOETTER, FELIX e WILLIAMS, M. J (Org.). **Power in World Politics**. Ed. Routledge; p. 23-42. Londres e Nova York, 2007.

GUZZINI, Stefano. **The Concept of Power: a constructivist analysis**. Millennium: Journal of International Studies, 2005. Vol.33, No.3, pp. 495-521. Disponível em: <<http://www.guillaumenicaise.com/wp-content/uploads/2013/10/Wendt-Social-Theory-of-International-Politics.pdf>>

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. DP&A Editora: Rio de Janeiro, 11ª edição em 2006, 102 páginas.

HOWKINS, John. **The creative economy: how people make money from ideas**. Londres: Penguin Books, 2002.

HUI, D. et al. **A study on creativity index**. Home Affairs Bureau, The Hong Kong Special Administrative Region Government, 2005.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA (IPEA). **Panorama da Economia Criativa no Brasil**. Disponível em: . Acessado em 17 set, 2013.

KLIMCZUK, A. **Economic foundations for creative ageing policy**. Ed. Palgrave MacMillan; Nova York, 2015.

KRAMSCH, Claire. **Language and Culture**. Oxford: Oxford University Press, 1998, p. 134.

LESSA, Mônica Leite; SARAIVA, Miriam Gomes e MAPA, Dhiego de Moura. Entre o Palácio Itamaraty e o Palácio Capanema: perspectivas e desafios de uma diplomacia cultural no governo Lula. In: PINHEIRO, LETÍCIA & MILANI, CARLOS R. S. (Orgs.).

**Política externa brasileira: As práticas da política e a política das práticas.** Rio de Janeiro: FVG, p. 95-120, 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. “A noção de estrutura em etnologia”. In: **Antropologia Estrutural**. São Paulo: Cosac Naif, 2008.

LIMA, André C. **Copa da cultura: campeonato mundial de futebol como instrumento para a promoção da cultura brasileira no exterior**. Ed. FUNAG, 2013, Brasília.

MADEIRA, Mariana Gonçalves. **Economia Criativa: Implicações e desafios para a política externa brasileira**. Ed. FUNAG, 2014, Brasília.

MANSFIELD, Edward D. and PEVEHOUSE, Jon C. (2010). Quantitative approaches. In: REUS-SMIT, CHRISTIAN & SNIDAL, DUNCAN. **The Oxford Handbook of International Relations**. Oxford: Oxford University Press, p. 481-499.

MICHELL, J. M. **International Cultural Relations**. Allen & Unwin. Londres, 1ª ed. 1986.

MINISTÉRIO DE RELAÇÕES EXTERIORES. **Relatório de Atividades do Programa de Difusão Cultural** (2013). Ed. Itamaraty, Brasília: 2013.

MINISTÉRIO DE RELAÇÕES EXTERIORES. **Relatório de Atividades do Programa de Difusão Cultural** (2014). Ed. Itamaraty, Brasília: 2014.

MINISTÉRIO DE RELAÇÕES EXTERIORES. **Relatório de Atividades do Programa de Difusão Cultural** (2015). Ed. Itamaraty, Brasília: 2015.

MINISTÉRIO DE RELAÇÕES EXTERIORES. **Relatório de Atividades do Programa de Difusão Cultural** (2016). Ed. Itamaraty, Brasília: 2016.

MORELLI-MENDES, C.; DOMINGOS ALMEIDA, C. **O desenvolvimento da economia criativa no Brasil: uma perspectiva através da indústria cinematográfica brasileira**. In.: Verso e Reverso, vol. 30, n. 75, p. 196-207. Ed. Unisinos. Rio de Janeiro: 2016.

NATIONAL LIBRARY OF AUSTRALIA. **Creative Nation: Commonwealth Cultural Policy**. Canberra: 1994. Disponível em: <<http://www.nla.gov.au/creative.nation/contents.html>> . Acesso em: 01 nov. 2017.

NEAL, A. G. **National Trauma and Collective Memory: Extraordinary Events in the American Experience**. M.E. Sharpe: Londres, 2005.

NOGUEIRA, João Pontes & MESSARI, Nizar. **Teoria das Relações Internacionais – Correntes e Debates**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

ONUF, Nicholas. **The World of Our Making: Rule and Rules of Social Theory and International Relations**.

RIBEIRO, Edgard Telles. **Diplomacia cultural: seu papel na política externa brasileira**. Ed. FUNAG, 2011, Brasília.

RODER FIGUEIRA, Ariane. **Introdução à Análise de Política Externa**. Ed. Saraiva; São Paulo: 2011.

SOARES, Maria Susana Arrosa. **A Diplomacia Cultural no MERCOSUL**. Revista Brasileira de Política Internacional, Rio Janeiro, v. 51, n. 1, pp. 53-69, 2008.

STEINMETZ, G. **State/Culture: State-Formation after the Cultural Turn**. Ithaca, Nova York: Cornell University Press. p. 1–2.

STRANGE, S. The Knowledge Structure. In: **States and Markets**. Ed. Continuum, 2ª ed, p. 110-138. Londres, 1994.

THROSBY, David. **Economía y cultura**. Madrid: Cambridge University, 2003.

THROSBY, David. **Economics and Culture**. Cambridge University Press, Cambridge, 2001.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

UNCTAD. **Conferência das Nações Unidas para o Comércio e o Desenvolvimento**. Disponível em: . Acessado em 28 maio, 2013.

UNCTAD. **Creative Economy Report**. 2008. Disponível:

UNCTAD. Relatório de Economia Criativa. **Economia Criativa: Uma opção de desenvolvimento viável**. Disponível em:

VAN HAM, Peter. **El ascenso de los estados de marca**. In.: Foreign Affairs en Español, vol. 1, p. 79-84. Madrid: 2001.

WENDT, Alexander. **Anarchy is What States Make of It: the social construction of power politics**. The MIT Press, 1992. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/profile/Alexander\\_Wendt3/publication/227392580\\_Anarchy\\_is\\_What\\_States\\_Make\\_of\\_It\\_The\\_Social\\_Construction\\_of\\_Power\\_Politics/links/5783e3f108ae37d3af6c1303/Anarchy-is-What-States-Make-of-It-The-Social-Construction-of-Power-Politics.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Alexander_Wendt3/publication/227392580_Anarchy_is_What_States_Make_of_It_The_Social_Construction_of_Power_Politics/links/5783e3f108ae37d3af6c1303/Anarchy-is-What-States-Make-of-It-The-Social-Construction-of-Power-Politics.pdf)>.

WENDT, Alexander. **Social Theory of International Politics**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. Disponível em: <<http://www.guillaumenicaise.com/wp-content/uploads/2013/10/Wendt-Social-Theory-of-International-Politics.pdf>>

WIGHT, Collins. **Agent, Structure and International Relations: Politics as Ontology**. Cambridge University Press, 2006. Disponível em: <[http://tabesh.edu.af/Books/economic/Agents\\_structures\\_&\\_international\\_relations.pdf](http://tabesh.edu.af/Books/economic/Agents_structures_&_international_relations.pdf)>

ZIZEK, Slavoj. **The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology.**  
London; New York: Verso, 1999 vi, 409 p.

## 6. Apêndice

**Quadro 1. Difusão de Expressões Culturais brasileiras na África (2013-2016)**

ÁFRICA				
Domínios de Expressão Cultural	2013	2014	2015	2016
	Nº Projetos Implementados	Nº Projetos Implementados	Nº Projetos Implementados	Nº Projetos Implementados
Artes Plásticas	3	1	2	4
Artes Combinadas	3	2	1	
Capoeira	3	2		
Dança				
Design & Arquitetura				
Festas Populares	2	1	1	
Fotografia	3	1	1	
Gastronomia				1
Literatura	2	4	2	1
Música Erudita				
Música Popular	4	3	3	4
Teatro		1		1
<b>Total Anual (Σa)</b>	<b>20</b>	<b>15</b>	<b>10</b>	<b>11</b>
<b>Total 2013 - 2016 (Σb)</b>	<b>56</b>			

Fonte: Relatórios de Atividades PDC de 2013, 2014, 2015 e 2016. Elaboração própria.

**Quadro 2. Difusão de Expressões Culturais brasileiras na América Central e Caribe (2013-2016)**

AMÉRICA CENTRAL E CARIBE				
Domínios de Expressão Cultural	2013	2014	2015	2016
	Nº Projetos Implementados	Nº Projetos Implementados	Nº Projetos Implementados	Nº Projetos Implementados
Artes Plásticas	1	2	1	1
Artes Combinadas	0	1	2	
Capoeira	4			
Dança				
Design & Arquitetura				1
Festas Populares	1		1	
Fotografia	3			
Gastronomia	2	1		
Literatura	3	2	1	1
Música Erudita	1			3
Música Popular	5	1	5	6
Teatro	2		1	0
<b>Total Anual (Σa)</b>	<b>22</b>	<b>7</b>	<b>11</b>	<b>12</b>
<b>Total 2013 - 2016 (Σb)</b>	<b>52</b>			

Fonte: Relatórios de Atividades PDC de 2013, 2014, 2015 e 2016. Elaboração própria.



**Quadro 3. Difusão de Expressões Culturais brasileiras na América do Norte (2013-2016)**

AMÉRICA DO NORTE				
Domínios de Expressão Cultural	2013	2014	2015	2016
	Nº Projetos Implementados	Nº Projetos Implementados	Nº Projetos Implementados	Nº Projetos Implementados
Artes Plásticas	3	7	2	9
Artes Combinadas	5	5	4	5
Capoeira				
Dança	2	4	1	4
Design & Arquitetura			1	
Festas Populares		1		
Fotografia	1	3		2
Gastronomia	1			
Literatura	2	6	1	7
Música Erudita	6	2		3
Música Popular	9	11	5	11
Teatro	3		2	1
<b>Total Anual (Σa)</b>	<b>32</b>	<b>39</b>	<b>16</b>	<b>42</b>
<b>Total 2013 - 2016 (Σb)</b>	<b>129</b>			

Fonte: Relatórios de Atividades PDC de 2013, 2014, 2015 e 2016. Elaboração própria.

**Quadro 4. Difusão de Expressões Culturais brasileiras na América do Sul (2013-2016)**

AMÉRICA DO SUL				
Domínios de Expressão Cultural	2013	2014	2015	2016
	Nº Projetos Implementados	Nº Projetos Implementados	Nº Projetos Implementados	Nº Projetos Implementados
Artes Plásticas	7	5	2	4
Artes Combinadas	2	3	3	5
Capoeira	2			
Dança	1	2	1	
Design & Arquitetura				1
Festas Populares		3	2	
Fotografia	2	1	2	4
Gastronomia	1	1	2	
Literatura	7	7	7	6
Música Erudita	4	5	11	5
Música Popular	12	4	5	11
Teatro	1	4	2	3
<b>Total Anual (Σa)</b>	<b>39</b>	<b>35</b>	<b>37</b>	<b>39</b>
<b>Total 2013 - 2016 (Σb)</b>	<b>150</b>			

Fonte: Relatórios de Atividades PDC de 2013, 2014, 2015 e 2016. Elaboração própria.

**Quadro 5. Difusão de Expressões Culturais brasileiras na Ásia e Oceania (2013-2016)**

ÁSIA E OCEANIA				
Domínios de Expressão Cultural	2013	2014	2015	2016
	Nº Projetos Implementados	Nº Projetos Implementados	Nº Projetos Implementados	Nº Projetos Implementados
Artes Plásticas	6	3	5	4
Artes Combinadas	4	9	5	4
Capoeira	3	2	2	
Dança	3		2	1
Design & Arquitetura		1		
Festas Populares		1	2	4
Fotografia	1	3	3	4
Gastronomia	1		1	
Literatura		9	4	3
Música Erudita	6	3	4	4
Música Popular	6	4	5	8
Teatro		1	1	1
<b>Total Anual (Σa)</b>	<b>30</b>	<b>36</b>	<b>34</b>	<b>33</b>
<b>Total 2013 - 2016 (Σb)</b>	<b>133</b>			

Fonte: Relatórios de Atividades PDC de 2013, 2014, 2015 e 2016. Elaboração própria.

**Quadro 6. Difusão de Expressões Culturais brasileiras na Europa (2013-2016)**

EUROPA				
Domínios de Expressão Cultural	2013	2014	2015	2016
	Nº Projetos Implementados	Nº Projetos Implementados	Nº Projetos Implementados	Nº Projetos Implementados
Artes Plásticas	21	23	26	20
Artes Combinadas	5	12	4	10
Capoeira	2	3		1
Dança	2	1	1	4
Design & Arquitetura	6	2		1
Festas Populares		2	3	3
Fotografia	5	8	7	2
Gastronomia		4	5	2
Literatura	10	22	18	21
Música Erudita	11	20	9	12
Música Popular	21	20	23	20
Teatro	4	5		1
<b>Total Anual (Σa)</b>	<b>87</b>	<b>122</b>	<b>96</b>	<b>97</b>
<b>Total 2013 - 2016 (Σb)</b>	<b>402</b>			

Fonte: Relatórios de Atividades PDC de 2013, 2014, 2015 e 2016. Elaboração própria.

**Quadro 7. Difusão de Expressões Culturais brasileiras no Oriente Médio (2013-2016)**

ORIENTE MÉDIO				
Domínios de Expressão Cultural	2013	2014	2015*	2016
	Nº Projetos Implementados	Nº Projetos Implementados	Nº Projetos Implementados	Nº Projetos Implementados
Artes Plásticas	1	2		
Artes Combinadas		4		1
Capoeira				
Dança	1			
Design & Arquitetura				1
Festas Populares				
Fotografia		3		2
Gastronomia		2		
Literatura				
Música Erudita		1		
Música Popular	1	2		1
Teatro		1		
<b>Total Anual (Σa)</b>	<b>3</b>	<b>15</b>	<b>0</b>	<b>5</b>
<b>Total 2013 - 2016 (Σb)</b>	<b>23</b>			

\*Dados indisponíveis sobre a difusão cultural no oriente Médio para o ano de 2015.

Fonte: Relatórios de Atividades PDC de 2013, 2014, 2015 e 2016. Elaboração própria.