

DANIELLA FRANCINI ANGELOTTI

# CULTURA URBANA E REPRESENTAÇÃO

FESTIVAIS E SUA IMPORTÂNCIA PARA A  
ECONOMIA CRIATIVA E CIRCULAR

---



# **CULTURA URBANA E REPRESENTAÇÃO:**

**FESTIVAIS E SUA IMPORTÂNCIA PARA  
A ECONOMIA CRIATIVA E CIRCULAR**

*por*

**Daniella Francini Angelotti**

“DISTRIBUIÇÃO GRATUITA - VENDA PROIBIDA”

Obra contemplada por edital do Programa de Ação Cultural (ProAC).  
Realização do Governo do Estado de São Paulo, por intermédio da  
Secretaria da Cultura, Economia e Indústrias Criativas, em parceria  
com o Governo Federal, por meio do Ministério da Cultura, no âmbito da Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB).

Revisão ortográfica: M. H. Raviani

Imagem da capa: IA

Diagramação: PoloBooks

Impressão: PoloPrinter

1ª edição: 2026

*Aos meus pais, pelo amor incondicional.*

*Ao Alejo, pelo cuidado que sustenta nossos dias.*

*“Dizem que o que todos procuramos é um sentido para a vida. Não penso assim. Penso que o que estamos procurando é uma experiência de estar vivos”.*

Joseph Campbell

## LISTA DE FIGURAS

|                                                                                                     |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Imagem 1: <i>Pesquisas FIRJAN, dados de 2022</i> .....                                              | 90  |
| Imagem 2: <i>Pesquisas FIRJAN, comparativo 2022–2023</i> .....                                      | 90  |
| Imagem 3: <i>Demonstrativo das áreas e segmentos</i> .....                                          | 92  |
| Imagem 4: <i>Frequência por segmento. Pesquisa Viver em São Paulo: Cultura na Cidade</i> .....      | 103 |
| Imagem 5: <i>Motivos de frequência. Pesquisa Viver em São Paulo: Cultura na Cidade</i> .....        | 104 |
| Imagem 6: <i>Crescimento das atividades por segmento. Pesquisa - Fundação Itaú/Datafolha</i> .....  | 105 |
| Imagem 7: <i>Gráfico evolutivo de participação no PIB. Pesquisa - Fundação Itaú/Datafolha</i> ..... | 107 |

## SUMÁRIO

|                                                                               |     |
|-------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. INTRODUÇÃO .....                                                           | 9   |
| 2. CULTURA: IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO .....                                  | 13  |
| 2.1 ORIGEM .....                                                              | 13  |
| 2.2 CULTURA E MODERNIDADE .....                                               | 16  |
| 2.3 IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO .....                                          | 22  |
| 2.4 MITO FUNDADOR E IDENTIDADE BRASILEIRA .....                               | 26  |
| 3. FESTIVAIS, ESPAÇOS E LUGARES .....                                         | 31  |
| 3.1 ORIGENS E ATUALIDADE DOS FESTIVAIS .....                                  | 31  |
| 3.2 ESPAÇOS, LUGARES E NÃO LUGARES – A CIDADE COMO TERRITÓRIO .....           | 38  |
| 3.3 FESTIVAIS DE ARTES CÊNICAS E PERFORMÁTICAS: EUROPA E AMÉRICA DO SUL ..... | 44  |
| 3.3.1 FRINGE EM EDIMBURGO, ESCÓCIA .....                                      | 49  |
| 3.3.2 FESTIVAL DE AVIGNON, FRANÇA .....                                       | 57  |
| 3.3.3 SANTIAGO A MIL, CHILE .....                                             | 66  |
| 3.3.4 FRINGE EM CURITIBA, BRASIL .....                                        | 73  |
| 3.4 QUADRO RELACIONAL DOS FESTIVAIS.....                                      | 79  |
| 4. ECONOMIA CRIATIVA E CIRCULAR.....                                          | 85  |
| 4.1 CRIATIVIDADE: A PALAVRA DA VEZ.....                                       | 85  |
| 4.2 ECONOMIA CRIATIVA E CIRCULAR.....                                         | 87  |
| 4.3 CIDADES CRIATIVAS, A CIDADE DE SÃO PAULO E A MIACENA. ....                | 97  |
| 4.3.1 SÃO PAULO .....                                                         | 101 |
| 4.3.2 FESTIVAIS NA CIDADE ESPETACULAR .....                                   | 109 |
| CONCLUSÃO: A CIDADE COMO LAR .....                                            | 115 |
| REFERÊNCIAS DA AUTORA.....                                                    | 123 |

|                                                                                       |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 6. ENSAIOS CONVIDADOS ESPECIAIS.....                                                  | 126 |
| 6.1 SÃO PAULO, CIDADE MEGACRIATIVA: NOTAS PARA UM<br>PROJETO URBANO DEMOCRÁTICO ..... | 126 |
| INTRODUÇÃO .....                                                                      | 126 |
| A AMBIGUIDADE DA CIDADE CRIATIVA.....                                                 | 128 |
| SÃO PAULO COMO CIDADE MEGACRIATIVA .....                                              | 130 |
| A PRISÃO IMAGINÁRIA DA CIDADE INDUSTRIAL.....                                         | 132 |
| CRIATIVIDADE CONTRA O EXTRATIVISMO IMOBILIÁRIO .....                                  | 133 |
| POR UM PROJETO URBANO CRIATIVAMENTE DEMOCRÁTICO .....                                 | 135 |
| CONCLUSÃO .....                                                                       | 137 |
| REFERÊNCIAS .....                                                                     | 138 |
| 6.2 CIRCULARIDADE SISTÊMICA: UMA PROPOSTA SAUDÁVEL.....                               | 140 |
| CULTURA AFLUENTE .....                                                                | 142 |
| REFAZENDO .....                                                                       | 144 |
| AGRADECIMENTOS .....                                                                  | 146 |
| REFERÊNCIAS .....                                                                     | 148 |

## INTRODUÇÃO

Esta publicação foi concebida a partir da pesquisa desenvolvida no Programa de Mestrado da Universidade Belas Artes de São Paulo e tornou-se possível graças ao apoio do Programa de Ação Cultural (ProAC), da Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas do Estado de São Paulo, em parceria com o Ministério da Cultura, por meio da Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB).

Mais do que um desdobramento acadêmico, este livro nasce do desejo de contribuir para a reflexão sobre a importância da cultura nos grandes centros urbanos e sobre o papel que as artes, os festivais e os processos criativos podem desempenhar na construção de cidades mais humanas, inclusivas, sustentáveis e conectadas aos seus territórios.

Vivemos um período marcado por profundas transformações urbanas. As cidades crescem, se adensam, enfrentam desafios ambientais, sociais e econômicos cada vez mais complexos e, ao mesmo tempo, buscam novas formas de fortalecer sua identidade e ampliar a qualidade de vida de seus habitantes. Frente a isso, a cultura deixa de ocupar uma posição periférica para assumir um papel estratégico na forma como os territórios se desenvolvem, se relacionam e se estabelecem.

Este livro busca investigar a importância dos festivais culturais urbanos na valorização da identidade local, na ocupação dos espaços públicos e não convencionais, no fortalecimento da economia criativa e na construção de cidades mais dinâmicas e participativas. Ao longo desta obra, proponho uma análise da relação entre cultura, representatividade, festivais, criatividade, pertencimento e desenvolvimento urbano, procurando compreender de que maneira as manifestações artísticas podem potencializar transformações sociais, econômicas e simbólicas nos territórios.

A escolha deste tema nasce de uma inquietação que me acompanha há mais de duas décadas de atuação na área cultural. Sempre me perguntei

por que São Paulo, uma cidade maior do que muitos países, reconhecida por sua diversidade, criatividade e intensa produção artística, ainda não possui um festival internacional de artes cênicas com a projeção e a capacidade de mobilização observadas em cidades como Edimburgo, Avignon ou mesmo Curitiba. Mas essa inquietação traz consigo uma segunda pergunta, talvez ainda mais relevante: seria possível que uma metrópole tão plural e complexa encontrasse em um único festival a representação de toda a sua riqueza cultural? É justamente nesse aparente paradoxo que se insere a reflexão proposta por este livro.

Essas questões atravessam toda esta publicação. Para investigá-las, o estudo está estruturado a partir de três eixos centrais: Cultura, Identidade e Representação; Festivais, Espaços e Lugares; e Economia Criativa e Circular. A partir desses campos de análise, são observadas experiências nacionais e internacionais que permitem compreender como os festivais culturais se consolidaram como importantes instrumentos de transformação urbana, geração de pertencimento e dinamização econômica.

Como estudos de referência, são analisados alguns dos mais relevantes festivais internacionais de artes cênicas da atualidade: o Edinburgh Festival Fringe, na Escócia; o Festival d'Avignon, na França; o Santiago a Mil, no Chile; e o Festival de Curitiba, no Brasil. A partir dessas experiências, busca-se compreender seus impactos nas respectivas cidades e refletir sobre as possibilidades de desenvolvimento de iniciativas semelhantes na cidade de São Paulo.

Nos últimos anos, essa reflexão passou a dialogar também com minha experiência prática como idealizadora e diretora de um festival internacional de artes cênicas realizado na cidade de São Paulo. Embora ainda seja uma iniciativa relativamente jovem, seu crescimento, a ampliação das redes de intercâmbio e o impacto observado entre artistas, público e instituições reforçaram meu interesse em compreender mais profundamente o papel dos festivais na dinâmica cultural e urbana contemporânea.

Essa análise encontra, ainda, um campo de experimentação prática na MIACENA – Mostra Internacional de Artes Cênicas em Espaços Não Convencionais e Alternativos. Concebida a partir da compreensão da cidade como palco e do potencial de ocupação artística dos espaços urbanos, a mostra surge como um exercício concreto de investigação sobre a

relação entre arte, território, patrimônio, mobilidade urbana, memória e pertencimento.

Por compreender que os desafios aqui abordados exigem uma leitura interdisciplinar, tive a honra de convidar dois pesquisadores cujas contribuições ampliam e aprofundam os debates propostos nesta publicação.

O Prof. Dr. Marcos Virgílio da Silva, arquiteto e urbanista, mestre e doutor pela Universidade de São Paulo na área de História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo, e também meu orientador nesta pesquisa, assina o capítulo “São Paulo, Cidade Megacriativa: notas para um projeto urbano democrático”. Em seu ensaio, o autor faz uma crítica sobre o conceito de cidade criativa e sobre a própria condição de São Paulo como metrópole cultural. Ao apresentar a ideia de uma cidade “megacriativa”, Marcos Virgílio demonstra como a diversidade, a densidade e a multiplicidade de expressões culturais da capital paulista constituem uma potência singular, ao mesmo tempo que revelam os desafios de transformar essa riqueza em um projeto urbano democrático e inclusivo.

Também integra esta obra a contribuição da Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Carolina Garcia, graduada em Jornalismo pela Universidade Federal do Paraná e mestre e doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Em seu capítulo “Circularidade Sistêmica: uma proposta saudável”, a autora amplia a discussão sobre sustentabilidade ao aproximar cultura, economia circular e saúde planetária e levante questões relacionadas à cultura como um sistema vivo de conexões, capaz de promover regeneração social, fortalecimento comunitário, valorização dos saberes locais e novas formas de relação entre sociedade, economia e meio ambiente. Foi a partir de suas provocações acadêmicas que passei a compreender a cultura sob a perspectiva da circularidade, não apenas como expressão simbólica, mas também como ferramenta de transformação e regeneração dos territórios.

As contribuições desses pesquisadores reforçam a convicção de que pensar a cultura contemporânea exige o diálogo entre diferentes áreas do conhecimento. Arquitetura, urbanismo, comunicação, sustentabilidade, economia e artes não aparecem aqui como campos isolados, mas como dimensões complementares para compreender os desafios e as oportunidades das cidades do século XXI.

Mais do que apresentar respostas definitivas, este livro pretende contribuir para o debate sobre a cultura como vetor de desenvolvimento urbano e para a compreensão dos festivais culturais como instrumentos capazes de gerar impactos sociais, econômicos, simbólicos e ambientais duradouros.

Em um momento em que os grandes centros urbanos enfrentam desafios cada vez mais complexos, talvez seja justamente a cultura, com sua capacidade de conectar pessoas, ressignificar espaços e construir sentidos coletivos, um dos caminhos mais potentes para imaginarmos cidades mais criativas, democráticas e sustentáveis.

## CULTURA: IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO

*“Somos todos sujeitos culturais, mesmo que não sejamos todos criadores de obras de arte e de pensamento.”*

Marilena Chauí

### 2.1 ORIGEM

---

Frequentemente ouvimos afirmações como “a cultura está morrendo”, “o teatro acabou” ou “as novas gerações não consomem arte como antes”. Essas frases aparecem em debates públicos, reportagens, redes sociais e até mesmo entre profissionais do setor cultural. Mas será que a cultura realmente desaparece? Ou seriam suas formas de expressão, circulação e apropriação que estão em constante transformação?

Responder a essa pergunta exige, antes de tudo, compreender o que entendemos por cultura. Embora seja uma palavra utilizada cotidianamente, seu significado está longe de ser simples. Ao longo da história, o termo assumiu diferentes sentidos, refletindo transformações sociais, políticas e econômicas, além das disputas simbólicas que atravessam a própria organização das sociedades.

Foi justamente essa complexidade que levou o escritor e crítico cultural Raymond Williams a afirmar que “cultura” está entre as palavras mais difíceis da língua inglesa. Em sua obra *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*, publicada originalmente em 1976, Williams analisa como determinados termos carregam significados que se transformam ao longo do tempo, revelando mudanças profundas nas formas de pensar e organizar a vida coletiva.

A palavra tem origem etimológica no latim “colere”, que tinha diversos significados, como habitar, cultivar, proteger e honrar com veneração. Dessa base derivaram dois substantivos: a palavra “colonus” (colônia), que vem de habitar, e a palavra “cultus” (culto), que significa honrar com veneração. Assim surgiu a palavra cultura.

Os primeiros usos da palavra “cultura” estavam relacionados ao cuidado com algo ou alguma coisa, basicamente com as colheitas ou com os animais, associando-se ao processo natural, mas assumindo o sentido de cultivo ou cuidado.

A partir do século XVI, esse sentido ligado ao crescimento natural passou gradualmente a ser utilizado também como metáfora para o desenvolvimento humano. Contudo, foi somente entre o final do século XVIII e o início do século XIX que a palavra adquiriu um significado mais amplo, passando a designar não apenas processos de formação individual, mas também aspectos relacionados à vida social, aos valores, aos costumes e às produções intelectuais e artísticas das sociedades.

Até hoje a palavra é usada para definir relações ligadas à natureza e à biologia, como “cultura de beterraba” ou “cultura de germes”, mas Williams classifica, para além da referência física, três vertentes para seu uso:

1. Substantivo que descreve o processo de desenvolvimento intelectual, espiritual e ético. Refere-se ao processo contínuo de construção do indivíduo, envolvendo crescimento intelectual, amadurecimento ético e evolução espiritual. Está ligado a crenças e à construção intelectual;
2. Substantivo que descreve o modo particular de vida de um povo, um período ou um grupo da humanidade. Diz respeito ao conjunto de hábitos, costumes, valores e práticas que caracterizam a forma de viver de um povo, grupo ou período histórico;
3. Substantivo que descreve obras e práticas das atividades intelectuais e, particularmente, artísticas. Refere-se às manifestações criativas e simbólicas, como artes, literatura, música e outras expressões do pensamento humano.

Williams nos ajuda a compreender a trajetória histórica dos significados da cultura, numa análise sobre a utilização da palavra em relação a crenças, modos de vida e práticas intelectuais e artísticas. Já a antropologia

amplia essa reflexão ao deslocar o foco para as formas pelas quais os indivíduos aprendem, compartilham e transformam seus modos de viver.

O antropólogo norte-americano Clyde Kluckhohn, em seu livro *Antropologia: um espelho para o homem*, define cultura como “o padrão total de comportamentos e produtos humanos transmitidos socialmente”, reconhecendo o relativismo da palavra e suas diferentes vertentes.

Ele defende o conceito de cultura como um legado adquirido por meio das relações sociais, em que o modo de vida da comunidade na qual o indivíduo está inserido interfere diretamente na sua forma de pensar, nas suas crenças e valores, nas suas normas e até mesmo na sua forma de comunicação por meio de símbolos e linguagens distintas.

Para o autor, “todo ser humano é imbuído de cultura, tanto como é da linguagem. Assim como aprende uma língua, aprende uma cultura. Ambas são transmitidas através das gerações, não biologicamente, mas por herança social” (KLUCKHOHN, 2005, p. 54).

Evidentemente, a análise de herança social está contida em hábitos de pensamento e atitudes, mas isso não torna o indivíduo livre de sua própria trajetória. O autor reconhece o indivíduo como ser que molda sua cultura por meio de ações pessoais e de seu poder criativo, e compreende que, dentro dos limites culturais, as pessoas têm liberdade para interpretar e questionar normas e valores. Ele cita: “...nenhum indivíduo pode escapar da influência da cultura, mas nenhuma cultura pode suprimir inteiramente a individualidade de seus membros”.

Essa “criatividade” individual descrita pelo autor é exatamente a mesma que faz com que a cultura seja algo em movimento, constantemente moldada, recriada e adaptada em resposta às mudanças nas condições sociais, econômicas, políticas e, hoje, também tecnológicas, às quais diferentes grupos e indivíduos estão expostos.

O poder questionador e até mesmo transgressor dos modos de vida e das vivências cria novas linguagens e crenças, o que faz com que a cultura esteja em constante transformação. Como afirma o autor: “A cultura não é algo estático e fixo; é uma força dinâmica e em constante mudança na vida humana”.

Essa compreensão da cultura como processo dinâmico permite questionar narrativas recorrentes sobre o suposto declínio das práticas cultu-

rais. Quando se afirma que “a cultura está morrendo” ou que “o teatro está acabando”, muitas vezes o que está sendo observado não é o desaparecimento da cultura, mas a transformação de seus formatos, linguagens e meios de circulação.

Sabemos que a cultura só existe quando permanece reconhecível dentro de formas já consolidadas. No entanto, o que o próprio autor aponta ao afirmar que a cultura é uma força dinâmica evidencia justamente o contrário. A permanência da cultura não se dá pela conservação rígida, mas por sua capacidade e seu poder contínuos de transformação.

Essa “criatividade” individual não é apenas um traço subjetivo; ela é o motor que desloca práticas, linguagens e sentidos. Cada geração reinscreve a cultura a partir de suas próprias condições materiais e simbólicas. O que muda não é a existência da cultura, mas suas formas de expressão, seus suportes e seus modos de circulação. Nesse sentido, declarar o “fim” de uma cultura ou de uma linguagem artística revela mais um apego a modelos específicos do passado do que uma análise efetiva dos processos culturais.

A história demonstra que a cultura jamais permaneceu estática. Novas tecnologias, mudanças econômicas, transformações urbanas e alterações nos hábitos de sociabilidade sempre provocaram deslocamentos nas formas de criação e fruição artística. O surgimento do rádio não eliminou o teatro; a televisão não extinguiu o cinema; a internet não encerrou a produção cultural. Em todos esses momentos, o que ocorreu foi uma reorganização das práticas culturais e dos modos de participação social.

O que alguns interpretam como perda de essência é, na verdade, um deslocamento de códigos. Novas linguagens emergem justamente do atrito entre tradição e contemporaneidade. Falar sobre cultura vai muito além das práticas artísticas; diz respeito às relações humanas.

## 2.2 CULTURA E MODERNIDADE

---

Ao longo do século XX, as transformações provocadas pela industrialização, pela expansão dos meios de comunicação e pelos processos de urbanização e globalização ampliaram significativamente o campo de estudos da cultura. Se, inicialmente, as discussões concentravam-se na compreensão da cultura como herança social, conjunto de costumes ou modo

de vida compartilhado, os autores contemporâneos passaram a investigar também sua função na organização das sociedades modernas. A cultura deixa de ser compreendida apenas como um reflexo das relações sociais para assumir um papel ativo na produção de significados, na construção das identidades coletivas e na mediação das relações entre indivíduos, instituições e estruturas de poder.

O antropólogo Claude Lévi-Strauss, na introdução à obra de Marcel Mauss, no livro *Sociologia e antropologia*, classifica a cultura como um conjunto de sistemas simbólicos que estruturam o comportamento humano e as relações sociais. A cultura representa tudo o que é aprendido, transmitido e compartilhado socialmente e reflete a maneira como o cérebro humano organiza o conhecimento.

Toda cultura pode ser considerada como um conjunto de sistemas simbólicos, à frente dos quais situam-se a linguagem, as regras matrimoniais, as relações econômicas, a arte, a ciência, a religião. Todos esses sistemas visam a exprimir certos aspectos da realidade física e da realidade social, e, mais ainda, as relações que esses dois tipos de realidade mantêm entre si e que os próprios sistemas simbólicos mantêm uns com os outros (MAUSS; LÉVI-STRAUSS, 2003, p. 19).

Entretanto, à medida que os sistemas de comunicação de massa se consolidaram ao longo do século XX e as relações capitalistas passaram a ocupar papel cada vez mais central na organização da vida cotidiana, diversos autores passaram a questionar de que forma esses sistemas simbólicos eram produzidos, difundidos e apropriados socialmente. Se, para Lévi-Strauss, a cultura constitui uma estrutura capaz de organizar e atribuir sentido à experiência humana, para pensadores críticos da modernidade o desafio passa a ser compreender como esses significados podem ser influenciados, direcionados ou até mesmo capturados por interesses econômicos e políticos. É nesse contexto que emergem as reflexões dos situacionistas, especialmente de Guy Debord, e, posteriormente, as críticas desenvolvidas pela Escola de Frankfurt.

Debord já sinalizava o perigo de as expressões culturais se tornarem ferramentas de controle social. Para o autor, toda forma de representação

constitui um espetáculo, uma vez que a própria imagem da realidade substitui a realidade em si.

O espetáculo é ao mesmo tempo parte da sociedade, a própria sociedade e seu instrumento de unificação... O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas mediada por imagens (DEBORD, 1997, p. 14).

Assim, no espetáculo, a imagem da realidade é priorizada e toma o lugar do real, criando um mundo em que o valor está nas aparências, e não na essência, em que o consumo ultrapassa a função prática e se torna uma forma de identidade.

Para ele, o capitalismo, que utiliza os meios midiáticos para conduzir ao consumo, gera nas pessoas não apenas a necessidade de consumir produtos, mas também imagens, status e significados associados a eles, transformando o “ser” em “ter” (posse) e “parecer” (aparência). O autor descreve:

A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social levou, na definição de toda a realização humana, a uma evidente degradação do ser em ter. A fase presente da ocupação total da vida social em busca da acumulação de resultados econômicos conduz a uma busca generalizada de ter e do parecer, de forma que todo o “ter” efetivo perde o seu prestígio imediato e a sua função última. Assim, toda a realidade individual se tornou social e diretamente dependente do poderio social obtido. Somente aquilo que ela não é lhe é permitido aparecer (DEBORD, 1997, p. 18).

As reflexões de Debord dialogam com as críticas formuladas por Theodor Adorno e Max Horkheimer acerca da indústria cultural. Para os autores, a cultura, ao ser incorporada aos mecanismos de produção capitalista, passa a operar segundo uma lógica de padronização e reprodução em larga escala. Nesse processo, bens culturais são transformados em mercadorias e submetidos às mesmas dinâmicas de racionalização e lucro presentes nos demais setores da economia.

Segundo os autores, a indústria cultural tende a oferecer produtos culturais cada vez mais homogêneos e previsíveis, favorecendo formas de entretenimento que demandam pouca reflexão crítica e reforçam padrões de comportamento socialmente aceitos. A preocupação central não está apenas nos conteúdos veiculados, mas na própria lógica de produção cultural, que reduz a diversidade e limita as possibilidades de autonomia crítica dos indivíduos, promovendo alienação e, conseqüentemente, controle das massas.

A suspeita dos antigos críticos culturais se confirmou: em um mundo onde a educação é um privilégio e o aprisionamento da consciência impede de toda maneira o acesso das massas à experiência autêntica das formações espirituais, já não importam tanto os conteúdos ideológicos específicos, mas o fato de que simplesmente haja algo preenchendo o vácuo da consciência expropriada e desviando a atenção do segredo conhecido por todos (ADORNO, 2002, p. 56).

Para eles, que já alertavam sobre o conflito muito antes da chegada das mídias sociais e de seu potencial alienador, os consumidores são iludidos por uma sensação de escolha e liberdade em relação ao que consomem, mas é a indústria cultural que dita o que a massa consome. Não há liberdade plena na escolha, e o mesmo se aplica aos artistas e criadores, que se veem obrigados, por demanda de mercado, a criar produtos nos moldes “estilizados” exigidos por essa lógica, e não por livre criação.

Nas sociedades contemporâneas globalizadas, cultura e lazer não podem ser reduzidos a mero “entretenimento de massa”, entendido como prolongamento mecânico do trabalho, embora essa dimensão mercantil e de controle seja significativa. O tempo livre configura-se, simultaneamente, como território capturado pela lógica capitalista do consumo e como espaço potencial de formação, criação e resistência. A tensão entre essas duas forças constitui uma das marcas estruturantes da cultura contemporânea.

Hall, em sua publicação *A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo*, descreve que, nas últimas décadas, houve uma “revolução cultural” que reposicionou a cultura como um dos eixos fundamentais na análise das sociedades modernas. O autor denomina esse

fenômeno de “centralidade da cultura”, destacando que ela deixou de ser compreendida apenas como um aspecto secundário da vida urbana para assumir uma força fundamental que molda identidades, relações sociais, políticas e econômicas.

Ele reforça como a globalização e as “cidades globalizadas” transformaram a forma como as identidades culturais são construídas, desafiadas e negociadas, examinando as tensões entre o local e o global, destacando como tradições culturais são redefinidas nesse contexto e como as cidades ganham força em nível local, por vezes até maior do que no nível nacional propriamente dito.

Os meios de produção, circulação e troca cultural, em particular, têm se expandido, através das tecnologias e da revolução da informação. Uma proporção ainda maior de recursos humanos, materiais e tecnológicos no mundo inteiro são direcionados diretamente para estes setores. Ao mesmo tempo, indiretamente, as indústrias culturais têm se tornado elementos mediadores em muitos outros processos (HALL, 1997, p. 2).

A antiga distinção estabelecida pelo marxismo clássico entre a “base” econômica e a “superestrutura” ideológica mostra-se cada vez mais difícil de sustentar nas condições contemporâneas. A mídia ocupa, simultaneamente, um papel central na infraestrutura material das sociedades modernas e constitui um dos principais veículos de circulação das ideias e imagens que nelas predominam. Hoje, ela sustenta os circuitos globais de troca dos quais dependem os fluxos de informação, conhecimento, capital, investimentos, produção de bens, comércio de matérias-primas e marketing de produtos e ideias.

A mídia, longe de ocupar um papel secundário ou meramente reflexivo da base produtiva, tornou-se elemento da própria infraestrutura material do capitalismo globalizado. Ela não apenas viabiliza o funcionamento dos circuitos econômicos, como fluxos de capital, mercadorias e trabalho, mas também naturaliza e difunde as ideologias que sustentam essas estruturas, operando como um dispositivo ambíguo: ao mesmo tempo que é um mecanismo técnico de produção e circulação de bens, é também um agente ativo

na conformação de subjetividades, desejos e valores, tornando difusa (e estrategicamente conveniente) a fronteira entre economia e ideologia. Hall também reconhece que, nos tempos atuais, o neoliberalismo impactou a produção cultural, transformando-a em mercadoria, e que as práticas culturais, na modernidade, estão enraizadas em sistemas de dominação e resistência.

Os efeitos do processo de “globalização” — enfraquecendo a relativa autonomia dos estados nacionais na determinação das políticas culturais em seus próprios territórios soberanos e aumentando as pressões por políticas do tipo “céu aberto”, de internacionalização dos mercados culturais — têm tido um papel cada vez mais significativo, uma vez que está ocorrendo uma tendência, à qual não se tem dado muita importância, de retomada da monopolização pelas transnacionais globais. A principal investida, em relação à cultura, tem sido a de retirar do Estado suas responsabilidades na regulamentação dos assuntos culturais e abrir a cultura, paulatinamente, ao jogo livre das forças de mercado (HALL, 1997, p. 36).

Hoje, a cultura não se resume a expressões culturais originárias relacionadas a crenças e mitos fundadores, tampouco exclusivamente a manobras de massa. Percebe-se que a cultura, na modernidade, está amplamente enraizada na experiência humana e ganha novas dimensões; torna-se “espaço de ressonância” dessas transformações, conforme Mitriuc (2025), sendo potente ferramenta de mudanças sociais.

A análise crítica do fazer cultural, quando orientada por uma consciência reflexiva, opera como um gesto de resistência à lógica da cultura como mera mercadoria e produto de massa. Ao recusar a homogeneização imposta pelas dinâmicas do mercado global, o fazer cultural enraizado nos territórios afirma suas singularidades, memórias, narrativas e modos de existir, ampliando sua potência de representação nas grandes cidades. Essa postura analítica não apenas fortalece os vínculos entre cultura e território, como também reposiciona os sujeitos e coletivos culturais como agentes ativos de produção simbólica, capazes de tensionar modelos hegemônicos e de reconfigurar os espaços urbanos como lugares de diversidade, pertencimento e expressão identitária.

## 2.3 IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO

Como já analisamos anteriormente, a cultura está diretamente ligada à identidade de um povo, de uma localidade ou de um grupo, numa teia intrincada de valores que representam símbolos e crenças criados pela humanidade para interpretar o mundo e a própria existência humana, dando sentido à vida.

O antropólogo Clifford Geertz defende que, embora sejamos seres biológicos, somos profundamente moldados pelas narrativas, convenções e interpretações culturais que nos cercam.

O homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado (GEERTZ, 1989, p. 4).

Assim, o autor reforça o conceito de cultura como uma busca pelo significado, uma tentativa de compreender como as pessoas dão sentido às suas vidas dentro de suas próprias “teias”, intensificando ainda mais o conceito de identidade por meio da cultura. Esses significados, compostos por símbolos culturais, costumes, ritos e linguagens, fornecem um “mapa” por meio do qual o indivíduo entende seu lugar no mundo, e esse entendimento promove pertencimento e identidade.

Se, para Geertz, a cultura pode ser compreendida como uma teia de significados construída e compartilhada pelos indivíduos, torna-se necessário compreender de que maneira esses significados são produzidos, comunicados e reconhecidos coletivamente. É justamente nesse ponto que as contribuições de Stuart Hall ganham relevância ao deslocar a discussão para os processos de representação, linguagem e produção de sentido, elementos fundamentais para a construção das identidades e para a compreensão das dinâmicas culturais contemporâneas.

Em *Cultura e representação*, Hall afirma que a cultura diz respeito à “produção e ao intercâmbio de sentidos”, o que o autor chama de “compartilhamento de significados” entre os membros de um grupo ou socie-

dade. São esses compartilhamentos, compostos por diversos signos e linguagens, que fazem com que indivíduos possam se expressar de forma que uns compreendam os outros, porque reconhecem e “dão sentido” às coisas de forma semelhante. Esse “significado compartilhado” se mistura a sentimentos, emoções, senso de pertencimento e ideias; além disso, organiza práticas sociais, influenciando condutas de indivíduos e da sociedade. Ele descreve que são “os participantes de uma cultura que dão sentido a indivíduos, objetos e acontecimentos”.

Em parte, nós damos significados a objetos, pessoas e eventos por meio de paradigmas de interpretação que levamos a eles. Em parte damos sentido às coisas pelo modo como as utilizamos ou as integramos em nossas práticas cotidianas. É o uso que fazemos de uma pilha de tijolos com argamassa que faz disso uma “casa”; e o que sentimos, pensamos ou dizemos a respeito dela é o que faz dessa “casa” um lar... Nós concedemos sentido às coisas pela maneira como as representamos (HALL, 2016, p. 21).

A cultura está presente em todas essas práticas e, por isso, atravessa a vida social em suas múltiplas dimensões. Os membros de uma mesma cultura compartilham repertórios simbólicos, conceitos, imagens e referências que lhes permitem interpretar e atribuir sentido ao mundo de maneira relativamente comum, ainda que existam diferenças e disputas em torno desses sentidos. Nesse processo, a representação ocupa papel central, pois é por meio dela que os significados são produzidos, comunicados e reconhecidos socialmente. Para Hall, a representação constitui um dos mecanismos fundamentais pelos quais os indivíduos constroem entendimentos compartilhados sobre a realidade, tornando possível a comunicação, o pertencimento e a própria experiência cultural:

Os significados culturais não estão somente na nossa cabeça — eles organizam e regulam práticas sociais, influenciam nossa conduta e, conseqüentemente, geram efeitos reais e práticos. A ênfase nas práticas culturais é importante. São os participantes de uma cultura que dão sentido a indivíduos, objetos e acontecimentos. As coisas

“em si” raramente – talvez nunca – têm um significado único, fixo e inalterável (HALL, 2016, p. 20).

É justamente a partir dessa compreensão que a representação passa a ocupar lugar central nos estudos culturais. Para Hall, ela constitui o processo que conecta linguagem, significado e cultura, permitindo que os sentidos sejam produzidos, compartilhados e compreendidos socialmente. Nesse contexto, representar significa utilizar a linguagem para expressar algo sobre o mundo e torná-lo inteligível para outras pessoas. Esse processo envolve o uso de signos, imagens, símbolos e diferentes formas de linguagem que tornam possível a construção e a circulação de significados.

O dicionário Aurélio define o verbo “representar” como “ser a imagem ou a reprodução de; figurar como emblema, imagem ou símbolo; aparecer em outra forma diferente da habitual” e também como “fazer ou tornar presente ou evidente; denotar, patentear, revelar, significar”. Essas definições evidenciam duas dimensões complementares: a simbólica e a performativa. De um lado, a representação possui uma dimensão simbólica, relacionada à construção de imagens, signos e emblemas que evocam ou substituem algo. De outro, apresenta uma dimensão performativa, na medida em que torna visível, revela e traz à presença aquilo que antes não estava explícito.

Essa dupla compreensão aproxima-se da reflexão proposta por Raymond Williams. Para o autor, o termo representar (*represent*) surgiu na língua inglesa quando o verbo apresentar (*present*) já existia com o sentido de “tornar presente”. “Representar logo adquiriu uma gama de sentidos relacionados a tornar presente: no sentido físico de apresentar a si mesmo ou a outrem” (WILLIAMS, 1983, p. 353).

A partir dessa ampliação semântica, a representação deixa de se restringir ao ato de tornar algo presente e passa a envolver também o sentido de simbolizar ou significar. Dessa forma, é possível identificar duas dimensões complementares da representação:

1. A representação de uma comunidade ou sociedade por meio do “significado compartilhado”, que faz com que seus membros compreendam e “deem sentido” às coisas de forma semelhante.
2. A representação como forma de linguagem e expressão que permite apresentar a si mesmo ou a outrem diversas percepções.

A articulação entre esses dois eixos: a representação como construção de significados compartilhados e a representação como linguagem e forma de expressão, permite compreender por que a cultura ocupa papel central na vida social. É por meio desses processos que indivíduos e grupos interpretam a realidade, comunicam experiências, constroem vínculos de pertencimento e atribuem sentido ao mundo que os cerca. A cultura, portanto, não se limita a refletir a sociedade, mas participa ativamente da produção de significados, da organização das relações sociais e da constituição das identidades coletivas.

É justamente por essa dimensão estruturante que se evidencia uma contradição significativa. Embora a cultura opere como base dos processos sociais, ela ainda é frequentemente tratada como elemento acessório nas agendas públicas e privadas. Tal deslocamento revela não apenas uma subvalorização simbólica, mas também uma limitação na compreensão de seu papel estratégico no desenvolvimento social. Ao ser relegada a um plano secundário, perde-se a oportunidade de reconhecê-la como campo fundamental para a coesão social, a produção de sentidos compartilhados e a própria sustentação das dinâmicas econômicas e políticas contemporâneas.

Essa marginalização torna-se ainda mais evidente quando observamos a ausência, ou a fragilidade da cultura nos debates contemporâneos sobre sustentabilidade social, ambiental e econômica. Se, como afirmam Geertz e Hall, são os significados culturalmente construídos que orientam práticas, valores e modos de vida, é justamente a cultura que fornece as bases simbólicas para transformações estruturais e duradouras nesses campos. No entanto, em muitos países sul-americanos e, como analisaremos a seguir, no Brasil, a cultura segue sendo frequentemente compreendida como um campo acessório, restrito à dimensão do entretenimento ou da ação social compensatória, e não como uma política pública estratégica e transversal, capaz de articular desenvolvimento, cidadania, economia e território.

Essa leitura reducionista contribui para a fragilidade institucional do setor cultural e para sua recorrente exclusão dos centros decisórios. Ao desconsiderar a cultura como um investimento, e não como custo, ignora-se seu potencial de gerar pertencimento, inovação, coesão social e impacto econômico. Muito desse descompasso se deve ao mito fundador brasileiro, como veremos a seguir.

## 2.4 MITO FUNDADOR E IDENTIDADE BRASILEIRA

Reforçando o conceito defendido por Kluckhohn e Geertz de que a cultura é dinâmica e está em constante construção, Stuart Hall, em seu ensaio *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, argumenta que a identidade não é algo que “somos”, mas algo em que “nos tornamos” e que é continuamente formada por meio de representações culturais e práticas sociais, influenciada por contextos históricos e transformações culturais.

Para o autor, a identidade cultural é uma narrativa compartilhada, formada por histórias e significados que são construídos de forma individual e coletiva, muitas vezes ligados ao mito fundador. Para ele, o mito fundador refere-se às narrativas que uma comunidade utiliza para justificar a identidade compartilhada, normalmente ligada a uma origem comum, à terra natal e até a passados gloriosos, e muitas vezes evoca uma visão romantizada do passado comum, reforçando que os mitos fundadores frequentemente excluem ou marginalizam aspectos da história, como migração, diáspora, colonização e opressão.

Os mitos fundadores são, por definição, transistóricos: não apenas estão fora da história, mas são fundamentalmente aistóricos. São anacrônicos e têm a estrutura de uma dupla inscrição. Seu poder redentor encontra-se no futuro, que ainda está por vir. Mas funcionam atribuindo o que predizem à sua descrição do que já aconteceu, do que era no princípio. Entretanto, a história, como a flecha do Tempo, é sucessiva, senão linear. A estrutura narrativa dos mitos é cíclica, dentro da história, seu significado é frequentemente transformado (HALL, 2003, p. 29–30).

Embora os mitos fundadores sejam importantes para criar um senso comum de pertencimento, eles também podem ocultar a fragmentação, os conflitos e as desigualdades. Ao estabelecerem uma narrativa comum de origem, tendem a privilegiar determinadas memórias e interpretações em detrimento de outras, produzindo uma identidade aparentemente homogênea; mas isso não é possível, pois, como o autor cita: “Nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas” (id., *ibid.*).

Essa reflexão torna-se especialmente relevante no caso brasileiro. Formado por processos de colonização, escravização, migrações e intensas trocas culturais, o Brasil constituiu-se como uma sociedade marcada pela diversidade de origens e experiências históricas. Ainda assim, consolidou-se ao longo do tempo uma narrativa nacional capaz de apresentar essa pluralidade como uma identidade única e harmoniosa. É nesse contexto que a análise de Marilena Chauí contribui para compreender como o mito fundador brasileiro foi construído e continuamente reproduzido no imaginário social.

Na autoimagem, o brasileiro é um povo “ordeiro e pacífico, alegre e cordial, mestiço e incapaz de discriminações étnicas, religiosas ou sociais, acolhedor para os estrangeiros, generoso para com os carentes, orgulhoso das diferenças regionais e destinado a um grande futuro” (CHAUÍ, 1995, p. 7).

De acordo com Chauí, os relatos dos navegantes e missionários que chegaram à América contribuíram para a construção de uma imagem do Brasil associada à ideia de paraíso terrestre. Essa representação articulava elementos da crença cristã, que identificava o Novo Mundo como um espaço privilegiado pela natureza, e concepções clássicas de beleza e abundância presentes na literatura europeia da época. A consolidação desse imaginário exerceu papel fundamental na formação da identidade nacional e permanece presente até os dias atuais. Ainda hoje, é recorrente a ideia de que o Brasil seria um país naturalmente privilegiado, como diz a canção, “abençoado por Deus”, protegido de grandes catástrofes naturais e marcado por uma convivência harmoniosa entre seu povo e seu território.

Porém, na prática, isso é bem diferente. Vivemos cada vez mais um abismo entre as classes sociais. Convivemos diariamente com a discriminação de gênero, raça e classe. Vemos de forma escancarada a destruição de nossos recursos naturais e estamos constantemente submetidos à violência de todos os gêneros; mas, como, em nosso imaginário, somos um povo não violento, não podemos lutar contra aquilo que achamos que não somos.

Muitos indagarão como o mito da não violência brasileira pode persistir sob o impacto da violência real, cotidiana, conhecida de todos

e que, nos últimos tempos, é também ampliada por sua divulgação e difusão pelos meios de comunicação de massa. Ora, é justamente no modo de interpretação da violência que o mito encontra meios para conservar-se (CHAUÍ, 1995, p. 8).

Para Chauí, o primeiro mecanismo utilizado para se interpretar a violência é exatamente o da exclusão. Por meio dele, estabelece-se uma separação simbólica entre “Nós: brasileiros-não violentos”, os que são supostamente cordiais e gentis, e “Eles: não-brasileiros-violentos”, aqueles estranhos (estrangeiros) identificados como os responsáveis pela violência. Dessa forma, a violência é deslocada para um outro que não pertence ao corpo social idealizado da nação; portanto, para que possamos pertencer, precisamos ser não violentos, e isso dificulta, inclusive, o reconhecimento das múltiplas formas de violência presentes na própria sociedade.

A autora identifica ainda outros mecanismos de distorção produzidos pelo mito da não violência brasileira. Um deles é o da distinção, pelo qual atos violentos são interpretados como eventos excepcionais, acidentes ou desvios ocasionais, sem relação com a estrutura social. Há também o mecanismo jurídico, que restringe a violência ao campo da criminalidade e da delinquência, deslocando-a para indivíduos considerados infratores. Já o mecanismo sociológico compreende a violência como um fenômeno transitório, associado a determinados momentos históricos ou a processos de modernização, como se estivesse destinada a desaparecer com o desenvolvimento da sociedade. Esses mecanismos convergem para aquilo que Chauí denomina de inversão do real, processo pelo qual são construídas máscaras simbólicas que ocultam conflitos, desigualdades e práticas violentas, preservando a imagem de uma sociedade harmoniosa e pacífica.

A cidade de São Paulo representa de forma exemplar as reflexões propostas por Stuart Hall e Marilena Chauí acerca da construção das identidades culturais. Sua formação está diretamente associada a processos migratórios e é constituída por uma comunidade diaspórica que reuniu populações oriundas de diferentes localidades, tanto do próprio Brasil (especialmente em decorrência dos êxodos rurais e da migração nordestina) quanto do exterior: uma primeira leva de italianos, portugueses, japoneses, espanhóis, alemães, sírios e turcos e, nas últimas décadas, latino-ameri-

canos (bolivianos e peruanos), asiáticos (chineses e coreanos) e africanos (especialmente do Congo, Senegal e Angola).<sup>1</sup>

Para Hall, as comunidades diaspóricas desafiam a ideia de identidades fixas ou originárias e podem reinterpretar ou até mesmo abandonar mitos fundadores ao renegociar suas identidades em contextos multiculturais, por meio da construção de práticas culturais e de mudanças históricas ligadas ao pertencimento. Essa análise dialoga com a noção de cidadania cultural desenvolvida por Chauí, para quem a cultura não pode ser reduzida ao entretenimento ou ao consumo simbólico, mas deve ser compreendida como um direito e como um elemento central na constituição das identidades sociais e na participação dos indivíduos na vida pública.

Sob essa perspectiva, tentar enquadrar a cultura apenas como uma representação de linguagem ou algo catalogável é um equívoco. A complexidade cultural de São Paulo evidencia os limites de classificações que buscam representar uma cidade por meio de uma única vocação ou setor criativo. Não por acaso, o reconhecimento da capital paulista foi, por tanto tempo, negado à lista de Cidades Criativas da Unesco. Torna-se muito difícil caracterizar uma “cidade criativa” do tamanho e da dimensão da cidade de São Paulo a partir de um único selo setorial (no caso de São Paulo, o reconhecimento veio apenas em 2025, no campo do cinema). Em uma cidade marcada pela diversidade de origens, narrativas e práticas culturais, qualquer tentativa de síntese tende a revelar apenas uma parcela de sua riqueza e complexidade.

São Paulo é uma cidade em que a cultura se manifesta de forma pulsante e transversal, na música, nas artes cênicas e performáticas, nas artes visuais, na literatura, nos games, na moda, na tecnologia, entre outros campos, tanto de maneira isolada quanto em práticas de múltiplas linguagens.

Sua constituição simbólica distancia-se da ideia de um mito fundador único e homogêneo. Trata-se de uma cidade cujo imaginário de origem se constrói a partir de múltiplas identidades, que variam conforme os territórios, os grupos sociais e os contextos históricos que a conformam. Em uma metrópole de dimensões comparáveis às de diversos países, cada bairro, cada comunidade e cada fluxo migratório produz e reescreve seus próprios

<sup>1</sup> Dados do IBGE sobre imigração por nacionalidade. Link de acesso: <https://brasil500anos.ibge.gov.br/estatisticas-do-povoamento/imigracao-por-nacionalidade-1884-1933.html>

mitos fundadores, de modo que a cidade se estrutura não a partir de uma narrativa originária singular, mas de uma constelação de mitologias.

Portanto, a diáspora paulista, que à primeira vista pode ser interpretada como uma ausência de identidade cultural única, revela-se, à luz de Hall e Chauí, como a coexistência de múltiplas identidades em permanente construção. Essa multiplicidade não anula a identidade cultural da cidade; pelo contrário, constitui seu próprio fundamento, tornando São Paulo um território de identidades plurais, instáveis e criativas.

Esse quadro pode ser ainda tensionado, pois, para além dos diversos mitos fundadores, São Paulo, como cidade inserida em um país historicamente colonizado, estrutura parte de sua dinâmica simbólica a partir de referências externas, o que contribui para uma recorrente dependência de validação cultural vinda do exterior. A presença dessa validação é tão forte que o próprio brasileiro convencionou chamar de “síndrome do cachorro vira-lata” a expressão cunhada por Nelson Rodrigues para<sup>2</sup> designar um sentimento de inferioridade em relação ao estrangeiro.

A construção da identidade nacional esteve historicamente atravessada por processos de colonização que não se limitaram ao território, mas também aos modos de reconhecer valor, legitimidade e conhecimento. Dessa forma, consolida-se uma tendência de olhar para fora como instância de validação do que é culturalmente relevante, como se a consagração externa fosse condição necessária para o reconhecimento interno. Tal dinâmica contribui para um certo apagamento ou subvalorização dos saberes, práticas e produções locais, enfraquecendo a percepção da cultura como eixo estruturante do desenvolvimento. Se, ao contrário, os fazeres culturais, os recursos simbólicos e até mesmo os recursos naturais brasileiros fossem reconhecidos e valorizados a partir de uma perspectiva interna, a centralidade do conhecimento e da cultura tenderia a ocupar um lugar mais estratégico nas agendas públicas, sendo compreendida não apenas como expressão identitária, mas como fundamento de políticas estruturais para a cidadania e para a economia.

2 O texto em que cunhou a expressão foi uma crônica futebolística escrita por Nelson Rodrigues para a revista Manchete, em 1958, na qual utilizou o termo “complexo de vira-latas” para se referir aos que desvalorizavam o Brasil e os brasileiros. Fonte HYPERLINK: [https://vermelho.org.br/2014/06/12/nelson-rodrigues-e-o-complexo-de-vira-latas/?utm\\_source=chatgpt.com](https://vermelho.org.br/2014/06/12/nelson-rodrigues-e-o-complexo-de-vira-latas/?utm_source=chatgpt.com)

## FESTIVAIS, ESPAÇOS E LUGARES

Se a cultura constitui um dos principais mecanismos de construção das identidades individuais e coletivas, os festivais podem ser compreendidos como alguns de seus mais importantes dispositivos de manifestação, compartilhamento e renovação. Ao reunir pessoas, práticas culturais, símbolos e narrativas em torno de experiências coletivas, os festivais tornam-se espaços privilegiados para a produção de sentidos de pertencimento, para a negociação de identidades e para a representação das múltiplas formas de expressão de uma comunidade.

Historicamente, os festivais sempre tiveram papel importante nas formas de participação social e cultural, sendo utilizados para promover valores compartilhados por determinada localidade ou povo. São diversos os autores que exploram os conceitos de festivais desde sua origem até a atualidade, destacando seu relevante papel na transformação social e cultural, como veremos a seguir.

### 3.1 ORIGENS E ATUALIDADE DOS FESTIVAIS

Os festivais acompanham a história da humanidade desde as primeiras formas de organização social, assumindo diferentes funções de acordo com o contexto histórico e cultural em que se inserem. Ao longo do tempo, estiveram associados a práticas religiosas, celebrações coletivas, rituais de passagem, manifestações políticas e momentos de reafirmação dos valores compartilhados por uma comunidade. A compreensão contemporânea dos festivais exige um olhar para suas origens históricas. Nesse sentido, Collins recupera a origem etimológica e histórica do termo:

Os termos utilizados nas línguas europeias *festività*, *fête*, *fest*, derivam do latim *festum*, que significa “alegria”. O dicionário Oxford

de inglês define *feast*, como uma abundante quantidade de alguma coisa agradável, e *festivity* como uma celebração alegre e cheia de vida. Para o cristianismo medieval, que marcava a Europa até 500 anos atrás, festividades e celebrações eram eventos ligados ao culto dos santos, que tinham lugar em um determinado dia do ano ou a um tempo maior, em que era organizada uma série de celebrações religiosas (COLLINS, 2013, p. 13).

A associação entre festividades e práticas religiosas não é exclusiva do cristianismo medieval. Em diferentes culturas e períodos históricos, as celebrações coletivas estiveram profundamente vinculadas às crenças, aos mitos e às formas pelas quais os indivíduos compreendiam sua relação com o mundo. Para Eliade (1992), os festivais estão relacionados à profunda relação entre o sagrado e o profano. O autor aponta que os festivais surgiram da necessidade de uma ruptura com o tempo profano do cotidiano, no qual o indivíduo vive sua rotina de trabalho e de cuidados com a terra e os animais, para a consagração do que chama de “tempo sagrado” (*illud tempus*), no qual o indivíduo pode se conectar com o cosmos e fortalecer tanto suas crenças como suas relações sociais.

Tal como o espaço, o Tempo também não é, para o homem religioso, nem homogêneo nem contínuo. Há, por um lado, os intervalos de Tempo sagrado, o tempo das festas (na sua grande maioria, festas periódicas); por outro lado, há o Tempo profano, a duração temporal ordinária na qual se inscrevem os atos privados de significado religioso. Entre essas duas espécies de Tempo, existe, é claro, uma solução de continuidade, mas por meio dos ritos o homem religioso pode “passar”, sem perigo, da duração temporal ordinária para o Tempo sagrado... Participar religiosamente de uma festa implica a saída da duração temporal “ordinária” e a reintegração no Tempo mítico reatualizado pela própria festa. Por consequência, o Tempo sagrado é indefinidamente recuperável, indefinidamente repetível (ELIADE, 1992, p. 38).

Para o autor, os festivais possuem caráter cíclico e sazonal, assim como as estações do ano e as antigas crenças que relacionavam a vida humana ao

divino: o cosmos. Essas celebrações marcam momentos importantes, como a mudança de estação e os períodos de plantio e colheita, reforçando, por meio dos rituais, a conexão entre indivíduos e a ordem cósmica. Assim, os festivais são essencialmente ritualísticos, uma vez que mobilizam códigos e símbolos compartilhados, reproduzidos de forma cíclica ao longo do tempo. Esse processo contínuo de renovação permite aos participantes reviver e recriar seus mitos e significados, reforçando seu equilíbrio e suas conexões com o universo.

Embora Eliade enfatize a dimensão sagrada dos festivais, Falassi amplia essa compreensão ao analisá-los como fenômenos culturais e sociais:

Festival é um evento, um fenômeno social, presente em praticamente todas as culturas humanas. A variedade colorida e a intensidade dramática de seus aspectos coreográficos e estéticos dinâmicos, os sinais de profundo significado que os sustentam, suas raízes históricas e o envolvimento dos “nativos” sempre atraíram a atenção de visitantes ocasionais, consumados viajantes e homens de letras. Desde o século passado, estudiosos de disciplinas como religião comparada, antropologia, sociologia e folclore têm se dedicado à descrição, à análise e, mais recentemente, à interpretação das festividades. No entanto, pouco esforço teórico explícito tem sido dedicado à nomenclatura dos eventos festivos ou à definição do que é um festival. Como resultado, o significado de festival nas ciências sociais é simplesmente tomado da linguagem comum, onde o termo abrange uma constelação de eventos muito distintos, sagrados e profanos, privados e públicos que sancionam tradições e introduzem inovações, propõem reativar memórias, oferecem meios expressivos para a sobrevivência dos costumes populares mais arcaicos, e celebram as vanguardas altamente especulativas e experimentais das artes (FALASSI, 1987, p. 1).

O autor define festivais como “um evento culturalmente significativo, socialmente sancionado e periodicamente repetido”. Para ele, os festivais são eventos que, em diversas localidades e entre diferentes povos, reúnem rituais e celebrações em torno de temas e interesses centrais para uma cultura,

funcionando como expressões de identidade coletiva. Assim como Eliade, o autor reforça a questão do tempo, pois os festivais propõem aos seus participantes um momento de afastamento temporário de seu tempo cotidiano para que possam vivenciar o período de festividade em um espaço simbólico único, que lhes possibilite uma imersão, incluindo rituais, crenças, encontros e trocas em um espaço de comunhão coletiva. Durante esse período, as regras normais da vida cotidiana são suspensas ou transformadas.

É justamente nessa suspensão temporária das normas cotidianas que Victor Turner aprofunda sua análise dos festivais, destacando sua capacidade de tensionar e reorganizar, ainda que momentaneamente, as estruturas sociais estabelecidas, pois são momentos em que a ordem social pode ser invertida, o que ele chama de “reversão de status”.

Os rituais de reversão de “status” conciliam ambos os aspectos. Tornando o baixo alto e o alto baixo, reafirmando o princípio hierárquico. Fazendo o inferior imitar o comportamento do superior (chegando até a caricatura) e restringindo as iniciativas dos orgulhosos, acentuando a racionalidade do comportamento diário, culturalmente previsível, entre os diversos estamentos da sociedade. A este respeito, é adequado que os rituais de reversão de “status” se localizem, frequentemente, ou em pontos fixos no ciclo anual ou em relação com festas móveis, que variam dentro de um período limitado de tempo, porque a regularidade estrutural se reflete na ordem temporal (TURNER, 1974, p. 213).

Para o autor, todo festival é uma forma de ritual performativo, um rito de passagem em que os participantes podem refletir, reforçar e até mesmo reinterpretar suas crenças e valores culturais passando a compartilhar uma conexão profunda entre si, reforçando laços sociais e, inclusive, gerando rupturas. Ele desenvolve a noção de liminaridade, entendida como um estado de transição social ou cultural de uma camada para outra. A liminaridade também implica uma qualidade transitória nos espaços, nos quais o ordinário dá lugar ao extraordinário.

A partir das contribuições de Eliade, Falassi e Turner, compreende-se que os festivais são tradicionalmente concebidos como eventos ritualísticos

ou recorrentes, de duração predefinida e caráter periódico, nos quais os membros de uma comunidade participam para afirmar e celebrar diversos laços sociais, religiosos, étnicos, nacionais, linguísticos ou históricos.

Na contemporaneidade, os festivais passaram a incorporar novas dinâmicas sociais, tecnológicas e econômicas, ampliando seus formatos e modos de participação, ao mesmo tempo em que preservam sua dimensão simbólica e coletiva. Como descrito por Falassi, os festivais “abrange[m] uma constelação de eventos muito distintos, sagrados e profanos, privados e públicos que sancionam tradições e introduzem inovações”.

Inseridos no contexto da modernidade e do mundo pós-moderno, esses eventos se reconfiguram como espaços híbridos de encontro entre tradição e inovação, cultura e mercado, presença física e mediação digital. Assim, os festivais assumem múltiplas funções artísticas, identitárias, políticas e econômicas e se afirmam como plataformas de produção de sentido, circulação cultural e experimentação de novos modos de convivência, sem perder, contudo, sua vocação ritualística e comunitária, que permanece ressignificada no cenário contemporâneo.

Bennett, Taylor e Woodward (2014, p. 1) observam que o tempo atual utiliza os festivais como forma de potencializar a cultura, em um processo que nomeiam de “festivalização da cultura”. Os autores apontam o crescimento contemporâneo dos festivais na cultura como um fenômeno mundial, que se tornou componente central tanto na produção quanto no consumo e nas experiências culturais.

Em um mundo onde as noções de cultura estão se tornando cada vez mais fragmentadas, o festival contemporâneo se desenvolveu em resposta aos processos de pluralização cultural, mobilidade e globalização, ao mesmo tempo em que comunica algo significativo sobre identidade, comunidade, localidade e pertencimento. Na última década do século XX, em particular, todos os continentes não apenas testemunharam um aumento no número de festivais anuais, mas também uma diversificação nos tipos de festivais que se tornaram parte essencial dos calendários culturais, bem como uma diversificação nos públicos locais e globais desses eventos. Como um meio cada vez mais popular pelo qual os cidadãos con-

somem e vivenciam a cultura, os festivais também se tornaram uma forma economicamente atraente de embalar e comercializar performances culturais, além de gerar turismo (BENNETT; TAYLOR; WOODWARD, 2014, p. 1).

Para os autores, os festivais hoje são eventos organizados e altamente mercantilizados, direcionados a públicos específicos e nichados, sendo uma oportunidade para alcançar ganhos culturais e econômicos de escala. Economicamente, o festival consegue reunir diversos artistas em um espaço ou local por determinado período, reduzindo custos de produção. Além disso, uma série de outras ações pode ser agregada, potencializando ainda mais seu poder econômico e de alcance.

Para além de seu papel social, simbólico e identitário, bem como de seu expressivo potencial econômico, a crescente demanda e o consumo de festivais no contexto contemporâneo evidenciam uma centralidade cada vez maior da noção de “experiência” nas dinâmicas culturais. Diversos estudos apontam que tais eventos se inserem no que vem sendo denominado “economia da experiência”, na qual o valor atribuído não reside prioritariamente no bem material, mas na vivência singular, no envolvimento sensorial, afetivo e simbólico proporcionado ao participante. Nesse sentido, os festivais configuram-se como dispositivos privilegiados de mediação cultural, capazes de promover encontros, estimular a sociabilidade e fortalecer sentimentos de pertencimento e acolhimento entre pares, especialmente em um cenário marcado pela intensificação das mediações digitais e pela fragilização das interações presenciais.

A discussão sobre a experiência do público no contexto artes contemporâneas exige, contudo, certa cautela. Se, por um lado, a valorização da experiência contribui para compreender novas formas de participação e engajamento cultural, por outro, há o risco de subordinar a criação artística exclusivamente às expectativas de consumo. A arte não se constitui apenas como um produto destinado à fruição do público, mas também como espaço de expressão, questionamento e experimentação estética, capaz de tensionar valores, provocar reflexões e ampliar formas de percepção do mundo. Reduzi-la apenas àquilo que o público deseja consumir significaria limitar parte de seu potencial transformador e inovador.

Por outro lado, considerar a participação e a experiência do público, especialmente nas artes cênicas e performáticas, não implica necessariamente submeter a criação artística à lógica mercadológica. Nesses campos, a presença do espectador constitui um elemento fundamental da própria experiência estética, podendo a interação tornar-se, de forma intencional ou não, parte integrante do processo criativo. É nesse sentido que Irazábal problematiza a relação entre teatro, entretenimento e público:

A domesticação do público é algo que claramente tem sido denunciado em diferentes propostas e que permite observar em que medida o teatro, como parte da indústria do entretenimento, favoreceu o surgimento de um consumidor fiel, preso à lógica positiva que envolve as práticas culturais, e ainda mais aquelas de consumo coletivo.

Um leitor que compra um livro, se não o aprecia, simplesmente o abandona. O espectador de cinema também costuma tornar-se um desertor se a obra não corresponde às suas expectativas. O teatro é absolutamente o contrário e, por diversos motivos que merecem uma análise mais aprofundada, permite compreender em que medida é possível confrontar o público com aquelas ideias que o constituem como sujeito político, desde que esse público seja capaz de ver a si mesmo no ato de assistir (IRAZÁBAL, 2015, p. 96, tradução da autora).

Essa dimensão participativa não se restringe à relação entre obra e espectador. Quando ampliada para o contexto dos festivais, ela passa a envolver também os espaços de convivência, as dinâmicas urbanas e as formas de interação coletiva que se estabelecem entre artistas, público e território. Atualmente, os festivais culturais configuram-se como importantes dispositivos de transformação simbólica e material nas cidades, convertendo-as temporariamente em territórios de celebração, encontro e fruição coletiva. Ao promoverem a ocupação qualificada da cidade, fortalecem o turismo local, incentivam trocas culturais e impulsionam a economia criativa.

A cidade contemporânea tornou-se um campo de experiências estéticas e políticas, em que a arte não apenas ocupa o espaço, mas o redefi-

ne, instaurando novas formas de percepção e de convivência. Os festivais abrangem diversas linguagens artísticas, promovem a diversidade cultural, contribuem para a profissionalização do setor cultural e atuam de forma decisiva na formação e ampliação de públicos para a arte e a cultura.

Suas ações articulam dimensões simbólicas e práticas, tais como a reafirmação de valores culturais, a dinamização econômica, o intercâmbio artístico e cultural, a formação de artistas e públicos, a promoção do turismo cultural e a criação de espaços de experimentação e vivência estética. Ao mobilizarem pessoas, narrativas e práticas culturais em torno de determinados territórios, os festivais também transformam temporariamente a relação dos indivíduos com a cidade, atribuindo novos significados aos espaços que ocupam. Dessa forma, tornam-se importantes agentes de produção de lugar, capazes de ressignificar ambientes urbanos, fortalecer vínculos comunitários e estimular novas formas de apropriação do espaço público. É justamente nessa relação entre cultura, experiência e território que se insere a discussão sobre os espaços e lugares que serão abordados no próximo capítulo.

### 3.2 ESPAÇOS, LUGARES E NÃO LUGARES — A CIDADE COMO TERRITÓRIO

---

Se os festivais constituem experiências coletivas capazes de mobilizar identidades e transformar temporariamente a dinâmica das cidades, torna-se necessário compreender os espaços nos quais essas manifestações acontecem. Mais do que simples cenários para a realização de eventos, os territórios urbanos participam ativamente da construção das experiências culturais, influenciando as formas de encontro, percepção e apropriação coletiva.

Tomando como referência os estudos de Maurice Merleau-Ponty, Martin Heidegger e Marc Augé, este capítulo aborda os conceitos de território, espaço e lugar para além de sua dimensão física ou geográfica. Para esses autores, o espaço não se limita a uma realidade material e mensurável, mas constitui uma experiência relacional, vivida e carregada de significados. Sob essa perspectiva, compreender os festivais implica também compreender os espaços que ocupam, transformam e ressignificam.

Na obra *Ser e tempo* (1927), Heidegger aborda de forma filosófica a questão do tempo como horizonte transcendental da compreensão do ser e coloca o sujeito não como um ser isolado, que observa o mundo de fora, mas como um ser presente e imerso nele, estabelecendo uma relação direta e afetiva com aquilo que o rodeia. O autor amplia o conceito de fenomenologia, que mais tarde seria retomado por Merleau-Ponty.

Ao refletir sobre a origem do termo, Heidegger afirma que a fenomenologia busca um retorno às “coisas em si mesmas” e explica que a palavra resulta da junção de duas raízes gregas: *phainomenon* (fenômeno) e *logos*.

A expressão grega *logos* refere-se ao conhecimento ou à ciência, como em: bio-logia, socio-logia, teo-logia.

A expressão grega *fenômeno* deriva de um verbo que significa mostrar ou revelar. Portanto, significa “o que se revela, o que se mostra em si mesmo”.

Assim, fenomenologia significa “a ciência dos fenômenos” ou a ciência do que se revela em si mesmo.

Heidegger propõe que o espaço só se constitui plenamente na medida em que é habitado, ou seja, na medida em que se revela àquele que o habita. Para o autor, “habitar é o modo como os mortais são e estão sobre a terra”, o que o conduz a uma análise profunda das noções de espaço e lugar. Assim, espaço e lugar não são compreendidos como entidades meramente físicas ou geométricas, mas como dimensões existenciais da experiência humana, construídas na relação entre o indivíduo e o mundo que o cerca.

Parece que só é possível habitar o que se constrói. Este, o construir, tem aquele, o habitar, como meta. Mas nem todas as construções são habitações. Uma ponte, um hangar, um estádio, uma usina elétrica são construções e não habitações; a estação ferroviária, a autoestrada, a represa, o mercado são construções e não habitações. Essas várias construções estão, porém, no âmbito de nosso habitar, um âmbito que ultrapassa essas construções sem limitar-se a uma habitação. Na autoestrada, o motorista de caminhão está em casa, embora ali não seja a sua residência; na tecelagem, a tecelã está em casa, mesmo não sendo ali a sua habitação. Na usina elétrica, o engenheiro está em casa, mesmo não sendo ali a sua habitação. Essas

construções oferecem ao homem um abrigo. Nelas, o homem de certo modo habita e não habita, se por habitar entende-se simplesmente possuir uma residência (HEIDEGGER, 1951, p. 3).

Portanto, se o indivíduo habita (vive ou se abriga) numa cidade, ela pode ser compreendida como uma extensão ampliada de sua casa, na medida em que nela se realiza, de forma plena, o ato de habitar. Habitar, nesse sentido, não se restringe à ocupação funcional ou física do espaço urbano, mas implica uma experiência existencial, marcada pelo uso, pela permanência, pela memória e pelas relações simbólicas e sociais ali estabelecidas. A cidade torna-se, assim, um território de enraizamento e de construção de sentido, em que o sujeito se reconhece, se orienta e produz vínculos, transformando espaços construídos em lugares vividos. Dessa forma, o urbano deixa de ser apenas um cenário arquitetônico ou infraestrutural para se afirmar como dimensão fundamental da experiência humana, em que o habitar se manifesta como prática cotidiana, relacional e culturalmente situada.

Uma antiga acepção pode nos dizer o que designa essa palavra “espaço”. Espaço *Raum*, *Rum* diz o lugar arrumado, liberado para um povoado, para um depósito. Espaço é algo espaçado, arrumado, liberado, num limite, em grego πέρας. O limite não é onde uma coisa termina, mas como os gregos reconheceram, de onde alguma coisa dá início à sua essência. Isso explica por que a palavra grega para dizer conceito é ορισμός, limite. Espaço é, essencialmente, o fruto de uma arrumação, de um espaçamento, o que foi deixado em seu limite (HEIDEGGER, 1951, p. 6).

Um espaço só se torna relevante quando se torna “lugar”, que é mais do que uma localização física: é onde o sentido acontece. Lugar é o que acolhe, reúne e é habitado. É o lugar que confere essência ao espaço, e não o contrário. Para o autor, não basta ocupar um espaço de forma física; é preciso habitá-lo. Somente o habitar autêntico permite que o espaço se torne lugar em um mundo pleno de sentido. Assim, cada cidade torna-se um lugar autêntico e pleno de sentido para as pessoas que ali habitam e, ao mesmo tempo, cheia de curiosidades para aquelas que a visitam.

Se Heidegger compreende o espaço a partir da experiência do habitar, Merleau-Ponty aprofunda essa discussão ao investigar a forma como o indivíduo percebe e experiencia o mundo por meio do corpo. Para o filósofo, a relação com o espaço não se estabelece apenas pelo fato de habitá-lo, mas também pela maneira como ele é vivido, sentido e significado na experiência cotidiana.

Em *A fenomenologia da percepção*, o autor explora a experiência perceptiva do corpo no mundo. Para ele, o corpo não é apenas algo que temos, mas aquilo pelo qual habitamos o mundo: é o “meu corpo próprio” enquanto sujeito sensível e agente.

Cada espaço carrega significados afetivos, culturais e históricos. Um lugar não é apenas um ponto no mapa, mas um campo de relações com outros corpos, com objetos e com memórias. O corpo não está em um espaço, mas coconstitui esse espaço pela maneira como age, percebe e se orienta nele. O espaço existencial é vivido a partir do corpo. O corpo dá sentido ao espaço, ou seja, o indivíduo é quem define o espaço.

Quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo, quer dizer, retomar por minha conta o drama que o transpassa e confundir-me com ele. Portanto, sou meu corpo, exatamente na medida em que tenho um saber adquirido e, reciprocamente, meu corpo é como um sujeito natural, como um esboço provisório de meu ser total (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 269).

O autor coloca o corpo e a presença participativa como elementos fundamentais para a constituição da experiência e do conhecimento. O espaço não é apreendido apenas por meio de uma observação racional ou distante, mas pela vivência concreta do sujeito em seu deslocamento pelo mundo. É por intermédio do corpo que os indivíduos percebem os lugares que ocupam, relacionam-se com eles e lhes atribuem significado.

Quando caminho em meu apartamento, os diferentes aspectos sob os quais ele se apresenta a mim não poderiam aparecer-me como os perfis de uma mesma coisa se eu não soubesse que cada um deles

representa o apartamento visto daqui ou visto dali, se eu não tivesse consciência de meu próprio movimento e de meu corpo como idêntico através das fases desse movimento. Evidentemente, posso sobrevoar o apartamento em pensamento, imaginá-lo ou desenhar sua planta no papel, mas mesmo então eu não poderia apreender a unidade do objeto sem a mediação da experiência corporal (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 273).

Para o autor, a experiência e a vivência do e no espaço são partes fundamentais para a identidade, a construção de sentido e, sobretudo, o pertencimento. Ao caminhar em seu apartamento, a unidade do espaço não é dada de forma abstrata ou apenas representacional, mas construída a partir da vivência corporal. A experiência do espaço é indissociável do corpo em movimento, que reconhece as múltiplas perspectivas como partes de uma mesma totalidade. Mesmo ao imaginá-lo ou desenhá-lo, o sentido do espaço só se constitui porque o corpo já o viveu, já o percorreu, já se orientou nele. Trata-se de uma espacialidade existencial, não geométrica, em que o lugar é definido não apenas pelas suas coordenadas físicas, mas pelo modo como é vivido, habitado e sentido.

O corpo não se limita a ocupar o espaço como um objeto entre outros, mas o habita de forma constitutiva, instaurando uma relação de continuidade entre percepção, movimento e sentido. É nesse habitar que o sujeito se inscreve no mundo e constrói vínculos de pertencimento, uma vez que a identidade emerge da experiência reiterada e sensível do espaço vivido. A fenomenologia de Merleau-Ponty, ao compreender o espaço como uma dimensão existencial e não meramente geométrica, oferece importantes contribuições para as reflexões sobre identidade, lugar e práticas culturais.

Tal abordagem revela-se especialmente fecunda nos campos da arte e da performance, bem como nas dinâmicas de ocupação simbólica dos espaços urbanos, em que o corpo, ao agir e perceber, produz significados, ativa memórias e ressignifica o território como experiência compartilhada, seja para o criador (artista), seja para o público (experiência). Entretanto, se determinados espaços favorecem a construção de identidades, outros parecem produzir justamente o efeito contrário: a falta dessa identidade pode ser caracterizada como “espaços sem alma”.

É a partir dessa problemática que Marc Augé desenvolve sua reflexão antropológica sobre os espaços na supermodernidade. Para o autor, o avanço da globalização e a intensificação dos fluxos contemporâneos deram origem a ambientes marcados pela ausência de enraizamento, identidade e memória. Para definir esse fenômeno, Augé cunha o termo “não-lugar”, expressão que designa esse “vazio de personalidade”, conforme definido pelo próprio autor, uma vez que, para ele, “lugar” se caracteriza por três aspectos fundamentais: é espaço relacional, histórico e identitário, pois nele se compartilham experiências, constroem-se vínculos e produzem-se significados.

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelaireana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória”, ocupam aí um lugar circunscrito e específico. Um mundo onde se nasce numa clínica e se morre num hospital, onde se multiplicam, em modalidades luxuosas ou desumanas, os pontos de trânsito e as ocupações provisórias (as cadeias de hotéis e os terrenos invadidos, os clubes de férias, os acampamentos de refugiados, as favelas destinadas aos desempregados ou à perenidade que apodrece) (AUGÉ, 1992, p. 73).

Ele descreve esses “não-lugares” como espaços de transição, circulação e consumo, tais como aeroportos, rodovias, shopping centers e hotéis padronizados, nos quais o indivíduo está apenas de passagem. São espaços funcionais e anônimos, que não oferecem identidade ou pertencimento, em que o sujeito tende a desaparecer como experiência singular, sendo reduzido à condição de simples usuário, consumidor ou passageiro. Nesses ambientes anônimos e funcionais, o sentido de pertencimento é diluído e a experiência simbólica do espaço é substituída por uma lógica instrumental.

Entretanto, a própria formulação de Augé abre caminho para uma reflexão sobre as possibilidades de resistência e ressignificação desses es-

paços. Se, por um lado, os não-lugares tendem a esvaziar a experiência subjetiva e coletiva, por outro, o espaço urbano permanece como campo de disputa simbólica, passível de ser reapropriado por práticas sociais e culturais. A relação dos indivíduos com os lugares não é fixa nem definitiva, sendo continuamente reconstruída por meio das experiências vividas, dos encontros, das memórias e das narrativas que ali se inscrevem. Assim, ações culturais, artísticas e comunitárias assumem um papel central ao tensionar a lógica funcional e mercantil dos não-lugares, reintroduzindo dimensões de identidade, memória e relação, fundamentais para a constituição do lugar antropológico.

É justamente nesse processo que as cidades podem se reposicionar, propondo-se como palco de experiências coletivas, tais como festivais, manifestações culturais e encontros públicos, que contribuem para a construção de lugares-lugares<sup>3</sup>: espaços habitáveis que favorecem o enraizamento simbólico, a construção de vínculos e a afirmação de identidades. Assim, ambientes que, independentemente de sua função, integram o tecido urbano podem deixar de ser percebidos como locais inóspitos ou desprovidos de significado para se tornarem espaços de fruição, convivência e pertencimento.

Sem a intenção de esgotar o debate, amplo e necessário, acerca do conceito de lugar, adota-se, neste contexto, o território como eixo estruturante das ações culturais. Nesses territórios, a cultura pode atuar como base das relações sociais ao proporcionar encontros, estimular a convivência e dar visibilidade às múltiplas vozes que compõem a localidade. Esses eventos atuam como catalisadores de um habitar autêntico, que transcende o uso funcional do espaço e o converte em cenário de práticas simbólicas.

### 3.3 FESTIVAIS DE ARTES CÊNICAS E PERFORMÁTICAS: EUROPA E AMÉRICA DO SUL

As reflexões apresentadas até aqui evidenciam que os festivais podem ultrapassar sua condição de eventos artísticos, configurando-se como importantes agentes de transformação cultural, social e econômica dos terri-

<sup>3</sup> Lugar-lugar é uma provocação feita pela própria autora, em contraponto com o não-lugar de Marc Augé.

tórios em que se inserem. Ao ocuparem cidades, ativarem espaços e promoverem experiências coletivas, tornam-se capazes de produzir impactos que transcendem o campo simbólico, alcançando também dimensões relacionadas ao desenvolvimento urbano, à economia criativa, ao turismo e à formação de públicos.

Com o objetivo de compreender essas dinâmicas, este estudo analisa alguns dos mais relevantes festivais de artes cênicas e performáticas da Europa e da América do Sul, buscando identificar seus impactos socioeconômicos e suas relações com os territórios que ocupam. Para a seleção das cidades e dos respectivos festivais, foram adotados os seguintes critérios:

- **Festivais de artes cênicas**

Parte-se da premissa de que a arte da interpretação e da performance configura-se como uma das mais antigas formas de expressão social da humanidade, presente desde os rituais primitivos até as manifestações culturais contemporâneas. As artes cênicas ocupam papel central no campo da cultura por sua natureza plural e integradora, pois abrangem uma ampla diversidade de expressões, que vão desde as formas clássicas, como o teatro, a dança, o circo, a ópera e o musical, até manifestações tradicionais, simbólicas, culturais e religiosas, como congadas, folias de reis, danças de fita, carnaval, marchas e cortejos, entre tantas outras, além de expressões contemporâneas ou híbridas, como performances e intervenções urbanas.

Essa capacidade de reunir corpos, vozes, movimentos e ritmos em experiências sensoriais e simbólicas compartilhadas torna as artes cênicas e performáticas uma das linguagens mais abrangentes e acolhedoras. Elas são terreno fértil para a convivência entre o erudito e o popular, o institucional e o espontâneo, o palco e a rua. Ao mesmo tempo em que preservam práticas ancestrais, abrem espaço para a experimentação e a reinvenção estética, refletindo os conflitos, desejos e transformações da sociedade.

Portanto, a escolha pelas artes cênicas se deve ao seu poder de questionar e se reinventar, tão fundamental no mundo contemporâneo. Elas são a arte do encontro entre artistas e público, entre mestres e espectadores, entre culturas e gerações, entre o passado e o presente, afirmando-se como instrumento potente de cidadania, memória, identidade e circulação de bens e serviços.

- **Festivais que ocupam espaços convencionais e não convencionais da cidade**

Analisaremos festivais que se apropriam tanto de espaços convencionais quanto não convencionais da cidade, ocupando teatros, mas também centros culturais, cinemas, praças, ruas, becos, prédios, bares, igrejas, bibliotecas ou qualquer espaço que possa promover uma expressão simbólica. Ao converter esses ambientes em lugares de criação, fruição artística e encontro, tais festivais desempenham papel fundamental na ressignificação do território urbano, pois transformam temporariamente espaços do cotidiano em campos de experiência estética e convivência. Além disso, convidam o público a habitar a cidade de maneira mais atenta, participativa e relacional, ampliando as possibilidades de apropriação social do espaço urbano e de reconhecimento da própria cidade.

- **Festivais que geram recursos e receitas para as cidades**

Além de seu impacto simbólico, social e cultural, analisaremos festivais que desempenham papel estratégico na dinamização da economia local e na promoção de práticas sustentáveis, ao multiplicar as ações artísticas e inseri-las em diferentes pontos da cidade, gerando movimentação econômica direta para comércios de bairro, empreendedores independentes, setores de hospedagem, alimentação e bebidas, além de profissionais da economia criativa, como técnicos, fornecedores, artistas, comunicadores e agentes culturais.

Essa circulação de pessoas, recursos e serviços também beneficia o poder público por meio da arrecadação de impostos, da valorização de áreas urbanas e do fortalecimento das economias locais. Faremos uma análise dos dados disponibilizados.

- **Festivais que se tornaram oficiais nos calendários das cidades, sendo parte integrante dos eventos locais**

Essa geração de valor econômico, social e simbólico promovida pelos festivais é tão significativa que muitos desses eventos acabam sendo incorporados de forma oficial ao calendário das cidades. Esse reconhecimento não se dá apenas pelo prestígio cultural, mas, sobretudo, pelos impactos concretos que tais festivais promovem: atraem públicos diversos, impul-

sionam o turismo, fortalecem o comércio local, criam empregos temporários e permanentes, movimentam diferentes setores da economia criativa e estimulam a circulação de capital dentro do território urbano. Assim, analisaremos festivais reconhecidos em suas cidades.

Faremos, portanto, um levantamento dos dados dos seguintes festivais:

- Fringe, em Edimburgo, Escócia;
- Festival de Avignon, na França;
- Santiago a Mil, em Santiago, Chile;
- Festival de Curitiba, no Brasil.

Para essa análise comparativa, abordaremos os seguintes critérios:

**a) Contexto e território**

Realizaremos uma breve análise descritiva sobre a cidade, o país e o contexto sociopolítico de cada localidade.

**b) Histórico e legado**

Será realizado um breve levantamento do contexto histórico em que surgiu o festival e de sua configuração atual.

**c) Modelo de gestão e governança**

Será analisada a estrutura institucional de cada festival, identificando os responsáveis por sua organização, bem como as instituições envolvidas em sua realização.

Também serão examinadas as fontes de financiamento adotadas, considerando a participação de recursos públicos e privados, as receitas provenientes de bilheteria e a oferta de produtos e serviços associados ao evento. Por fim, será avaliada a relação desses festivais com as políticas públicas de cultura.

**d) Modelo curatorial e artístico**

Será realizada uma análise do modelo de curadoria, identificando se os processos de seleção ocorrem por meio de convocatórias abertas, curadoria fechada ou formatos mistos. Também analisaremos a presença de artistas locais e nacionais.

#### e) Impactos socioculturais

Será realizada uma análise dos impactos socioculturais gerados pelos festivais, considerando aspectos relacionados à formação e ampliação de públicos, à democratização do acesso à cultura, à promoção da diversidade e da inclusão, bem como seus efeitos nos territórios em que se inserem. Também serão observados os impactos urbanos, econômicos e ambientais decorrentes de sua realização.

#### f) Relação com públicos

Será analisada a relação dos festivais com seus diferentes públicos, considerando aspectos como perfil dos participantes, estratégias de acessibilidade, ações de formação de público, incluindo mediações, debates, oficinas e encontros com artistas, bem como o grau de engajamento da comunidade local e a participação de turistas e moradores.

Em um primeiro momento, cogitou-se analisar os dados quantitativos dos últimos cinco anos de cada festival. No entanto, esse recorte mostrou-se pouco adequado aos objetivos deste estudo. A pandemia de Covid-19 interrompeu ou reduziu drasticamente a realização de festivais e eventos de grande público por aproximadamente dois anos, produzindo impactos excepcionais sobre indicadores como público, programação, ocupação de espaços e movimentação econômica.

Mais do que medir oscilações ocasionais ou estabelecer rankings de crescimento entre festivais, interessa-nos compreender como diferentes modelos de organização, ocupação territorial e relação com os públicos produzem impactos distintos nas cidades em que acontecem. O foco desta análise está menos na evolução histórica de cada evento e mais na capacidade dos festivais de mobilizar recursos, ativar territórios, formar públicos e gerar transformações culturais, sociais e econômicas.

Nesse sentido, a comparação entre festivais de contextos diversos não busca determinar qual modelo é melhor ou mais eficiente, mas revelar a diversidade de caminhos pelos quais esses eventos podem atuar como agentes de transformação. Ao observar suas diferentes formas de governança, financiamento, ocupação urbana e interação com as comunidades locais, torna-se possível compreender como os festivais contribuem para a produ-

ção de sentido, para a construção de pertencimento e para a reconfiguração simbólica e material dos territórios que ocupam.

Mais do que oferecer respostas definitivas ou propor modelos a serem replicados, este estudo busca apresentar e analisar os dados coletados a partir de diferentes contextos e realidades. O objetivo é disponibilizar ao leitor um panorama amplo sobre as múltiplas formas de atuação dos festivais, permitindo que as evidências observadas contribuam para a reflexão sobre seus impactos, potencialidades e desafios nos territórios em que se inserem.

### **3.3.1 FRINGE EM EDIMBURGO, ESCÓCIA**

#### a) Contexto e território

O Reino Unido é composto por quatro nações constitutivas: Inglaterra, Escócia, País de Gales e Irlanda do Norte. Embora todas façam parte de um mesmo Estado, cada uma possui diferentes graus de autonomia legislativa. De forma geral, instituições centrais, como a política externa, a defesa nacional e o uso da mesma moeda, a libra esterlina, são administradas a partir de Londres, capital do Reino Unido.

Edimburgo é a capital da Escócia e possui cerca de 500 mil habitantes<sup>4</sup>. A cidade desempenha um papel político importante, pois é a sede do Parlamento Escocês, instaurado em 1999 em decorrência do processo de devolução de poderes (devolution). O Parlamento Escocês detém competência legislativa em áreas como educação, saúde, transporte e políticas sociais, conferindo à Escócia uma significativa margem de autogoverno dentro do Reino Unido.

Economicamente, Edimburgo se destaca entre as cidades britânicas. É a quinta maior economia do Reino Unido em termos de Produto Interno Bruto (PIB), com cerca de 36,5 bilhões de libras<sup>5</sup>. Em termos de PIB per capita, a cidade ocupa a segunda posição no país, com 69.809 libras, ficando atrás apenas de Londres, cuja economia total chega a 617,915 bilhões de libras e cujo PIB per capita é de aproximadamente 69.077 libras.

<sup>4</sup> Consultado nos links: <https://www.citypopulation.de/en/uk/cities/scotlandua/?cityid=7156> e no Scotland's Census de 2022 em <https://www.scotlandscensus.gov.uk/atlas/>

<sup>5</sup> Dados de 2023, Consultado em 21/12/2025 no link: <https://www.ons.gov.uk/economy/grossdomesticproductgdp/datasets/regionalgrossdomesticproductallnutslevelregions>

Além dos aspectos políticos e econômicos já discutidos, o turismo desempenha um papel central na economia e na projeção internacional de Edimburgo, estando profundamente ligado à sua arquitetura histórica e ao valor cultural do território. Em 2024, a cidade recebeu mais de 5 milhões de visitantes, com um gasto turístico superior a £ 2,5 bilhões<sup>6</sup> (aproximadamente US\$ 3,4 bilhões), evidenciando a importância do setor para a economia local e escocesa. Grande parte dessa atratividade se deve ao seu patrimônio arquitetônico excepcional: o conjunto da Cidade Velha e da Cidade Nova foi inscrito como Patrimônio Mundial da UNESCO em 1995<sup>7</sup>, reconhecido por preservar de forma ímpar seu conjunto arquitetônico urbano, que sintetiza a evolução do urbanismo europeu desde a Idade Média até o Iluminismo e o período georgiano.

#### b) Histórico e legado

Edimburgo é reconhecida internacionalmente por sediar o maior festival de artes cênicas do mundo: o Edinburgh Festival Fringe, que, ao longo das décadas, superou em dimensão e alcance o próprio festival que lhe deu origem, o Edinburgh International Festival.

O Edinburgh International Festival foi criado logo após a Segunda Guerra Mundial, com o propósito de “proporcionar uma plataforma para a manifestação do espírito humano”, reunindo diversas linguagens artísticas com o objetivo de revitalizar a vida cultural europeia, então profundamente impactada pelo conflito. A ideia foi inspirada por Rudolf Bing, pioneiro cultural e refugiado judeu do regime nazista. Sua primeira edição ocorreu entre 22 de agosto e 11 de setembro de 1947, em Edimburgo. De acordo com o relato disponível no site do Festival Internacional de Edimburgo, assim se iniciou sua história:

À medida que o primeiro Festival se aproximava, em 1947, o racionamento ainda estava em vigor em todo Reino Unido e o Ministro do Combustível e da Energia proibiu a iluminação do

Castelo de Edimburgo na edição inaugural do Festival Internacional. No entanto, a população de Edimburgo pensava de forma diferente. Queria que os visitantes pudessem apreciar seu magnífico castelo iluminado à noite. Centenas de cartas e telegramas foram enviados com generosas ofertas de doação de cotas de carvão.

O Ministro não teve outra alternativa senão ceder. O castelo foi iluminado utilizando as cotas privadas de carvão dos moradores de Edimburgo por quatro noites, do anoitecer até a meia-noite, durante o Festival Internacional, e visitantes de todas as partes do mundo sentiram-se calorosamente acolhidos por toda a cidade.

Desde o início, a população de Edimburgo mobilizou-se com entusiasmo para receber o mundo. Voluntários atuaram no Clube do Festival, que preparava e servia 2.500 refeições por dia aos visitantes, enquanto a Sociedade do Festival articulava-se com o Ministério da Alimentação para garantir o abastecimento adequado de ingredientes. A atmosfera de austeridade foi dissipada quando os moradores transformaram a cidade com fachadas de lojas decoradas, exuberantes arranjos florais e bandeiras e flâmulas tremulando em todos os espaços disponíveis (SITE OFICIAL DO FESTIVAL<sup>8</sup>).

O evento consolidou-se como um dos principais acontecimentos do verão europeu. Naquele mesmo ano de sua criação, oito grupos de teatro, provenientes de diferentes países da Europa, dirigiram-se espontaneamente a Edimburgo para se apresentar. Como não integravam a programação oficial, ocuparam espaços alternativos, à margem do festival institucional. Essa ocupação “periférica” deu origem ao termo “Fringe”, que, em tradução literal, significa “franja” ou “margem” da programação oficial.

A partir desse movimento independente, o Fringe passou a se desenvolver paralelamente ao Edinburgh International Festival e, em 1958, adquiriu caráter institucional, com a criação da Edinburgh Festival Fringe Society<sup>9</sup>.

6 Dados disponível no site da instituição: [https://www.visitscotland.org/research-insights/regions/edinburgh-lothians?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.visitscotland.org/research-insights/regions/edinburgh-lothians?utm_source=chatgpt.com)

7 Dados da UNESCO, disponível no link: [https://whc.unesco.org/en/list/728/?utm\\_source=chatgpt.com](https://whc.unesco.org/en/list/728/?utm_source=chatgpt.com)

8 Dados disponíveis no Edinburgh International Festival: <https://www.eif.co.uk/about>

9 Dados disponíveis no portal da Edinburgh Festival Fringe Society: [https://www.edfringe.com/about-us/history-of-the-fringe/?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.edfringe.com/about-us/history-of-the-fringe/?utm_source=chatgpt.com)

Atualmente, Edimburgo abriga simultaneamente diversos festivais de grande relevância internacional, entre eles festivais de música, literatura e artes visuais, além do próprio Fringe, que se consolidou como o maior festival de artes cênicas do mundo, tornando-se, em escala e impacto cultural, maior do que o evento que lhe deu origem. A cidade, que possui cerca de 500 mil habitantes, recebe, somente durante o período do festival (que dura cerca de 30 dias), aproximadamente 1 milhão de pessoas<sup>10</sup>.

#### c) Governança e financiamento

O Edinburgh International Festival é gerido pela Edinburgh International Festival Limited, uma instituição formada por conselho diretor e executivo próprio. Porém, nossa análise se concentra no Edinburgh Festival Fringe, que é gerido pela Edinburgh Festival Fringe Society, uma organização sem fins lucrativos formada por conselheiros e diretores.

A Edinburgh Festival Fringe Society é composta de membros e voluntários com diferentes perfis, como artistas de teatro, produtores culturais, administradores e gestores de espaços e outros interessados em apoiar o festival. De acordo com o relatório Fringe Society 2025, disponibilizado no portal da instituição, sua receita provém de um modelo misto, em que os recursos gerados por artistas e pelo público do festival são complementados por investimentos privados, públicos e filantrópicos.

Em 2025, a receita do festival alcançou £ 6.035.805 (aproximadamente US\$ 8,1 milhões), sendo composta por diferentes fontes de recursos: 38% provenientes da venda de ingressos, 15% de taxas de participação, 16% de rendimentos de aplicações, 10% de fundos públicos, 12% de patrocínios e arrecadação de fundos, 5% de publicidade e anúncios, e 4% de outras receitas, como a comercialização de camisetas, squeezes e produtos vinculados ao festival.

As despesas totalizaram £ 5.945.130 (aproximadamente US\$ 8 milhões), distribuídas entre diferentes áreas de atuação: 39% destinados a salários e impostos, 27% para gestão de bilheteria e tecnologia, 17% para serviços voltados aos artistas, 7% para marketing e comunicação, 5% para acessibilidade e instalações, 4% para despesas gerais e 2% para governança e captação de recursos.

<sup>10</sup> Dados disponibilizados em: <https://www.edinburghfestivalcity.com/about/research-reports>

Em 2025, o festival comercializou cerca de 2,6 milhões de ingressos para suas atrações, gerando uma receita superior a £ 5.532.678 (aproximadamente US\$ 7,5 milhões).

#### d) Modelo curatorial e artístico

Diferentemente de festivais estruturados a partir de uma seleção ou curadoria centralizada, o Edinburgh Festival Fringe opera por meio de um modelo aberto. Para participar, o artista ou a companhia precisa ser aceito por uma *venue* (termo utilizado para designar os locais e espaços que sediam os espetáculos durante o festival). Dessa forma, a relação entre artistas e *venues* torna-se um dos elementos estruturantes do modelo de funcionamento do Fringe.

A Fringe Society atua como facilitadora desse processo, disponibilizando informações e oportunidades para aproximar artistas e gestores de espaços, contribuindo para a construção coletiva da programação. De acordo com o Relatório Fringe 2025, a equipe de serviços para artistas do Fringe recebeu impressionantes 28.919 e-mails de artistas e profissionais do setor interessados em encontrar espaços e oportunidades para apresentar seus trabalhos.

Ao contrário de uma organização central responsável por toda a programação, muitas *venues* estabelecem contratos diretamente com os grupos artísticos, definem políticas de preços para os ingressos e assumem parte significativa da logística técnica necessária às apresentações. Esse modelo descentralizado amplia a autonomia dos espaços e contribui para a diversidade que caracteriza o festival.

Ao longo dos anos, algumas *venues* tornaram-se verdadeiros ícones do Fringe, reunindo públicos fiéis e consolidando reputações ligadas à qualidade e ao perfil de suas curadorias. A liberdade de formatos, que vai de teatros tradicionais a apresentações experimentais em pubs, igrejas, galpões e espaços temporários, possibilita uma enorme diversidade de linguagens e experiências artísticas. Grandes operadoras de *venues*, como Summerhall, Assembly e Underbelly, além de administrarem teatros e espaços cênicos, também gerenciam áreas de convivência, bares e praças de alimentação especialmente montadas para o festival, que se transformam em importantes pontos de encontro, circulação e fruição cultural.

Em 2025, o Fringe reuniu mais de 3,8 mil espetáculos, apresentados por artistas de mais de 60 países. Com aproximadamente 30 dias de programação e mais de 306 espaços participantes, o festival alcançou uma média superior a mil apresentações por dia.

Das mais de 3,8 mil atrações apresentadas, 1.165 foram produções internacionais, evidenciando o alcance global do evento. Ao mesmo tempo, o festival mantém forte compromisso com a promoção da produção artística escocesa. Um exemplo é a iniciativa *Made in Scotland*, realizada anualmente com o objetivo de apresentar artistas e companhias residentes na Escócia a programadores, agentes culturais e públicos internacionais presentes no Fringe. Em 2025, a mostra reuniu 16 espetáculos.

O Fringe contou ainda com a presença de cerca de 1.800 agentes culturais provenientes de delegações de diversas partes do mundo, incluindo representantes da cidade de São Paulo, em uma ação promovida pela Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas do Estado de São Paulo e pela InvestSP, agência de promoção de investimentos vinculada à Secretaria de Desenvolvimento Econômico do Estado<sup>11</sup>.

O Fringe consolidou-se como a maior feira internacional de negócios das artes cênicas. Todos os anos, programadores, produtores, distribuidores e gestores culturais voltam seus olhares para o evento em busca de novos talentos, projetos e oportunidades de circulação. Estar no Fringe representa, para muitos artistas, não apenas a possibilidade de apresentar um espetáculo, mas também a chance de posicionar seu trabalho em uma das mais importantes vitrines do setor cultural mundial.

É importante destacar que os negócios gerados durante o festival são negociados diretamente entre artistas, produtores, programadores e compradores de conteúdo. O Fringe não realiza qualquer tipo de intermediação comercial nem cobra taxas de agenciamento sobre os contratos firmados, cabendo integralmente às partes envolvidas a condução das negociações e dos acordos estabelecidos.

#### e) Impactos socioeconômicos

Para além dos números e relatórios, tive a oportunidade de acompanhar o festival em duas edições consecutivas: em 2024, como integrante da

11 Dados disponíveis em : [https://www.investe.sp.gov.br/uploads/midias/documentos/Selecionadas\\_FRINGE\\_%202024.pdf](https://www.investe.sp.gov.br/uploads/midias/documentos/Selecionadas_FRINGE_%202024.pdf)

delegação institucional da cidade de São Paulo, e em 2025, como artista convidada, participando da produção de um espetáculo *site-specific* que dirigi. Essas experiências permitiram uma observação direta dos processos de transformação urbana, cultural e econômica desencadeados pelo evento.

Espaços que, ao longo do ano, funcionam como quadras escolares, pátios de igrejas e até mesmo vias públicas são temporariamente ressignificados e convertidos em teatros, circos, restaurantes e áreas de convivência. Trata-se de uma infraestrutura construída e aperfeiçoada ao longo de décadas, capaz de promover uma profunda reconfiguração da rotina urbana durante o período do festival.

Também é possível perceber os impactos diretos na dinâmica econômica e turística da cidade, refletidos na elevada taxa de ocupação de hotéis e imóveis de temporada (como por exemplo no Airbnb), bem como na adesão de universidades que, em período de recesso acadêmico, disponibilizam seus dormitórios para acolher artistas e visitantes. Configura-se assim, um processo em que toda a cidade se reorganiza para receber o festival, moldando temporariamente seu funcionamento, seus fluxos e os usos do espaço urbano.

Edimburgo apropriou-se de maneira tão estruturante da lógica dos festivais que atualmente abriga a Edinburgh Napier University, referência no Reino Unido em formação e pesquisa voltadas à gestão de eventos e festivais culturais, desempenhando papel relevante na formulação de diretrizes e no desenvolvimento de ações em articulação com o British Council.

A cidade consolidou-se como exemplo de território que reconheceu estrategicamente o potencial dos festivais como política permanente de desenvolvimento urbano e cultural, estruturando um calendário anual de eventos capaz de mantê-la continuamente inserida na rota internacional de visitantes. De acordo com relatório publicado em 2022<sup>12</sup>, o impacto econômico total do conjunto de festivais realizados na cidade alcançou aproximadamente £ 407 milhões (aproximadamente US\$ 550 milhões), refletindo não apenas os gastos diretos dos visitantes, mas também seus efeitos indiretos sobre os negócios locais, com desdobramentos na geração de empregos, na arrecadação de impostos e na dinamização dos setores de comércio e serviços.

12 Relatório publicado, disponível no link: [https://www.visitscotland.org/news/2025/festivals-edinburgh-qa?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.visitscotland.org/news/2025/festivals-edinburgh-qa?utm_source=chatgpt.com)

Pode-se perceber que o Festival Fringe ultrapassa os indicadores de público e desempenho econômico. Seu impacto manifesta-se também nas dimensões simbólica, social e espacial da cidade. No entanto, um modelo dessa magnitude só se torna viável por meio de um esforço coletivo e articulado entre poder público, instituições culturais, setor privado, moradores e público participante. A ocupação intensiva da cidade exige planejamento, diálogo e pactuação permanentes para que seus benefícios sejam amplamente compartilhados. Sem esse compromisso coletivo, uma estrutura capaz de gerar desenvolvimento econômico, intercâmbio cultural e experiências significativas poderia facilmente transformar-se em fonte de conflitos, sobrecarga urbana e transtornos para aqueles que vivem e circulam pelo território.

#### f) Relação com públicos

Tanto o Fringe quanto o próprio Edinburgh International Festival apresentam números expressivos no que diz respeito às suas ações estruturantes de formação de público e desenvolvimento cultural. Ao longo de todo o ano, são desenvolvidos centenas de projetos contínuos voltados à formação artística de crianças e jovens, abrangendo linguagens como dança, teatro, música e circo. Soma-se a isso um amplo programa de empregabilidade juvenil, que atua na qualificação profissional, na oferta de primeiras experiências de trabalho no setor cultural e criativo e no acompanhamento por meio de apoio financeiro e aconselhamento de carreira, contribuindo para a inserção desses jovens no mercado de trabalho.

Dentre as ações específicas, destaca-se o FringeMakers, uma iniciativa de financiamento coletivo (crowdfunding) que oferece uma plataforma digital de baixo custo para viabilizar a produção e a circulação de espetáculos. Desde sua criação, a ferramenta já possibilitou que projetos vinculados ao Fringe arrecadassem coletivamente mais de £ 860.000 (aproximadamente US\$ 1,2 milhão) em doações, com 141 projetos apoiados somente em 2025, demonstrando o fortalecimento de uma lógica de coparticipação entre artistas, público e comunidade.

Os eventos de rua constituem uma das marcas mais reconhecidas internacionalmente do Fringe, evidenciando a ocupação da cidade como um grande palco aberto. Edimburgo não se limita a ativar espaços fechados e institucionalizados, mas transforma ruas, praças e áreas de circulação coti-

diana em ambientes de fruição cultural. As apresentações de rua são realizadas por artistas inscritos no festival, o que garante a organização dos espaços, a catalogação das atrações e a melhor condução dos públicos. Em 2025, foram registradas 326 atrações de rua, provenientes de diversos países. Além disso, foi criado um palco comunitário voltado à participação de jovens artistas e coletivos locais que, ao longo de dois dias, recebeu 222 participantes, incluindo 119 estudantes de escolas da cidade e integrantes de 11 grupos comunitários, reforçando o caráter formativo e territorial do festival.

Uma pesquisa de público realizada pelo Fringe, com 9.300 pessoas entrevistadas, apontou que 79% dos respondentes consideram o evento “um dos acontecimentos culturais mais importantes do mundo”. Esse dado não expressa apenas a percepção de grandeza do festival, mas revela seu impacto simbólico e social. A experiência do Fringe é percebida como transformadora por públicos diversos, entre espectadores, artistas, programadores, visitantes e moradores, consolidando o festival não apenas como um evento cultural de grande escala, mas como um dispositivo contínuo de formação, ativação do território e construção de valor econômico e cultural para a cidade.

### 3.3.2 FESTIVAL DE AVIGNON, FRANÇA

#### a) Contexto e território

Avignon está localizada no sul da França, na região Provence-Alpes-Côte d’Azur, às margens do rio Rhône, e desempenha papel de destaque no sistema cultural europeu. Com uma população de 92.188 habitantes<sup>13</sup>, a cidade é cercada por muralhas medievais e abriga um importante conjunto arquitetônico gótico, entre os quais se destaca o Palácio dos Papas, residência de sete pontífices durante o século XIV. Em razão de seu valor histórico e patrimonial, desde 1995 Avignon integra a lista de Patrimônios Mundiais da UNESCO.

A cidade é a capital do departamento de Vaucluse e um importante centro econômico da região Provence-Alpes-Côte d’Azur. Também constitui o núcleo da área metropolitana de Grand Avignon (*communauté d’agglomération*), formada por 15 comunas distribuídas em ambos os lados do

<sup>13</sup> Censo realizado em 2023 publicado on line no Insee (L’Institut national de la statistique et des études économiques collecte, produit, analyse et diffuse des informations sur l’économie et la société françaises) no link <https://www.insee.fr/fr/information/8568899>

rio Rhône. Com uma população de 337.039 habitantes (INSEE, 2020), trata-se da 35ª maior área metropolitana da França.

A região possui mais de 7.000 empresas ativas, com forte predominância do setor terciário, composto por serviços e comércio. O turismo desempenha papel estratégico na economia local, tendo o Festival de Avignon como um de seus principais motores de atração e dinamização econômica. Um estudo publicado pela Província de Avignon em 2013 já apontava que a cidade recebia cerca de 4 milhões de turistas por ano<sup>14</sup>, evidenciando a relevância da atividade turística para o desenvolvimento do território.

#### b) Histórico e legado

A cidade de Avignon, além de seu reconhecido patrimônio histórico, do Palácio dos Papas e do conjunto arquitetônico inscrito na lista de Patrimônios Mundiais da UNESCO, é também sede de um dos mais importantes festivais de artes cênicas do mundo: o Festival de Avignon.

A origem do Festival de Avignon remonta ao contexto cultural do pós-Segunda Guerra Mundial, momento em que a Europa buscava reconstruir não apenas suas cidades, mas também seus vínculos simbólicos e culturais. Em 1947, o encenador Jean Vilar foi convidado a apresentar espetáculos no Palais des Papes, dando origem à primeira edição do evento, intitulada *Une semaine d'art en Avignon*. Na ocasião, foram apresentadas três obras: *Richard II*, de William Shakespeare, *Tobie et Sara*, de Paul Claudel, e *La Terrasse de Midi*, de Maurice Clavel, marcando o início de um projeto que tinha como premissa central a democratização do acesso ao teatro, deslocando-o do eixo parisiense para novos territórios culturais.

Durante seus primeiros dezessete anos, o festival refletiu de forma direta a visão artística e política de Vilar, consolidando-se como a expressão de um projeto singular: um teatro acessível, não convencional e voltado à formação de novos públicos. Seu objetivo era atrair uma audiência jovem e ampliar o alcance social do teatro, propondo uma ruptura com os modelos estéticos e institucionais dominantes em Paris. Nas palavras do próprio diretor, tratava-se de “renovar o teatro e as formas coletivas de arte”, abrindo espaço para uma experiência estética integrada à arquitetura e à vida urbana.

<sup>14</sup> La carte d'identité d'Avignon através do link: <https://web.archive.org/web/20140810200753/http://www.mairie-avignon.fr/fr/ecodev/environ/ci.php>

Esse período foi marcado por intensa mobilização cultural, alinhada às políticas de descentralização promovidas pelo Estado francês. Em 1951, com o apoio decisivo de Jeanne Laurent, então diretora de Artes Cênicas, Vilar assumiu a direção do Théâtre National Populaire (TNP), em Paris, consolidando um eixo estruturante entre o festival e a política pública cultural. O TNP e o Festival de Avignon passaram, então, a compartilhar não apenas uma liderança comum, mas um mesmo projeto de democratização cultural, ancorado em uma perspectiva pedagógica e de formação de plateias.

Ao longo das décadas de 1950 e 1960, o festival tornou-se um importante ponto de encontro internacional, especialmente para a juventude. Movimentos associativos, grupos estudantis e coletivos culturais passaram a ocupar a cidade durante o verão, transformando Avignon em um território efervescente de debates, intercâmbios e experimentações artísticas. Essa ocupação ampliada do espaço urbano antecipava, de certa forma, práticas contemporâneas de festivais que articulam arte, cidade e comunidade.

Em 1963, ao se desligar do TNP, Vilar passou a dedicar-se exclusivamente ao festival, promovendo sua expansão estética. Novas linguagens foram incorporadas à programação, como a dança e o cinema experimental, este último representado, entre outros, por nomes como Jean-Luc Godard. Essa abertura contribuiu para consolidar o festival como espaço de vanguarda e experimentação artística.

No entanto, a ampliação do evento também trouxe desafios de gestão e tensões políticas. O festival foi diretamente impactado pelos acontecimentos de maio de 1968, que questionaram estruturas institucionais e modelos culturais estabelecidos na França. O próprio Vilar, apesar de seu histórico de diálogo com a juventude, tornou-se alvo de críticas, evidenciando os limites e as contradições de seu projeto. Seu falecimento, em 1971, marcou o fim de uma era e o início de um processo de reconfiguração institucional.

Paralelamente a esse processo de expansão, o Festival de Avignon passou a se estruturar em múltiplas camadas, distinguindo-se entre uma programação oficial, curada e institucional, e uma dinâmica paralela que se expandia pela cidade.<sup>15</sup> Esse movimento culminou, em 1966, na criação do Festival Off Avignon, inspirado em modelos independentes e autogestionados.

<sup>15</sup> Fonte site oficial do Festival: [https://festival-avignon.com/en/archives?utm\\_source=chatgpt.com](https://festival-avignon.com/en/archives?utm_source=chatgpt.com)

O Off Avignon consolidou-se como espaço de liberdade artística e diversidade estética, no qual os próprios artistas assumem a iniciativa de produção e ocupação dos espaços. Diferentemente da programação oficial, baseada em convites curatoriais, o Off opera por meio de relações diretas entre companhias e espaços, que podem incluir teatros, restaurantes, hotéis ou áreas públicas. Esse modelo ampliou significativamente a escala do festival, transformando Avignon, a cada verão, em uma verdadeira “cidade-festival”, com milhares de artistas e centenas de espaços ativados.

Com o crescimento contínuo do Off, tornou-se necessária a criação de estruturas de organização e articulação. Assim, em 2006, foi fundada a Avignon Festival & Compagnies (AF&C), responsável por apoiar os participantes, estruturar redes e contribuir para a sustentabilidade do evento.<sup>16</sup>

Ao longo de sua trajetória, o Festival de Avignon consolidou-se como um dos principais exemplos de política cultural articulada à ocupação urbana e à formação de público. Sua evolução evidencia não apenas transformações estéticas, mas também mudanças nos modos de produção, gestão e circulação das artes cênicas, tornando-se um caso paradigmático para a análise de festivais no contexto contemporâneo.

### c) Governança e financiamento

O Festival de Avignon é gerido pela Association du Festival d’Avignon, uma associação sem fins lucrativos regida pela lei de 1901, subsidiada pelo Estado, por meio do Ministério da Cultura, pela Cidade de Avignon, pela Communauté d’agglomération du Grand Avignon, pelo Departamento de Vaucluse e pela Região de Provence-Alpes-Côte d’Azur.

Em 2025, embora o Festival de Avignon ainda não tenha divulgado um relatório financeiro consolidado e detalhado, seus indicadores operacionais demonstram alta performance de público e manutenção de um modelo estrutural baseado em financiamento público majoritário. Em paralelo, o Festival Off apresenta dados econômicos robustos, evidenciando um impacto direto de até € 22 milhões (aproximadamente US\$ 24 milhões) no território.

<sup>16</sup> Disponível no site oficial do Festival Off Avignon através do link: <https://www.festivaloffavignon.com/page/50-ans-d-histoire>

Diferentemente de Edimburgo, o Festival de Avignon não divulga anualmente suas despesas por meio de relatórios públicos de transparência. Assim, para esta análise, serão considerados os dados mais recentes disponibilizados publicamente em seus canais institucionais.<sup>17</sup> De acordo com essas informações, a composição de suas receitas é formada por 55% de recursos públicos e privados, sendo 25% provenientes do governo francês e o restante de empresas parceiras que possuem dedução fiscal; 38% de receitas próprias; e 8% provenientes de outras fontes não declaradas.

O Festival teve um orçamento de € 17 milhões (aproximadamente US\$ 18,7 milhões) para 2022, cujas despesas foram distribuídas da seguinte forma: 71% para programação, produção, coprodução e atividades culturais; e 29% para instalações técnicas, operação dos vários locais de apresentação do Festival e manutenção.

O Festival gera benefícios econômicos para a indústria cultural e turística da região, estimados em cerca de € 50 milhões (aproximadamente US\$ 55 milhões)<sup>18</sup>.

O Festival Off Avignon é coordenado pela Avignon Festival & Compagnies (AF&C), organização que representa companhias artísticas e espaços de apresentação. Diferentemente do Festival de Avignon, o Off não possui curadoria centralizada. Os artistas realizam suas inscrições e negociam diretamente com os espaços participantes, enquanto a AF&C atua na organização do programa geral, no apoio às companhias, na articulação entre artistas e espaços e na estruturação da rede de comunicação do festival.

Seu modelo de funcionamento também difere dos festivais financiados por um orçamento central público ou por grandes patrocinadores. O Off opera de forma descentralizada e autossustentada, com receitas distribuídas entre diversos agentes envolvidos em sua realização, sendo:

- bilheteria: participação sobre vendas de ingressos;
- aluguel de espaços: taxa mínima por locação;
- taxa de sistema e inscrição.

<sup>17</sup> Último relatório de dados de financiamento público: [https://festival-avignon.com/en/festival-609?utm\\_source=chatgpt.com](https://festival-avignon.com/en/festival-609?utm_source=chatgpt.com)

<sup>18</sup> Dados disponíveis no site oficial do Festival de Avignon [https://festival-avignon.com/en/festival-609?utm\\_source=chatgpt.com](https://festival-avignon.com/en/festival-609?utm_source=chatgpt.com)

Para participar oficialmente do Off (e constar na programação), as companhias devem pagar uma taxa à Avignon Festival & Compagnies. Essa contribuição garante a inclusão no catálogo oficial do festival, acesso aos canais institucionais de divulgação, visibilidade junto ao público e aos profissionais do setor, além de serviços de apoio, comunicação e articulação em rede. Essa taxa constitui uma das principais fontes de receita direta da AF&C para a manutenção e organização do Off.

Além disso, quando os ingressos são comercializados por meio do circuito oficial do festival, como o Cartão Off, e a bilheteria integrada, é aplicada uma pequena taxa sobre cada venda. Não se trata de uma participação na receita de bilheteria, que permanece dividida entre a companhia e o espaço de apresentação, mas de uma taxa operacional destinada à manutenção do sistema e dos serviços oferecidos pela organização do festival.

Por fim, o Off ainda disponibiliza serviços que podem ser comprados, como anúncios no programa oficial, destaques em plataformas e serviços de comunicação. Esse é um recurso complementar.

O Off não participa da receita dos eventos, mas se sustenta como uma estrutura de mediação baseada em taxas de adesão e serviços. Seu modelo econômico desloca a centralidade financeira para a relação direta entre artistas e espaços, configurando um sistema de plataforma cultural no qual a organização atua mais como articuladora do ecossistema do que como gestora financeira central. Trata-se de um modelo semelhante ao do Fringe em Edimburgo, em que a curadoria é realizada pelas *venues* ao aceitarem ou não determinada programação artística para compor sua programação. De acordo com o relatório de estimativa publicado pela AF&C, em 2025 o Festival trouxe para o território um retorno econômico estimado entre € 19,4 e € 22 milhões (aproximadamente US\$ 21 a 24 milhões), por meio de 1,6 milhão de ingressos vendidos.<sup>19</sup>

#### d) Modelo curatorial e artístico

A curadoria do Festival de Avignon é definida por uma direção artística e por seu conselho curatorial, responsáveis por estabelecer o conceito

<sup>19</sup> Relatório base Festival Off publicado em: <https://www.echodumardi.com/actualite/pre-bilan-du-festival-off-davignon-un-locomotive-a-22me-de-chiffre-daffaires/>

de cada edição, selecionar os artistas convidados e construir a narrativa que orienta o festival.

De acordo com o relatório divulgado pela direção do festival<sup>20</sup>, a edição de 2025 registrou a venda de 118.554 ingressos dos 122.806 disponibilizados ao público, alcançando uma taxa de ocupação de 96,7%, índice considerado recorde pela instituição.

A programação reuniu 291 apresentações pagas e 10 atividades gratuitas, distribuídas em 40 espaços da cidade, dos quais 20 estavam localizados fora das muralhas históricas. Ao todo, o festival apresentou 43 espetáculos, sendo 32 criações inéditas, o que representou 73% da programação. As estreias mundiais corresponderam a 47% das obras apresentadas, enquanto 55% dos projetos foram produzidos ou coproduzidos pelo próprio festival. A dimensão internacional também se destacou: 54% dos responsáveis pelos projetos eram estrangeiros, representando 16 nacionalidades distintas.

Já o Festival Off Avignon opera sob uma lógica distinta. Não há curadoria centralizada nem processo formal de seleção artística. Qualquer companhia pode integrar a programação, desde que encontre um espaço para se apresentar e assuma os custos de sua participação.

De acordo com as informações publicadas no site do Festival Off Avignon<sup>21</sup>, em 2025 o Festival recebeu:

- 1.731 espetáculos;
- 1.405 companhias, sendo 1.242 francesas e 163 internacionais;
- 490 criações, isto é, novos trabalhos;
- 27.000 apresentações;
- 139 espaços distintos e mais de 241 localidades;
- 1,6 milhão de ingressos vendidos.

#### e) Impactos socioeconômicos

Os festivais de Avignon constituem um sistema cultural complexo que, ao longo de sua realização anual, transforma profundamente a cidade. Durante o mês de julho, Avignon deixa de operar apenas como um centro

<sup>20</sup> Publicado em: [https://www.artcena.fr/fil-vie-pro/affluence-record-pour-la-79e-edition-du-festival-davignon?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.artcena.fr/fil-vie-pro/affluence-record-pour-la-79e-edition-du-festival-davignon?utm_source=chatgpt.com)

<sup>21</sup> Publicado em: [https://www.festivaloffavignon.com/page/chiffres-cles?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.festivaloffavignon.com/page/chiffres-cles?utm_source=chatgpt.com)

histórico de relevância patrimonial para assumir o papel de território cultural, no qual a arte se apropria dos espaços urbanos.

Do ponto de vista social, os festivais podem promover uma intensificação das formas de convivência e participação cultural. A cidade passa a receber uma presença massiva de públicos diversos, incluindo jovens, estudantes, profissionais do setor e espectadores internacionais, criando um ambiente de troca, formação e circulação de ideias.

Em pesquisa realizada pela instituição, divulgada em relatório prévio, 60% dos artistas nunca haviam participado do Festival d'Avignon, e mais de 9.000 artistas estiveram envolvidos nesse processo.

No âmbito econômico, os impactos são expressivos e amplamente reconhecidos. O Off, em particular, apresenta dados que evidenciam sua força como motor da economia criativa, com milhões de ingressos vendidos e uma circulação financeira que alcança dezenas de milhões de euros. Esse modelo se distingue por sua lógica descentralizada, na qual artistas, espaços e público estabelecem relações diretas de troca, configurando uma economia distribuída e de risco compartilhado. Já o Festival de Avignon, sustentado majoritariamente por financiamento público, opera como indutor de produção cultural, garantindo condições para a criação artística de maior escala e complexidade. Em conjunto, os dois sistemas revelam uma articulação entre política cultural e mercado, evidenciando a coexistência de diferentes regimes econômicos no campo das artes.

Desde 2010, o Festival d'Avignon tem se empenhado em uma reflexão sobre seu impacto e suas práticas em termos de responsabilidade social corporativa. O festival tem progressivamente incorporado diretrizes de sustentabilidade, reconhecendo que sua escala implica impactos significativos sobre o território, o consumo de recursos e a produção de resíduos.

Se, por um lado, parte fundamental da economia gira em torno do turismo, por outro, essa mesma intensidade também gera tensões com a população local, especialmente em função da superlotação, do aumento do custo de vida durante o período do festival e da pressão sobre os serviços urbanos.

Esse cenário evidencia um desafio estrutural enfrentado pelos grandes eventos que ocupam a cidade: equilibrar desenvolvimento econômico e vitalidade cultural com a qualidade de vida dos habitantes. A necessidade

de construir modelos mais sustentáveis, que dialoguem com o território e suas dinâmicas sociais, torna-se central para a continuidade desses festivais.

#### f) Relação com públicos

A relação entre o Festival de Avignon e seu público constitui um de seus pilares estruturantes, na medida em que sua própria origem está vinculada a um projeto de democratização cultural.

O Festival de Avignon distribui anualmente cerca de 125 mil ingressos para espetáculos pagos, além de acolher aproximadamente 30 mil participantes em atividades gratuitas, como debates, leituras e encontros. A taxa de ocupação tem se mantido consistentemente elevada, acima de 90%, chegando a índices próximos de lotação total em edições recentes, indicador não apenas de demanda, mas também de forte engajamento do público.

Os dados de origem geográfica revelam um público relativamente diversificado, embora ainda concentrado em determinados territórios: cerca de 38% dos espectadores são da própria região de Avignon, 28% vêm de Paris e região, 23% de outras áreas da França e aproximadamente 11% do exterior.<sup>22</sup> Esses números evidenciam tanto a relevância local quanto a projeção nacional e internacional do Festival.

A inclusão é um ponto considerado importante pelo Festival. A gestão recente reforça uma diretriz clara ao afirmar que “uma grande parte da utopia do teatro popular hoje é baseada na proximidade”<sup>23</sup>, destacando acessibilidade, inclusão e representação como eixos centrais. Iniciativas como o programa *First Time* buscam atrair novos públicos, especialmente pessoas que nunca frequentaram o teatro, ampliando o acesso a grupos historicamente menos presentes nos circuitos culturais. O Festival desenvolve ações continuadas com jovens e escolas da região, como a *Web TV – Young Culture Reporters*, que promove a produção de conteúdo digital por jovens com mentoria institucional e encontros formativos. Tais iniciativas evidenciam um esforço consistente de formação

22 Dados disponíveis pelo site: [https://festival-avignon.com/en/festival-609?utm\\_source=chatgpt.com](https://festival-avignon.com/en/festival-609?utm_source=chatgpt.com)

23 Frase do diretor do Festival, Thiago Rodrigues disponível pelo link: [https://festival-avignon.com/en/actions?utm\\_source=chatgpt.com](https://festival-avignon.com/en/actions?utm_source=chatgpt.com)

de público e de aproximação com a população local, sobretudo com as novas gerações.

O Off não possui uma política única de formação, mas desenvolve iniciativas de acesso e inclusão. Em 2025, foi criado o Village TADAMM, um espaço com oficinas, encontros e atividades abertas, pensado como ambiente de convivência e aproximação com diferentes públicos.<sup>24</sup>

Uma pesquisa realizada com o público em 2024<sup>25</sup> revela aspectos importantes do perfil dos frequentadores. As mulheres representam 63% do público. Em termos etários, observa-se uma predominância de faixas mais altas: apenas 5,5% têm menos de 26 anos, enquanto 33,5% possuem 66 anos ou mais, seguidos por 25% entre 56 e 65 anos. No que se refere ao perfil profissional, há forte presença de gestores (28%), aposentados (17%) e profissionais das áreas de artes, entretenimento e mídia (16,5%), além de menor participação de estudantes (4%) e trabalhadores de outros setores.

Esses dados indicam que, embora o Festival tenha avançado em políticas de acesso e inclusão, ainda há desafios importantes na ampliação e diversificação de seu público, especialmente no que diz respeito à participação de jovens e de camadas menos representadas. Trata-se, contudo, de um desafio estrutural que atravessa o campo das artes como um todo e que o Festival de Avignon, assim como os demais festivais que ocupam territórios urbanos, deve enfrentar propondo e testando novos olhares e práticas.

### 3.3.3 SANTIAGO A MIL, CHILE

#### a) Contexto e território

A cidade de Santiago, capital do Chile, é o principal centro político, econômico e cultural do país. De acordo com o Censo de 2024<sup>26</sup>, sua região metropolitana abriga aproximadamente 7,4 milhões de habitantes,

24 Fonte: [https://www.lemonde.fr/festival-off-avignon-2025/article/2025/06/24/festival-off-avignon-2025-un-vent-d-innovation-souffle-sur-la-ville-festival\\_6615641\\_563.html?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.lemonde.fr/festival-off-avignon-2025/article/2025/06/24/festival-off-avignon-2025-un-vent-d-innovation-souffle-sur-la-ville-festival_6615641_563.html?utm_source=chatgpt.com)

25 Link para pesquisa: [https://festival-avignon.com/en/actions/studies-about-the-public-2485?utm\\_source=chatgpt.com](https://festival-avignon.com/en/actions/studies-about-the-public-2485?utm_source=chatgpt.com)

26 Link para acesso: <https://censo2024.ine.gob.cl/#:-:text=Censo%202024%20Resultados%20Censo%202024.%20Resultados%20Poblaci%C3%B3n,Censo%202024%20Resultados%20Poblaci%C3%B3n%20censada%2018.480.432%20Viviendas.>

o que corresponde a quase 40% da população total chilena, concentrando uma parcela significativa da população e da atividade econômica e urbana nacional.

Santiago desempenha papel central na economia chilena. A região metropolitana responde por cerca de 40% a 45% do Produto Interno Bruto (PIB) do país. Em 2024, o PIB do Chile alcançou US\$ 330,27 bilhões (em valores nominais)<sup>27</sup>, o que coloca a economia chilena entre as mais estáveis e organizadas da América Latina.

Segundo o Observatório de Complexidade Econômica (OEC), a economia chilena é fortemente baseada na exportação de recursos naturais, especialmente o cobre, do qual o país é o maior produtor mundial. Esse setor responde por uma parcela significativa das exportações, seguido pelo setor agrário, com destaque para frutas, vinhos e salmão<sup>28</sup>.

Além de concentrar as principais instituições financeiras e universidades do país, Santiago vem consolidando o turismo como um importante vetor de desenvolvimento econômico. Sua localização estratégica, entre a Cordilheira dos Andes e o litoral do Oceano Pacífico, permite ao visitante acessar, em um mesmo dia, estações de esqui, vinícolas de reconhecimento internacional e áreas costeiras, característica que contribui para sua atratividade turística. De acordo com dados do Servicio Nacional de Turismo (SERNATUR), Santiago também se destaca como a principal porta de entrada de visitantes internacionais no Chile, reforçando seu papel como centro articulador dos fluxos turísticos nacionais e estrangeiros.<sup>29</sup>

#### b) Histórico e legado

Santiago possui uma vida cultural ativa, e seu evento de maior destaque é o festival Santiago a Mil. Em comparação com os festivais europeus citados anteriormente, o Santiago a Mil é relativamente novo, mas também fruto de um momento político histórico.

Entre as décadas de 1960 e 1980, países como Brasil, Chile e Argentina viveram ditaduras militares marcadas por censura, repressão política, perse-

27 Dados do Banco Central: [https://www.bcentral.cl/nuevo-buscador?utm\\_source=chatgpt.com&q=pib+santiago](https://www.bcentral.cl/nuevo-buscador?utm_source=chatgpt.com&q=pib+santiago)

28 Dados divulgados OEC: <https://oec.world/en/profile/country/chl>

29 Dados link: <https://www.sernatur.cl/mas-de-4-millones-de-turistas-han-llegado-a-chile-hasta-octubre/>

guição a artistas e restrição das liberdades civis. Durante mais de duas décadas, a produção cultural foi fortemente controlada, e muitos criadores foram silenciados, exilados, mortos ou impedidos de se expressar livremente.

Com o fim desses regimes e o processo de redemocratização, surgiram iniciativas culturais voltadas à retomada do espaço público e da liberdade de expressão. É nesse cenário que nasce o Santiago a Mil, em 1994.

Um grupo de pessoas liderado por Carmen Romero e Evelyn Campbell, com a participação de Francisco Reyes e a colaboração de Alfredo Castro (Teatro La Memoria), Juan Carlos Zagal (ex-La Troppa) e Mauricio Celedón (Teatro del Silencio), empreendeu, em 1994, a primeira edição do Teatro a Mil, com a realização de três obras no recém-recuperado Centro Cultural Estación Mapocho. De acordo com as palavras da diretora e idealizadora Carmen Romero:

Nosso desejo era de gerar uma paixão coletiva em um país em transformação. E obtivemos o maior dos apoios: o dos artistas e o do público, que chegava com entusiasmo para ver teatro. Batizamos com ainda mais vontade: Teatro a Mil, pelas milhares de obras que quisemos acolher em todos os cantos daquela antiga estação (FUNDACIÓN TEATROAMIL, 2022, p. 5).

Hoje, mais de três décadas desde sua fundação, o Festival Santiago a Mil consolidou-se como um dos maiores festivais internacionais do país e um dos principais eventos culturais da América Latina. Mais do que um festival de teatro, ele tornou-se uma plataforma de circulação internacional, reunindo espetáculos de artes cênicas, dança, música e intervenções urbanas.

O Santiago a Mil afirma-se como um polo internacional de circulação artística, conectando o Chile a redes globais de criação contemporânea. Companhias de diversos países participam anualmente do evento, o que posiciona o festival como uma vitrine relevante para intercâmbio cultural, coproduções e difusão de linguagens inovadoras, operando de forma semelhante a grandes festivais internacionais, como Avignon ou Edimburgo, mas com uma identidade fortemente latino-americana e marcada por sua história política.

Como ocorre em muitos grandes festivais, existe um festival paralelo, chamado Festival Internacional Santiago Off, fundado em 2012 como uma plataforma alternativa à programação oficial do Santiago a Mil. O Santiago Off possui uma curadoria mais voltada para projetos de experimentação e diversidade estética. Atualmente, o Santiago Off é reconhecido como um espaço fundamental de renovação das artes cênicas no Chile.

### c) Governança e financiamento

O Santiago a Mil é gerido pela Fundación Teatro a Mil, uma instituição sem fins lucrativos. Desde a sua criação, o festival é conduzido de forma contínua pela diretora Carmen Romero, que, à frente da Fundación Teatro a Mil, exerce papel central na definição dos rumos artísticos, estratégicos e institucionais do evento. Ainda que conte com uma equipe ampla e com colaborações curatoriais e institucionais, é essa direção que sustenta a linha de pensamento, a identidade e o desenvolvimento do festival ao longo das décadas.

Esse modelo contrasta com o contexto europeu, em que é mais comum a alternância de diretores artísticos, a presença de comitês curatoriais independentes ou mesmo estruturas de governança compartilhadas entre diferentes instituições públicas e privadas. Nesses casos, a renovação periódica da direção é vista como parte do próprio desenho institucional dos festivais, promovendo diversidade de visões e reconfigurações programáticas ao longo do tempo.

Se, por um lado, o modelo do Festival Internacional Santiago a Mil é conduzido a partir de um único olhar, centralizado na direção de uma mesma pessoa desde sua origem, por outro, essa continuidade também se revela estratégica no contexto latino-americano, em que o acesso, a circulação e a visibilidade das artes ainda enfrentam limitações estruturais e dependem fortemente de articulações políticas para acontecer. A permanência de uma liderança estável pode, nesse caso, contribuir para a consolidação de políticas culturais consistentes, a formação de público ao longo do tempo e a construção de redes internacionais duradouras.

O festival é financiado por um modelo administrativo baseado em dois pilares principais: a cooperação em rede e um sistema misto de finan-

ciamento, resultado da colaboração com instituições públicas, empresas privadas, organismos internacionais, teatros, artistas, mídia e fornecedores.

De acordo com os dados divulgados no site da Fundação a Mil<sup>30</sup>, que publica balanços, resultados, fontes de receita e despesas, a receita realizada em 2024 foi de CLP 6.000.358.683 (aproximadamente US\$ 6,4 milhões), composta por (percentuais aproximados): 40% de fundos públicos, provenientes do governo chileno e da municipalidade; 30% de patrocínio privado, de empresas como mineradoras e bancos; 18% de bilheteria, incluindo venda de ingressos, exportação de espetáculos e participação em borderô; 9% de doações e cooperação internacional; e 3% de outras receitas, como merchandising e parcerias.

Já as despesas, no mesmo ano, foram de CLP 5.780.964.484 (aproximadamente US\$ 6,1 milhões), compostas por (percentuais aproximados): 40% para programação artística, incluindo cachês, coproduções internacionais e direitos autorais; 26% para produção técnica e operacional, como montagem e logística; 20% para equipe e gestão, incluindo salários administrativos e gestão institucional; 7% para comunicação, campanhas e programas de formação de público; e 7% para ações acessíveis, programas gratuitos, atividades em bairros e iniciativas de inclusão.

O Santiago Off disponibiliza balanço patrimonial com receita de CLP 133 milhões (aproximadamente US\$ 141 mil) e sem lucro, mas sem distinção detalhada de acordo com o próprio modelo de negócio e gestão. Seu modelo caracteriza-se como uma plataforma de articulação e gestão, na qual a maior parte dos custos e receitas da produção artística permanece sob responsabilidade direta das companhias participantes.

É importante reforçar que o Santiago a Mil tem um modelo de negócios singular na América do Sul, pois parte de sua receita vem da venda e da comercialização de espetáculos em turnês internacionais, funcionando como agente cultural na circulação de espetáculos produzidos e criados no Chile para o mundo.

#### d) Modelo curatorial e artístico

O Santiago a Mil adota um modelo híbrido de curadoria. Parte da programação é definida por uma curadoria ativa, liderada pela direção ar-

<sup>30</sup> Fonte: [https://www.teatroamil.cl/en/que-hacemos/festival-teatro-mil/?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.teatroamil.cl/en/que-hacemos/festival-teatro-mil/?utm_source=chatgpt.com)

tística do festival, responsável pela prospecção e seleção de atrações, especialmente internacionais. Paralelamente, o festival mantém um sistema de convocatória pública voltado unicamente à participação de artistas e companhias nacionais.

A convocatória é publicada anualmente no site da instituição por meio de regulamento específico, que estabelece os critérios de participação e seleção. A escolha dos projetos finalistas é realizada por uma comissão curatorial contratada para cada edição, garantindo transparência ao processo. Os critérios de avaliação, bem como os formulários de inscrição, também são disponibilizados publicamente pela organização.

De acordo com o relatório divulgado pela Fundación Teatro a Mil, a edição de 2024 reuniu 101 espetáculos nacionais e internacionais, com a participação de mais de mil artistas e representantes de 18 países. Ao longo de 25 dias de programação, foram realizadas 612 apresentações.

O Santiago Off não divulga de forma sistemática dados consolidados de público e programação em seus canais institucionais, mas, de acordo com as informações disponíveis no site do GAM (Centro Cultural Gabriela Mistral)<sup>31</sup>, um dos principais espaços parceiros do evento, reuniu 50 espetáculos, sendo 39 produções nacionais e 11 internacionais.

Não há informação disponível sobre a curadoria dos finalistas. O Santiago Off adota um modelo curatorial híbrido, baseado em convocatória pública com seleção artística, orientado para novas linguagens, artistas emergentes e atuação como plataforma de formação, circulação e desenvolvimento do campo das artes cênicas por meio de intercâmbios e espetáculos em fase de construção e experimentação.

#### e) Impactos socioeconômicos

O Santiago a Mil tornou-se um dos principais eventos de artes cênicas da América do Sul. Ele amplia o acesso às artes cênicas por meio de uma programação híbrida, que combina espetáculos presenciais e on-line, gratuitos e pagos, ocupando tanto espaços tradicionais quanto não convencionais. Para além da cidade de Santiago, o festival expande-se por diversas regiões do Chile, contribuindo para projetar a cena teatral chilena no cenário cultural internacional.

<sup>31</sup> Local de referência: [https://gam.cl/es/santiago-off-2024/?utm\\_source=chatgpt.com](https://gam.cl/es/santiago-off-2024/?utm_source=chatgpt.com)

Essa lógica descentralizadora contribui para a democratização cultural e para a formação de público, além de estimular o intercâmbio internacional, colocando artistas chilenos em diálogo com criadores de diferentes partes do mundo e do próprio país. Ao mesmo tempo, o festival fortalece a identidade cultural local ao valorizar narrativas latino-americanas e temas contemporâneos, mantendo uma curadoria que, embora centralizada, articula diversidade estética e política.

Um estudo<sup>32</sup> publicado pelo Centro de Políticas Públicas da Pontifícia Universidade Católica do Chile evidencia a dimensão concreta desse impacto. Segundo a pesquisa, 73% dos estabelecimentos comerciais localizados nas regiões que recebem a programação registraram aumento de público durante o período do festival, com destaque para bares e restaurantes, seguidos pelos setores de hospedagem, transporte e serviços.

De acordo com os dados, o impacto econômico em 2022 foi de USD 5.181.011. O estudo ainda aponta um expressivo efeito multiplicador: para cada dólar gasto pelos espectadores em função de sua participação no festival, há um retorno indireto de USD 11,2 na economia. Esse dado revela não apenas o alcance do evento, mas sua capacidade de dinamizar cadeias produtivas diversas, especialmente aquelas ligadas à economia criativa e ao turismo.

Não há dados disponíveis sobre as ações ligadas à sustentabilidade ambiental ou à economia circular.

#### f) Relação com públicos

No estudo publicado pela instituição<sup>33</sup> em 2022, observa-se que, embora a maior parte do público seja oriunda de Santiago, o festival também atrai espectadores de diversas regiões do país, evidenciando sua capilaridade territorial. Em termos de interesse cultural, o teatro aparece como a principal motivação do público, superando inclusive a música.

Os dados revelam ainda aspectos relevantes sobre os hábitos culturais da população e sua relação com as políticas de acesso à cultura. Entre os entrevistados, 83% afirmaram considerar o acesso à cultura um elemento

32 Estudo: [https://politicaspubblicas.uc.cl/web/content/uploads/2023/01/Resultados-Evaluacion-Festival-Teatro-a-Mil\\_VF.pdf?utm\\_source=chatgpt.com](https://politicaspubblicas.uc.cl/web/content/uploads/2023/01/Resultados-Evaluacion-Festival-Teatro-a-Mil_VF.pdf?utm_source=chatgpt.com)

33 Estudo de público: <https://teatroamil.cl/transparencia-2026/>

muito importante em suas vidas, evidenciando o valor atribuído às experiências culturais como parte do cotidiano e da vida social.

No entanto, há indicadores que apontam para desafios estruturais. Segundo o estudo da PUC, uma em cada quatro pessoas não havia assistido a nenhum espetáculo no último ano, e 36% dos entrevistados afirmaram nunca ter tido contato com uma apresentação internacional.

Como ocorre em muitos grandes festivais, a preocupação com a formação de público e a relação com os territórios manifesta-se em um conjunto de ações estruturadas que buscam ampliar o acesso, descentralizar a programação e fortalecer o vínculo entre a população e as artes. No caso do Santiago a Mil, essa diretriz concretiza-se por meio de apresentações gratuitas em espaços públicos e circulação de espetáculos por diferentes comunas, ampliando o alcance para além dos centros tradicionais, além de ações formativas, como oficinas, encontros e atividades pedagógicas. Essas estratégias não apenas estimulam a participação de novos públicos, como criam uma programação que pode ser consumida, gerida e desenvolvida ao longo de todo o ano, mesmo fora do período oficial do festival.

Diante desse cenário, é possível compreender que o Santiago a Mil desempenha papel estratégico no fortalecimento do acesso à cultura no Chile. Ao mesmo tempo, os dados evidenciam que ainda há um campo relevante a ser expandido, sobretudo no que diz respeito à formação de público e à ampliação do acesso a experiências culturais diversas, nacionais e internacionais.

### 3.3.4 FRINGE EM CURITIBA, BRASIL

#### a) Contexto e território

Curitiba é a capital do estado do Paraná, no Brasil. Fundada no século XVII, cresceu a partir de um amplo processo de imigração europeia, especialmente de povos alemães, italianos, poloneses e ucranianos, que contribuíram diretamente para a formação de sua identidade cultural diversa<sup>34</sup>. A cidade se desenvolveu ao longo do tempo como um importante polo econômico e cultural do sul do país. Curitiba possui 1.830.795 habitantes<sup>35</sup> e é reconhecida por seu planejamento urbano, especialmente

34 Link: <https://www.curitiba.pr.gov.br/conteudo/historia-imigracao/208>

35 Dados IBGE 2025: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/pr/curitiba.html>

no que se referente à mobilidade, com a implementação do transporte coletivo baseado no conceito de BRT (Bus Rapid Transit), implantado em 1974<sup>36</sup>.

Em 2020, Curitiba foi eleita a cidade mais inteligente do Brasil, de acordo com o Ranking Connected Smart Cities<sup>37</sup>. O ranking é composto por diversos indicadores divididos em eixos como mobilidade, urbanismo, meio ambiente, energia, tecnologia, entre outros.

De acordo com o IBGE<sup>38</sup>, em 2013, o PIB de Curitiba foi o sexto maior do país, com R\$ 79.383.343 (aproximadamente US\$ 14,7 milhões). A economia da cidade é composta pelo setor terciário (bens e serviços), pela indústria e pela agricultura, nessa ordem.

Segundo dados publicados pelo Instituto Municipal de Turismo (CTUR)<sup>39</sup>, em 2024 a cidade recebeu 10 milhões de visitantes, sendo 8,2 milhões de turistas e 1,9 milhão de excursionistas, representando crescimento de 10% em dois anos e gerando impacto econômico de R\$ 13,8 bilhões (aproximadamente US\$ 2,6 bilhões).

#### b) Histórico e legado

O Festival de Curitiba nasceu em 1992, a partir da iniciativa conjunta de um grupo de estudantes: Leandro Knopfholz, Carlos Eduardo Bittencourt, Cássio Chameki, César Heli Oliveira e Victor Aronis, com a proposta inicial de movimentar a cena teatral local e inserir a cidade no circuito nacional das artes cênicas. O evento apresentou 14 espetáculos, concentrados sobretudo em teatros da capital paranaense<sup>40</sup>.

Desde seus primeiros anos, o festival passou a se destacar por adotar uma configuração híbrida, articulando uma mostra oficial com seleção curatorial e uma programação paralela aberta à participação de grupos independentes. Essa segunda vertente, posteriormente consolidada como *Fringe*, foi diretamente inspirada no Edinburgh Festival Fringe, reconhecido por seu modelo de acesso livre e descentralizado. Ao incorporar esse

36 Link: [https://www.ndb.int/wp-content/uploads/2020/12/Brazil-Curitiba-BRT-Project-Summary\\_-web.pdf](https://www.ndb.int/wp-content/uploads/2020/12/Brazil-Curitiba-BRT-Project-Summary_-web.pdf)

37 Link: <https://ici.tec.br/noticias/curitiba-e-eleita-a-cidade-mais-inteligente-do-brasil/2420>

38 Link: <https://cidades.ibge.gov.br/>

39 Link: <https://mid-turismo.curitiba.pr.gov.br/2025/8/pdf/00013403.pdf>

40 Informação disponível no site da instituição: <https://festivaldec Curitiba.com.br/sobre-o-festival/>

formato, o Festival de Curitiba ampliou de maneira exponencial sua escala e diversidade, tornando-se um dos maiores eventos de artes cênicas da América Latina.

Ao longo de mais de três décadas, o festival passou por crescimento contínuo, tanto em número de espetáculos quanto em público. Em edições recentes, o Fringe chegou a reunir centenas de montagens vindas de diferentes regiões do Brasil e também do exterior, ocupando teatros e espaços alternativos da cidade. Esse caráter expandido transforma Curitiba, durante o período do evento, em um território intensamente ocupado por práticas culturais, com impactos diretos na economia local, especialmente nos setores de turismo, hotelaria, alimentação e serviços.

Paralelamente, o festival diversificou sua programação ao incorporar outros eixos curatoriais e projetos complementares que dialogam com diferentes públicos e linguagens. Entre eles, destacam-se o Risorama, mostra dedicada ao humor e ao stand-up comedy; o MishMash, voltado a espetáculos de variedades com forte influência do circo contemporâneo e da performance; o Guritiba, direcionado ao público infantil e às famílias; e o Gastronomix, que integra gastronomia e música ao ar livre, reforçando a dimensão experiencial e urbana do festival.

Hoje, o Festival de Curitiba configura-se como uma plataforma que articula criação artística, circulação de obras, formação de público e dinamização econômica. Sua estrutura combina curadoria, mercado e participação aberta, consolidando um modelo singular no contexto brasileiro, em que convivem produções consagradas, experimentações independentes e uma ampla rede de agentes culturais.

#### c) Governança e financiamento

A produtora Arte de Fato, fundada pelos próprios organizadores, é uma empresa de natureza privada e com fins lucrativos. Além dela, há outras empresas vinculadas<sup>41</sup> à realização do Festival. Todas as empresas pesquisadas são de natureza privada e, portanto, cabe aos diretores a res-

41 Uma vez que não há dados sobre a empresa ou empresas gestoras no site e canais oficiais da instituição ou em publicações, essa pesquisa buscou informação no acesso ao sistema de transparência do Ministério da Cultura e pode perceber várias empresas como proponente de diversas edições e dos distintos eventos, o link para pesquisa pode ser acessado através do: <https://aplicacoes.cultura.gov.br/comparar/salicnet/>

ponsabilidade pela definição estratégica do Festival, incluindo a contratação de curadores, a seleção dos espetáculos, o posicionamento institucional e a sustentabilidade econômica do projeto.

O Festival depende de uma articulação conjunta com o poder público e a iniciativa privada, estruturando seu financiamento por meio de leis de incentivo, especialmente a Lei Rouanet, apoios institucionais nas esferas municipal e estadual, e parcerias com patrocinadores e marcas.

Por se tratar de uma iniciativa de gestão privada, não há disponibilização pública sistematizada de dados amplos de transparência, como números consolidados de público, receitas totais, despesas ou impactos econômicos e sociais. Isso, no entanto, não elimina a obrigatoriedade legal de prestação de contas sobre os recursos captados via mecanismos públicos. Os projetos viabilizados por meio da Lei Rouanet devem obrigatoriamente apresentar ao Ministério da Cultura relatórios técnicos e financeiros detalhados, disponibilizados publicamente pela própria plataforma do Ministério. Esses dados permitem o rastreamento das receitas e despesas vinculadas especificamente aos recursos incentivados. Porém, como o financiamento do Festival é composto por múltiplas fontes, incluindo receitas próprias, patrocínios diretos e outras parcerias não é possível, a partir dessas informações públicas no sistema do Ministério da Cultura, acessar uma visão completa dos valores absolutos que compõem o orçamento total do evento, quantas empresas constituem o grupo que administra o Festival nem quais são seus critérios de governança. Portanto, esse ponto não será analisado.

#### d) Modelo curatorial e artístico

O Festival de Curitiba opera com um modelo curatorial híbrido, mais raro no contexto brasileiro, ao combinar curadoria centralizada, programação oficial e programação aberta e descentralizada.

A Mostra Oficial é o eixo mais prestigiado e funciona a partir de uma curadoria convidada, que muda ao longo dos anos e é formada por artistas, críticos e especialistas do setor, mas sempre liderada e selecionada pelo diretor do Festival e sua equipe.

O Festival também possui chamamento aberto, no qual qualquer grupo pode participar mediante inscrição, ficando a cargo da companhia organizar sua própria temporada, logística e divulgação. O Festival não oferece

espaço nem contrata os espetáculos. Nesse caso, a companhia precisa já ter um local confirmado ou negociar com algum espaço. O grupo assume integralmente os custos de produção, incluindo aluguel do espaço, equipe técnica, operação, divulgação, além de despesas de viagem, hospedagem e alimentação. Em contrapartida, o festival oferece a inserção na programação oficial do Fringe, divulgação em seus canais e a possibilidade de integrar o fluxo intenso de público, artistas, críticos e programadores que circulam pela cidade durante o evento.

Esse modelo aproxima-se diretamente do *Edinburgh Festival Fringe* e do *Festival Off Avignon*, baseado em acesso aberto, liberdade artística e responsabilidade total dos artistas sobre suas obras e sua sustentabilidade financeira. No entanto, na prática, no Brasil, fica muito mais atrelado a grupos iniciantes do que a grandes e renomadas produções ou artistas.

Isso provavelmente ocorre porque companhias mais consolidadas, que operam com estruturas maiores, equipes amplas e custos elevados, dificilmente conseguem assumir integralmente o risco financeiro sem garantias mínimas de cachê.

Além disso, produções de maior porte demandam condições técnicas mais complexas, agendas mais rígidas e estratégias de distribuição que, em geral, estão vinculadas a festivais com curadoria fechada, contratos prévios e previsibilidade de receita. Nesse sentido, o modelo aberto tende a favorecer trabalhos mais enxutos, experimentais ou em fase de desenvolvimento, que encontram no Fringe um espaço possível para circulação, teste de linguagem e ampliação de rede.

Se, por um lado, esse modelo cria uma nova dinâmica de mercado e permite que grupos que talvez não fossem selecionados pela curadoria oficial participem do festival, ampliando oportunidades de acesso, encontro, experimentação e troca, por outro, estabelece uma divisão bastante clara entre aquilo que é legitimado pela Mostra Oficial e aquilo que se organiza de forma autônoma no Fringe. Em muitos casos, essa distinção também se reflete nos diferentes níveis de reconhecimento obtidos junto à crítica especializada, programadores e gestores culturais convidados.

Entretanto, essa característica não enfraquece o modelo. Pelo contrário, é justamente a coexistência entre curadoria institucional e livre participação que faz do Festival de Curitiba uma experiência singular no contex-

to brasileiro. Ao longo de sua trajetória, o Fringe consolidou-se como um importante espaço de descoberta e circulação artística, contribuindo para o surgimento e a projeção de inúmeros grupos, artistas e espetáculos que posteriormente conquistaram reconhecimento no cenário nacional.

#### e) Impactos socioeconômicos

De acordo com o balanço da 33ª edição publicado pelo festival<sup>42</sup>, em 2025, a mostra reuniu 280 espetáculos, provenientes de onze estados brasileiros e cinco países, ocupando teatros, praças e espaços alternativos em Curitiba e na região metropolitana, evidenciando seu impacto cultural.

No campo econômico, o impacto também é expressivo: as chamadas “rodadas de conexões” geraram 380 oportunidades de negócios, com previsão de movimentação entre R\$ 14 milhões e R\$ 18 milhões (aproximadamente US\$ 2,6 milhões a US\$ 3,3 milhões) nos meses subsequentes, segundo a Realize Hub, empresa parceira responsável pela coordenação da ação. Paralelamente, estima-se que o festival tenha injetado mais de R\$ 50 milhões (aproximadamente US\$ 9,3 milhões) nos setores de hotelaria, gastronomia e entretenimento, conforme dados do Sindiprom-PR, Feturismo e Abrabar, reforçando seu papel como indutor da economia local e dinamizador de cadeias produtivas associadas.

Para além dos números, o impacto social manifesta-se na geração de trabalho e na formação de redes. A realização mobilizou cerca de 600 profissionais diretamente e outros 2 mil indiretamente, contribuindo para a circulação de artistas, técnicos e agentes culturais. A Mostra Lúcia Carmargo, um dos núcleos centrais da programação, reuniu 28 espetáculos distribuídos em oito teatros da cidade, alcançando cerca de 80% de ocupação, o que evidencia não apenas o interesse do público, mas também a relevância do festival como espaço de fruição, encontro e fortalecimento do campo cultural.

#### f) Relação com públicos

De acordo com dados divulgados pela organização, a edição de 2025 contou com mais de 350 atrações distribuídas em cerca de 70 espaços da

cidade, configurando uma programação ampla e diversificada que abrange teatro, dança, circo, humor, música, oficinas, performances e gastronomia. Essa multiplicidade de linguagens e a ocupação do território urbano constituem estratégias relevantes para a formação de público, ao ampliar os pontos de contato entre a produção cultural e diferentes perfis de espectadores.

Do total de atrações, 153 espetáculos tiveram entrada gratuita e outros 18 adotaram o modelo “Pague Quanto Vale”, o que reduz barreiras econômicas e favorece o acesso, estimulando tanto a fruição espontânea quanto a experimentação por parte de públicos que, em outros contextos, poderiam não se engajar. Esses mecanismos, aliados à diversidade estética da programação, contribuem para a ampliação e a renovação das audiências.

Não há disponibilização pública de pesquisas de público, dados de perfil socioeconômico, detalhamento de investimentos e retornos, nem relatórios analíticos. Assim, embora existam indicadores gerais de alcance e volume de público, a ausência de estudos divulgados limita uma análise mais consistente sobre o assunto.

### 3.4 QUADRO RELACIONAL DOS FESTIVAIS

O quadro a seguir não pretende estabelecer uma comparação direta entre os festivais, mas reunir, de forma visual e organizada, os principais dados levantados ao longo desta análise. Seu objetivo é facilitar a leitura do conjunto, permitindo observar semelhanças, diferenças e características próprias de cada experiência, sem a intenção de hierarquizá-las ou apontar modelos mais ou menos bem-sucedidos.

<sup>42</sup> Dados da organizadora oficial: [https://parnaxx.com.br/sucesso-do-33o-festival-de-curitiba-reafirma-a-parnaxx-como-referencia-na-producao-cultural-no-pais/?utm\\_source=chatgpt.com](https://parnaxx.com.br/sucesso-do-33o-festival-de-curitiba-reafirma-a-parnaxx-como-referencia-na-producao-cultural-no-pais/?utm_source=chatgpt.com)

| FRINGE EDIMBURGO<br>Escócia / Reino Unido                                                                                |                                                                                                                                                                       | FESTIVAL D'AVIGNON<br>Avignon / França                                                                                                                           |  |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
|                                         |                                                                                                                                                                       |                                                                                |  |
|  <b>RELAÇÃO COM O TERRITÓRIO URBANO</b> |  Ocupação ampla da cidade: espaços convencionais e não convencionais, ruas e praças. |  Forte ocupação do centro histórico e expansão pelo OFF.                        |  |
|  <b>MODELO CURATORIAL</b>               |  Híbrido: adesão pelas venues (modelo de adesão) + convidados.                       |  Híbrido: programação oficial curada + OFF por adesão entre artistas e espaços. |  |
|  <b>PRESENÇA INTERNACIONAL</b>          |  Alta presença internacional.                                                        |  Forte presença internacional.                                                  |  |
|  <b>RELAÇÃO COM ARTISTAS LOCAIS</b>     |  Predominância de artistas do Reino Unido e incentivos locais.                       |  Forte presença de artistas locais e coproduções.                               |  |
|  <b>FONTES DE FINANCIAMENTO</b>        |  Receitas próprias, fundos públicos e doações.                                      |  Recursos públicos, receitas próprias e fontes institucionais.                 |  |
|  <b>ACESSO AO PÚBLICO</b>             |  Majoritariamente paga, com ações gratuitas pontuais.                              |  Majoritariamente paga, com ações gratuitas no espaço urbano.                 |  |
|  <b>IMPACTOS</b>                      |  Grande impacto cultural, social, territorial e econômico.                         |  Grande impacto cultural, social e urbano.                                    |  |
|  <b>SUSTENTABILIDADE</b>              |  Iniciativas de redução de impacto ambiental.                                      |  Diretrizes e ações em desenvolvimento.                                       |  |
|  <b>TEMPORALIDADE E LEGADO</b>        |  Evento estruturante do calendário anual, com preparação contínua.                 |  Forte impacto sazonal, com efeitos duradouros na cidade.                     |  |

| SANTIAGO A MIL<br>Santiago / Chile                                                                                                                                             |  | FESTIVAL DE CURITIBA<br>Curitiba / Brasil                                                                                                                        |  |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
|                                                                                             |  |                                                                               |  |
|  Ocupação mais dispersa em diversas cidades, com foco em Santiago.                          |  |  Ocupação distribuída entre espaços culturais e áreas urbanas estratégicas.   |  |
|  Curadoria centralizada: seleção e convidados.                                              |  |  Híbrido: espetáculos convidados e inscritos, articulados com espaços locais. |  |
|  Presença internacional relevante, com foco na América Latina e países de língua espanhola. |  |  Presença internacional identificável.                                        |  |
|  Alta participação local, articulada à circulação e projeção internacional.                 |  |  Presença significativa de artistas locais.                                   |  |
|  Predominância de financiamento público e patrocínio privado.                              |  |  Recursos públicos (leis de incentivo), patrocínio e receitas próprias.      |  |
|  Majoritariamente paga, com iniciativas pontuais de acesso ampliado.                      |  |  Estratégias de democratização: muitas gratuidades e "pague quanto vale".   |  |
|  Forte impacto cultural e social; circulação nacional.                                    |  |  Impacto cultural relevante e geração de emprego e renda.                   |  |
|  Políticas estruturadas não amplamente divulgadas.                                        |  |  Políticas estruturadas não amplamente divulgadas.                          |  |
|  Evento de referência na América do Sul, com legado cultural.                             |  |  Referência nacional, com continuidade e reconhecimento.                    |  |

Há algumas linhas de força bastante claras quando se observa o conjunto desses festivais em perspectiva. Em primeiro lugar, chama a atenção o contexto de surgimento. Os festivais europeus, como Edimburgo e Avignon, emergem no pós-Segunda Guerra Mundial, inseridos em um projeto mais amplo de reconstrução simbólica, reconexão internacional e reafirmação da cultura como instrumento diplomático e de coesão social. Já os festivais latino-americanos, como Santiago a Mil e Curitiba, surgem em um contexto posterior, vinculado aos processos de redemocratização após regimes autoritários e ditaduras militares que impactaram os dois países, assumindo a cultura como espaço de retomada do espaço público e da liberdade de expressão.

Outra diferença estrutural relevante está nos modelos de governança. Os festivais europeus tendem a nascer e se consolidar a partir de arranjos institucionais híbridos, com a presença de políticas públicas culturais articuladas a iniciativas privadas e estruturas mais perenes de gestão. Já na América do Sul, observa-se maior protagonismo de iniciativas privadas ou de lideranças individuais que, mesmo contando com recursos públicos, frequentemente assumem a responsabilidade pela articulação política, financeira e institucional necessária para garantir a continuidade dos projetos.

No campo curatorial e de acesso, também se evidenciam distinções importantes. O modelo europeu estrutura-se na lógica de mercado cultural e circulação internacional, com grande protagonismo das *venues* e significativa participação de artistas mediante adesão e articulação própria. Nos festivais latino-americanos, percebe-se ainda uma centralização maior da curadoria e da definição das atrações nas direções dos festivais. Ainda que haja internacionalização, as decisões sobre os conteúdos permanecem, em grande parte, vinculadas às direções ou organizações responsáveis.

Em relação ao território urbano, os festivais europeus promovem uma ocupação intensiva e transformadora da cidade, muitas vezes redefinindo sua dinâmica durante o período do evento. Já nos casos latino-americanos, embora haja ocupação urbana relevante, ela tende a ser mais concentrada ou diluída. Isso se relaciona, evidentemente, à escala das cidades, mas também a limitações estruturais e logísticas que dependem da participação do poder público e variam conforme as prioridades de cada gestão.

Em síntese, não se trata de identificar um grau de maturidade diferenciado ou um processo “em consolidação”, mas de reconhecer modelos distintos, moldados por contextos históricos, políticos e econômicos específicos. Os festivais europeus operam a partir de estruturas institucionalizadas, ancoradas em políticas públicas contínuas, em uma longa tradição de financiamento cultural e no reconhecimento da cultura como patrimônio e ativo econômico.

Já os festivais sul-americanos são igualmente consolidados, porém estruturados a partir de arranjos mais flexíveis, frequentemente liderados por iniciativas privadas, ações de indivíduos ou direções artísticas fortes, em diálogo com mecanismos públicos de fomento e com a busca direta de recursos e apoio no mercado.

Esses modelos não são equivalentes nem diretamente comparáveis, pois respondem a realidades distintas. Na América do Sul, a combinação entre instabilidade das políticas públicas, diversidade territorial, desafios econômicos e limitações estruturais exige formatos mais adaptáveis, que têm se mostrado eficazes dentro desse contexto. Não por acaso, os festivais analisados permanecem ativos há mais de três décadas e seguem desempenhando papel central na vida cultural de seus países.

Talvez resida justamente aí uma das diferenças mais significativas entre os dois contextos. Na Europa, os festivais parecem ter alcançado um grau de institucionalização que lhes garante continuidade independentemente das mudanças de governo ou das lideranças responsáveis por sua gestão. Suas estruturas, políticas de financiamento e redes de apoio encontram-se suficientemente consolidadas para assegurar sua permanência ao longo do tempo.

Na América do Sul, ao contrário, a sobrevivência e o fortalecimento desses projetos frequentemente dependem da capacidade de articulação de indivíduos e grupos que mobilizam recursos, constroem alianças e defendem permanentemente a relevância da cultura perante o poder público e a sociedade. Longe de representar apenas uma fragilidade, essa característica revela também a extraordinária capacidade de resiliência dos agentes culturais latino-americanos. Em contextos marcados por instabilidades e desafios recorrentes, são justamente essas articulações humanas, institucionais e comunitárias que tornam possível a continuidade dos festivais, transformando-os não apenas em eventos culturais, mas em expressões concretas da força, da criatividade e da persistência de seus realizadores.

## ECONOMIA CRIATIVA E CIRCULAR

Os festivais aqui analisados evidenciaram que a cultura pode produzir impactos que ultrapassam a dimensão artística. Além de promover encontros, fortalecer identidades e transformar temporariamente os territórios que ocupam, esses eventos movimentam cadeias produtivas, geram empregos, estimulam o turismo e criam valor econômico a partir de bens essencialmente intangíveis: ideias, conhecimentos, experiências e expressões culturais.

Compreender esse fenômeno exige ampliar o olhar para além dos festivais e refletir sobre os modelos econômicos que têm a criatividade como principal ativo. É nesse contexto que emergem os debates sobre economia criativa e, mais recentemente, sobre economia circular, conceitos que buscam compreender de que maneira a inovação, a cultura, o conhecimento e a sustentabilidade podem atuar como vetores de desenvolvimento social e econômico.

### 4.1 CRIATIVIDADE: A PALAVRA DA VEZ

Nunca se falou tanto em criatividade. São infindos os estudos que definem, enquadram e qualificam os diversos conceitos dentro de suas também diversas áreas, como, por exemplo, no urbanismo, o conceito de “cidade criativa”; na economia, o conceito de “economia criativa”; na educação, o conceito de “educação criativa”; nas áreas administrativas e de recursos humanos, o conceito de “gestão criativa”; e nas áreas da tecnologia da informação, o conceito de “tecnologia criativa”. Mas, afinal, o que é criatividade?

De acordo com o dicionário Aurélio, criatividade é a “qualidade da pessoa criativa, de quem tem capacidade, inteligência e talento para criar, inventar ou fazer inovações na área em que atua; originalidade”. Essa defi-

nição reforça a ideia de que criatividade não se resume apenas à arte, mas também se relaciona à inovação, à originalidade e à resolução de problemas em diversas áreas do conhecimento.

Para Williams, no inglês moderno, a palavra *creative* tem o sentido de original, inovador e, ao mesmo tempo, produtivo. A palavra criar vem do latim *creare*, que significa fazer ou produzir, mas sua origem está diretamente ligada ao conceito da criação divina, tanto que “criação” e “criatura” possuem a mesma raiz. Foi somente a partir do século XVIII que a palavra “criativo” começou a ser usada para definir ações e realizações humanas, como aponta o autor.

Por volta de 1815, Wordsworth podia escrever com confiança ao pintor Haydon: “Elevada é nossa vocação, amigo, a arte criativa”. Essa menção remonta à referência específica mais antiga que encontrei: “companheiro da musa, poder criativo, imaginação” (Mallet, 1728)... O desenvolvimento decisivo foi a associação consciente e logo convencional de criativo com a arte e o pensamento. Por volta de princípios do século 19, era consciente e poderosa; por volta de meados do século 19, convencional. Criatividade, substantivo geral para referir-se à faculdade, surgiu no século 20 (WILLIAMS, 1983, p. 113).

O autor reforça que a palavra criatividade é importante para enfatizar a capacidade humana, mas também aponta a dificuldade de sua utilização, uma vez que ela se relaciona à originalidade e à inovação. Isso porque inovação e novidade, embora frequentemente tratadas como sinônimas, carregam distinções relevantes.

Assim, a palavra “criatividade” passa a operar como um marcador simbólico de valor, sendo utilizada para qualificar práticas, setores e até políticas. Sua recorrência em expressões como “indústria criativa” ou “educação criativa” revela menos uma definição precisa e mais um deslocamento semântico de uma faculdade humana para um atributo estratégico associado à inovação, à diferenciação e à capacidade de gerar valor. Nesse movimento, a criatividade deixa de ser apenas um modo de fazer para tornar-se também um princípio organizador, aplicado a noções

como “cidades criativas” e “economia criativa”, funcionando como uma chave discursiva que orienta modelos de desenvolvimento e formas contemporâneas de atuação.

No entanto, à medida que o conceito se populariza, também cresce o risco de seu esvaziamento. Frequentemente apropriada por discursos institucionais e mercadológicos, a criatividade passa a ser utilizada como um termo genérico, nem sempre acompanhado de uma reflexão sobre seu potencial transformador. Torna-se necessário, portanto, recuperar a complexidade do conceito e compreendê-lo não apenas como sinônimo de inovação, mas como uma força capaz de atravessar linguagens, subjetividades, formas de conhecimento e modos de vida. Essa reflexão é fundamental para compreender os debates que serão abordados a seguir sobre economia criativa e suas diferentes interpretações.

#### 4.2 ECONOMIA CRIATIVA E CIRCULAR

O termo “economia”, aplicado à cultura e às profissões criativas, é relativamente novo. De acordo com Paul Tolila, durante muito tempo o setor cultural foi ignorado pela teoria econômica, pois a cultura era considerada um segmento à parte das leis fundamentais da economia, pautadas pelo modo de produção capitalista.

Os pais da economia clássica só tinham diante de si uma cultura associada aos reis, às cortes principescas, ou então a uma elite muito pequena de aristocratas ou de dinastias burguesas muito ricas. Portanto, como bons economistas que eram, eles teorizaram esse presente para torná-lo teoricamente “eterno” e, a partir desse momento, é a própria economia que se tornava cega para a cultura.

Foi preciso esperar transformações sociológicas massivas (aumento do tempo livre e do lazer, crescimentos dos gastos consagrados à cultura pelos diferentes atores econômicos) por volta do fim do século XIX e, sobretudo, no século XX, para que a cultura, entrando nas normas de consumos correntes, merecesse a atenção dos economistas (TOLILA, 2007, p. 26).

Até o começo do século XX, a cultura foi tratada como um elemento periférico ou invisível nas análises econômicas, pois não fazia parte da lógica de mercado nem era consumida por uma parcela expressiva da população. O conceito de economia criativa ganhou reconhecimento pela primeira vez em 1994, na Austrália, quando o primeiro-ministro Paul Keating lançou o projeto Creative Nation, em uma tentativa de valorizar e fortalecer a identidade cultural australiana, que vinha sendo diluída diante do domínio de produtos culturais estrangeiros, especialmente aqueles vindos dos Estados Unidos e da Europa. Com isso, *Creative Nation* inaugurou uma nova abordagem, que via o investimento em cultura não apenas como valor simbólico, mas também como um ativo econômico.

Em 1997, quando Tony Blair assumiu o cargo de primeiro-ministro do Reino Unido, o país atravessava um momento de transição econômica importante, após anos sob o domínio do neoliberalismo conservador de Margaret Thatcher (1979–1990) e John Major (1990–1997). O Reino Unido enfrentava os efeitos de reformas como a desregulamentação de mercados, a privatização de empresas estatais e o enfraquecimento de sindicatos. Essas mudanças haviam reposicionado o país na economia global, mas também deixaram um legado de desigualdades sociais, desemprego estrutural em algumas regiões industriais e precarização do trabalho. Assim, o Reino Unido não estava em recessão, mas havia preocupações com o esgotamento do modelo industrial tradicional e com a necessidade de modernizar sua base produtiva.

Foi nesse momento que Tony Blair, na tentativa de formar um plano misto entre o Estado intervencionista e o mercado autorregulado, criou o *Department for Culture, Media and Sport* (DCMS), ocasião em que, de acordo com Reis (2012, p. 25), diversas instituições foram reunidas para cunhar o termo “indústrias criativas”.

Desse exercício participaram representantes de 12 instituições públicas (dentre as quais das pastas de Cultura, Mídia e Esportes; Transportes; Comércio e Indústrias; Educação e Emprego) e dez conselheiros advindos do setor privado... Como resultado da análise das contas britânicas, da competitividade de suas indústrias (no jargão econômico, “indústria” equivale a um setor econômico, não

necessariamente manufatureiro. De onde “indústria financeira” ou “indústria criativa”) no cenário mundial e das tendências que se pronunciavam, foram identificados 13 setores de maior potencial para a economia do país. A eles se deu o nome de *indústrias criativas*, entendidas como:

Indústrias que têm origem na criatividade, habilidade e talento individuais e que apresentam um potencial para a criação de riqueza e empregos por meio de geração e exploração de propriedade intelectual” (Department for Culture, Media and Sport (DCMS), Reino Unido, 1998 apud REIS, 2012, p. 25).

Torna-se, assim, evidente o divisor de águas utilizado então para a seleção das indústrias de maior potencial para a economia britânica: os direitos de propriedade intelectual. E assim, não só se consolidou o termo “indústrias criativas”, como também se criou um modelo para políticas públicas em diversos países nas décadas seguintes, incluindo o Brasil.

No contexto brasileiro, um dos principais esforços de mapeamento, monitoramento e análise econômica do setor é realizado pela Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (FIRJAN). Por meio de estudos periódicos, a instituição tornou-se uma das principais referências nacionais na produção de indicadores sobre a economia criativa, contribuindo para a compreensão de sua participação no mercado de trabalho, na geração de renda e no desenvolvimento econômico do país.

As áreas das indústrias criativas no Brasil, segundo a classificação adotada pela FIRJAN, estão atualmente organizadas em quatro grandes grupos e treze segmentos. Os estudos publicados pela instituição em 2022 e 2023 evidenciam o crescimento e a relevância desse setor na economia brasileira.

A divisão proposta por algumas classificações da indústria criativa, como a da FIRJAN, ao separar “mídia” de “cultura”, incorre em uma limitação conceitual relevante. Isso porque setores como o mercado editorial, que abrange livros, revistas e publicações, e o audiovisual, que inclui cinema, TV, streaming e produção digital, são, em sua essência, expressões culturais. Eles não apenas produzem e distribuem conteúdos simbólicos, mas também refletem, interpretam e moldam valores, narrativas e identidades coletivas, elementos centrais do campo cultural.

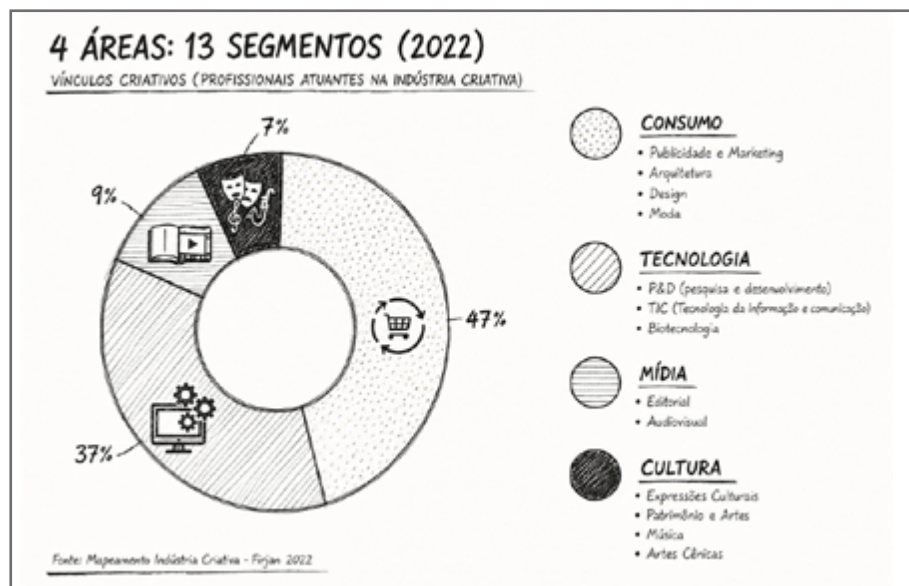


Imagem 1: Pesquisas FIRJAN, dados de 2022.

Elaboração da autora.

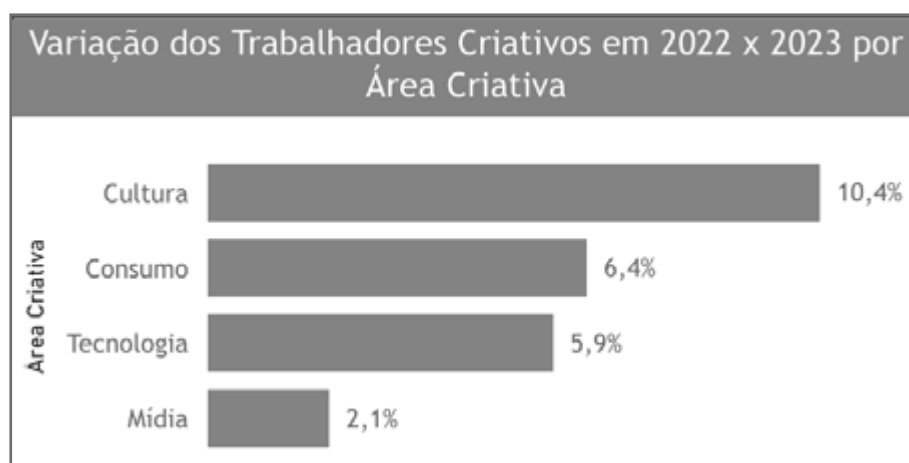


Imagem 2: Pesquisas FIRJAN, comparativo 2022–2023.

Fonte: site da FIRJAN.

Separá-los da “cultura” e colocá-los em um grupo distinto chamado “mídia” implica um recorte funcional mais voltado à lógica de mercado e aos meios de circulação do que ao conteúdo e à função criativa e social

dessas produções. No entanto, a natureza cultural dessas mídias não se restringe à sua forma de veiculação, mas reside no próprio conteúdo simbólico que criam e carregam.

Também percebemos uma distorção ao agrupar música, artes cênicas e artes visuais juntamente com “patrimônio cultural”, que abrange expressões de natureza comunitária, tradicional ou histórica e que não necessariamente se sustentam pelas lógicas de mercado. Por isso, tais expressões demandam apoio direto do Estado para sua preservação e continuidade.

Esse segmento do patrimônio inclui práticas como o artesanato tradicional, as festas populares, os museus e as manifestações de povos originários, entre outras. Essas expressões carregam valor simbólico inestimável, muitas vezes ligado à identidade de um território ou de um povo, mas não correspondem necessariamente a produtos passíveis de consumo em larga escala ou que gerem lucro financeiro direto, como ocorre no mercado da música. Isso as coloca em desvantagem dentro de modelos puramente mercadológicos da economia criativa.

Assim, com um olhar mais coerente tanto sobre as formas de fazer quanto sobre as formas de sustentação propomos uma nova divisão dos setores da economia criativa, conforme o gráfico abaixo:

Efetivamente, pouco se alteraria na soma dos dados: a cultura passaria de 7% para 16%. No entanto, a proposta de mudança não se fundamenta no percentual em si, mas na reconfiguração da forma de sustentação das áreas e dos segmentos, tanto como norteador de mercado, economia e PIB quanto como base para ações de políticas públicas.

A economia criativa não se constitui como um setor isolado, mas como um campo de interseção entre dimensões estruturantes da vida social, cultural e econômica. No centro, ela emerge justamente do cruzamento entre identidade cultural, políticas públicas, sustentabilidade e criatividade, revelando seu caráter sistêmico e transversal.

A identidade cultural não apenas fornece conteúdo simbólico, mas também orienta os modos de produção e circulação, ancorando as práticas criativas em territórios, memórias e repertórios sociais. Ao se articular com a diversidade e a inclusão, esse eixo amplia o acesso e a participação, garantindo que diferentes grupos não sejam apenas consumidores, mas agentes ativos na produção cultural, o que fortalece tanto a legitimidade quanto a vitalidade do setor.

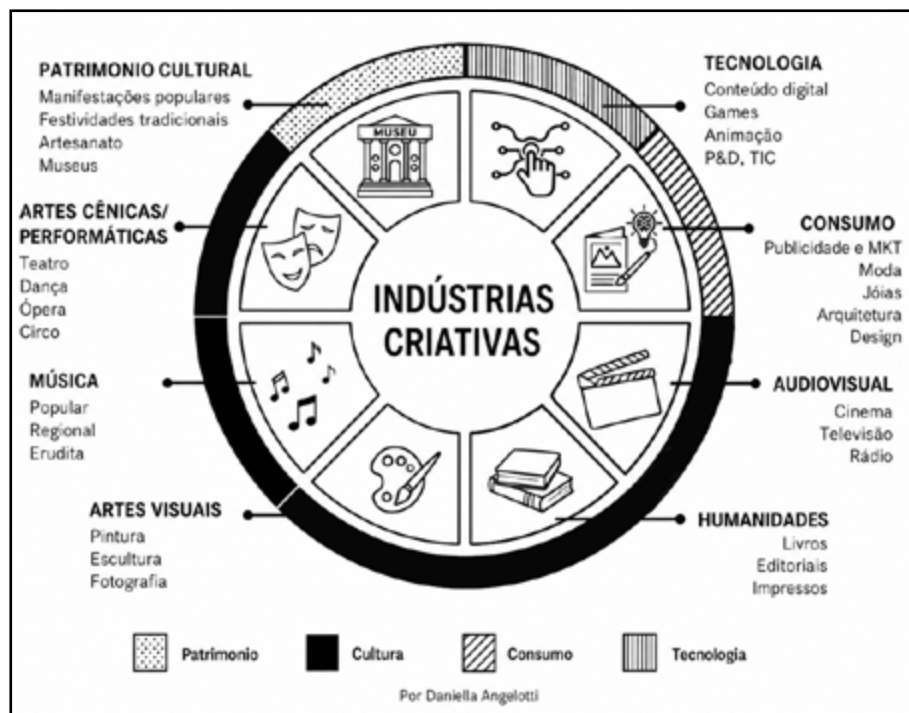


Imagem 3: *Demonstrativo das áreas e segmentos.*

Elaboração da autora

Por sua vez, o campo das políticas públicas atua como mediador e estruturador dessas relações, criando condições para que a economia criativa se desenvolva de forma equilibrada. É nesse âmbito que se organizam regulações, incentivos e mecanismos de financiamento que impactam diretamente a produção de bens e serviços criativos, evidenciando que o desenvolvimento do setor não depende apenas do talento individual, mas de um ambiente institucional favorável e contínuo.

A dimensão da criatividade e da inovação reforça o caráter dinâmico desse ecossistema, apontando para a capacidade de reinvenção constante das linguagens, dos formatos e dos modelos de negócio. Essa capacidade, quando articulada à sustentabilidade, desloca a economia criativa de uma lógica puramente produtivista para um modelo que considera impactos sociais, ambientais e territoriais, promovendo usos mais conscientes dos recursos e das cidades.

Diante de um cenário global marcado por crises ambientais, sociais e humanitárias, já não é possível tratar o mercado apenas sob a lógica tradicional de produção e consumo. Torna-se urgente incorporar modelos que considerem a sustentabilidade de forma integrada, ampliando o olhar econômico para além do crescimento e incluindo também permanência, equilíbrio e regeneração.

Não há como dissociar a sustentabilidade ambiental de condições sociais mínimas. A urgência da sobrevivência cotidiana desloca as prioridades: quem não tem garantido o básico não consegue aderir a práticas sustentáveis. É simples: um indivíduo que não sabe se terá o que comer naquele dia não estará dedicado a reciclar seu lixo para reduzir o impacto ambiental. Por isso, pensar a sustentabilidade exige uma abordagem sistêmica, que contemple desde o acesso a recursos essenciais até a forma como produzimos, consumimos e nos relacionamos com o meio.

Em praticamente todo discurso público ou privado, a sustentabilidade aparece associada à necessidade de mudança cultural como ponto de partida. Mas não há transformação de hábitos sem considerar os contextos que os produzem e sustentam. É nesse ponto que se insere a cultura, não como conceito abstrato, mas como dimensão concreta em que práticas, escolhas e modos de vida se estruturam.

Por isso, nos aproximamos do conceito de economia circular, que oferece um caminho mais consistente para reorganizar essas práticas. Mais do que uma tendência recente, ela se apresenta como possibilidade real de estruturar formas de produção e consumo mais equilibradas e sustentáveis. Ao incorporá-la ao debate da economia criativa, amplia-se sua aplicação para além dos materiais, alcançando também processos, modos de produção e formas de organização. Assim, a economia circular deixa de ser apenas uma resposta ambiental e passa a se configurar como estratégia econômica estruturante para os desafios atuais.

O conceito de economia circular é relativamente novo e ainda pouco difundido. Em sua maioria, está ligado às questões de sustentabilidade, como reciclagem e gestão de resíduos, mas ainda é pouco explorado como potencial setor da economia e como parte do novo modelo de mundo que precisamos construir.

Ken Webster, em seus estudos, defende que a economia circular está muito além da gestão dos resíduos. Ele compreende que três elementos-chave são essenciais para seu desenvolvimento:

### **1. Características de “circularidade por design”**

Webster enfatiza que a economia circular começa no projeto (design) dos produtos, sistemas e processos. Em vez de pensar em como lidar com os resíduos depois de criados, é necessário projetar bens e serviços, desde o início, para serem duráveis, reutilizáveis, reparáveis e regenerativos.

A lógica reconfortante da reciclagem é que materiais valiosos e duráveis podem ser recuperados se os produtos e componentes em que foram originalmente feitos puderem ser reformados, reaproveitados ou remanufaturados economicamente, mas é preciso energia e esforço para reciclar de volta à pureza original das moléculas e isso também é recurso (WEBSTER, 2021, p. 116).

Essa abordagem implica uma inversão da lógica linear tradicional (extrair-produzir-descartar), promovendo uma concepção de ciclo fechado, em que os materiais circulem continuamente e os recursos mantenham seu valor ao longo do tempo. Isso envolve o design de produtos, mas também de modelos de negócio e até mesmo de cidades e sistemas logísticos.

### **2. Relação íntima entre o ciclo dos materiais e os sistemas financeiros**

Aqui o autor enfatiza que a transição para a economia circular não será possível sem uma reestruturação dos sistemas econômicos e financeiros. O modelo atual ainda valoriza o crescimento baseado na extração e no consumo, desconsiderando os custos sociais e ambientais. Na economia circular, é necessário pensar em modelos financeiros que recompensem a manutenção, a regeneração, o compartilhamento e a circularidade. Isso inclui novas métricas de valor, financiamento de longo prazo para inovação regenerativa e instrumentos de incentivo para negócios baseados em serviços, em vez de apenas produtos.

### **3. A interpretação sobre a “visão de mundo”, que ele chama de “quadro de pensamento”**

Nesse ponto, Webster explora a ideia de que a economia circular exige uma mudança de visão de mundo, ou, como ele chama, de “quadro de pensamento”, que substitui os paradigmas mecanicistas e lineares por uma visão sistêmica, interdependente e adaptativa. Essa nova mentalidade reconhece que os sistemas econômicos estão integrados aos sistemas ecológicos e sociais e que a prosperidade não pode ser dissociada do equilíbrio e da regeneração. Assim, a economia circular não é apenas um conjunto de práticas técnicas, mas uma forma diferente de compreender o mundo e o lugar da atividade humana dentro dele.

A Ellen MacArthur Foundation, em sua descrição básica sobre os princípios da economia circular<sup>43</sup>, aponta que uma economia verdadeiramente sustentável não se limita à redução de impactos, mas se estrutura a partir de três princípios fundamentais: eliminar resíduos e poluição, circular produtos e materiais em seu mais alto valor e regenerar sistemas naturais e sociais.

Para que os produtos sejam circulados com sucesso no ciclo biológico ou técnico, é essencial que tenham sido concebidos com a sua eventual circulação em mente. Existem muitos produtos em nossa economia atual que não podem ser circulados em nenhum dos ciclos e acabam como resíduos. Existem produtos que fundem materiais técnicos e biológicos de tal forma que não podemos separá-los e circulá-los, por exemplo, têxteis que misturam fibras naturais e plásticas. Se os designers pensassem em como seu produto poderia se encaixar nos ciclos técnicos ou biológicos após o uso, esse produto poderia ser feito com esse caminho em mente (ELLEN MACARTHUR FOUNDATION. Disponível em: <https://www.ellenmacarthurfoundation.org/circulate-products-and-materials>).

Ao transpor esses princípios para o campo da cultura, pensar a economia criativa de forma circular implica projetar obras, processos e experiências capazes de gerar múltiplos usos, ativar diferentes públicos e promover

<sup>43</sup> Disponível no site: <https://www.ellenmacarthurfoundation.org/topics/circular-economy-introduction/overview>

fluxos contínuos de troca de saberes. Mais do que produtos finais, trata-se de criar ecossistemas culturais vivos, em que os conteúdos se desdobram, se reconfiguram e permanecem em circulação, ao mesmo tempo em que contribuem para a revitalização de territórios, práticas culturais e redes locais. Assim, a cultura deixa de operar em uma lógica linear de produção, consumo e descarte, apesar de sua efemeridade, e passa a atuar como um sistema regenerativo, capaz de produzir valor econômico, social e ambiental de forma integrada.

Pensar a cultura a partir de uma lógica circular não se restringe à ideia de reaproveitamento, mas implica reorganizar toda a cadeia de criação, produção e fruição cultural a partir de modelos baseados em uso, compartilhamento e continuidade. Isso se materializa em práticas como bibliotecas ou acervos compartilhados de objetos e equipamentos, *coworkings* criativos, plataformas colaborativas de produção e circulação, reutilização e ressignificação de cenários, figurinos e adereços e demais recursos envolvidos na produção cultural, entre outros exemplos. Trata-se de deslocar o foco da posse para o acesso e do produto final para o processo contínuo, ampliando o ciclo de vida dos bens culturais e otimizando seus usos em diferentes contextos e públicos.

Ao adotar essa perspectiva, abre-se espaço para a criação de novos mercados, dinâmicas de trabalho e campos de atuação que articulam inovação, sustentabilidade e economia. Sustentabilidade, aqui, não se limita ao meio ambiente, mas estende-se às condições de trabalho, à permanência dos agentes culturais e à vitalidade dos territórios onde essas práticas se desenvolvem.

A Ellen MacArthur Foundation e Ken Webster, ao se referirem ao papel do “design” na economia circular, ampliam o entendimento do termo para além do campo formal, compreendendo-o como a etapa estratégica de concepção dos sistemas. Ou seja, trata-se dos desenvolvedores, dos criadores, daqueles que definem desde o início como um produto, serviço ou experiência será pensado, utilizado e reinserido em novos ciclos.

Transposto para o campo cultural, isso significa reconhecer artistas, produtores e demais agentes como designers de sistemas culturais. São eles que estruturam não apenas a obra, mas seus modos de circulação, reuso e impacto. Incentivar essa nova forma de criação, baseada em troca, con-

tinuidade e regeneração, é fundamental para consolidar uma economia criativa que não apenas produza valor, mas que seja capaz de sustentá-lo e expandi-lo ao longo do tempo.

O British Council tem sido um dos agentes internacionais a ampliar o debate sobre sustentabilidade no campo cultural ao incorporar, de forma estruturada, o conceito de cultura circular em suas políticas, programas e chamadas públicas. Mais do que uma diretriz conceitual, trata-se de um campo de experimentação prática: a instituição vem lançando editais e iniciativas em diferentes países voltados a festivais e organizações que desenvolvem projetos alinhados a essa lógica.

A instituição incentiva, por meio de aporte financeiro e trocas coletivas, festivais que desenvolvam ações como a redução de resíduos, transportes sustentáveis, eficiência energética e conservação de água, utilização de espaços verdes e biodiversidade, colaboração com organizações ambientais, valorização e abastecimento com produtos e comunidades locais, ações formativas, participação comunitária e uso de inovação e tecnologias para práticas sustentáveis<sup>44</sup>.

Se, por um lado, ainda temos muito a percorrer, por outro, abre-se um campo fértil de reinvenção para novas formas de fazer e consumir cultura. Esse caminho está em nossas mãos.

### 4.3 CIDADES CRIATIVAS, A CIDADE DE SÃO PAULO E A MIACENA

---

Diversas cidades ao redor do mundo vêm reposicionando suas estratégias de desenvolvimento a partir da criatividade como eixo estruturante para atrair talentos, impulsionar a economia e melhorar a qualidade de vida de seus habitantes e visitantes. São características dessas cidades as ações voltadas às artes, com a promoção de eventos culturais, festivais, mostras, galerias de arte, teatros e espaços para performances, além do incentivo à inovação, à tecnologia, à educação e à sustentabilidade, sempre buscando a promoção da diversidade cultural, étnica e social para criar uma atmosfera inclusiva. Exemplos frequentemente citados como “cidades criativas”

---

<sup>44</sup> Link British Council: <https://americas.britishcouncil.org/pt/atuais-programas-de-trabalho/cultura-circular/dicas>

incluem Barcelona, Berlim, Copenhague, Austin e Melbourne, por suas práticas de destaque na promoção da criatividade e da inovação.

Não por acaso, o capítulo anterior dedicou-se à economia criativa, e agora avançamos para a noção de cidades criativas. O surgimento desse conceito está diretamente relacionado à ampliação e à difusão do paradigma da economia criativa, que passa a orientar não apenas os setores produtivos, mas também as estratégias de desenvolvimento urbano.

De acordo com Ana Carla Fonseca Reis (2012, p. 51), o termo “cidade criativa” surgiu em paralelo ao fortalecimento da noção de economia criativa. Segundo a autora, embora o conceito de criatividade no ambiente urbano já fosse discutido anteriormente, foi na década de 1990 que o arquiteto britânico Charles Landry utilizou pela primeira vez a expressão em seus trabalhos, com destaque para a publicação *The Creative City* (1995), escrita em coautoria com Franco Bianchini. Ainda que sem a intenção de consolidar um novo conceito, a obra apresentava um diagnóstico sobre a “saúde” das cidades britânicas, já sinalizando, contudo, o papel fundamental da cultura nos processos de criação estética e funcional, bem como sua relevância simbólica na vida urbana. A partir desse marco, outros estudos contribuíram para o desenvolvimento da noção de cidades criativas, enfatizando a necessidade de repensar o papel das cidades a partir de suas expressões culturais e da valorização dos recursos simbólicos e identitários locais.

Entre esses autores, Reis explora os estudos de Richard Florida em seu livro *The rise of the creative class* e apresenta uma perspectiva crítica sobre suas contribuições:

O autor defende a existência de uma “classe criativa” composta por trabalhadores cuja a atuação tem por base o conhecimento – cientistas, engenheiros, artistas, músicos, designers, profissionais das áreas do direito e saúde... A própria definição traz embutida uma polêmica. Onde repousariam os limites entre um trabalho criativo e um não criativo? (REIS, 2012, p. 56).

No entanto, ao trazer os estudos de Florida, a autora aponta que, para além de analisar índices de criatividade, é necessário compreender as condições para a construção de um ambiente criativo, favorável ao surgimento

e ao desenvolvimento dessa criatividade. A autora também questiona a diferença de cidade criativa e o conceito equivocado de marketing urbano.

Sua manifestação máxima envolve uma estratégia de marketing urbano como fim em si mesmo (em vez de ser um instrumento a favor da transformação da cidade); a espetacularização; e o uso do mimetismo (e não da criatividade), da importação do produto da criatividade alheia (REIS, 2012, p. 77).

A autora enfatiza que essas ações favorecem apenas a especulação imobiliária, as construtoras, algumas áreas do entretenimento e o enriquecimento de uma pequena parcela detentora do capital, mas não trabalham aquilo que é estruturante para a formação efetiva da cidade criativa: a apropriação da cidade pela população, a governança democrática e a valorização do espaço público como lugar compartilhado. Reis reforça, ainda, a importância da cultura nessa construção, uma vez que ela necessita de contribuições multifacetadas e complementares, tais como:

- simbólico, como amálgama identitário, de cidadania e coesão social;
- econômico, como conjunto de setores com impacto econômico direto e com impacto indireto, agregando valor a setores tradicionais da economia (por exemplo: moda e têxtil; arquitetura e construção civil; design e setor moveleiro);
- turístico, como fator de atração – por consequência do que se desenvolve na cidade como construção factóide;
- urbano, como elemento fundamental à formação de um ambiente criativo, aberto a novas ideias e conexões intraurbanas, desencadeador de inovações, do livre-pensar e de novas propostas para aprimorar a qualidade de vida (REIS, 2012, p. 77–78).

Percebe-se, assim, que é impossível falar em cidade criativa ou desenvolvimento urbano sem colocar a cultura no centro dessa discussão. Ela deixa de ser um apêndice ornamental para tornar-se eixo estruturante

das políticas públicas, exigindo práticas integradas de planejamento que articulem gestores públicos, agentes culturais, movimentos comunitários e setor privado. Colocar a cultura no centro implica reconhecer e financiar infraestruturas culturais, preservar e reinterpretar patrimônios, fomentar economias criativas locais e garantir acessibilidade e participação plural, medidas capazes de promover equidade, resiliência urbana e identidade coletiva. Só assim a cidade se transforma em um território vivo, onde inovação, memória e convivência se potencializam mutuamente.

Essa discussão torna-se ainda mais relevante quando observada a partir da realidade brasileira e, especialmente, da cidade de São Paulo. Se, por um lado, o conceito de cidade criativa ganhou projeção internacional como estratégia de desenvolvimento urbano, por outro, sua aplicação em contextos marcados por profundas desigualdades sociais, territoriais e culturais exige análises mais complexas e contextualizadas.

A Rede de Cidades Criativas da UNESCO (UCCN) representa uma importante referência internacional ao reconhecer cidades que integram a criatividade como elemento central de suas estratégias de desenvolvimento sustentável. Segundo as Diretrizes de Candidatura de 2025 da UCCN<sup>45</sup>, as cidades interessadas devem demonstrar capacidade de contribuir para os objetivos da rede tanto em âmbito local quanto global. São Paulo buscou esse reconhecimento em diferentes momentos, apresentando candidaturas nas áreas de Gastronomia (2019), Música (2023)<sup>46</sup> e, posteriormente, Cinema (2025)<sup>47</sup>, categoria pela qual foi finalmente reconhecida e passou a integrar a Rede de Cidades Criativas da UNESCO.

O reconhecimento internacional da capital paulista, contudo, não encerra o debate. Ao contrário, suscita novas questões sobre os caminhos que levaram a cidade a essa conquista e sobre como a criatividade, a cultura e a diversidade que caracterizam São Paulo podem ser efetivamente traduzidas

em políticas públicas, desenvolvimento urbano e qualidade de vida para sua população. É justamente sobre os desafios dessa relação entre São Paulo e a construção de uma cidade criativa que nos debruçaremos a seguir.

#### 4.3.1 SÃO PAULO

É um desafio falar de São Paulo em seu aspecto cultural, uma vez que isso implica enfrentar a complexidade de uma metrópole cujas escalas territoriais e demográficas são superiores às de muitos países. Mais do que um grande centro urbano, trata-se de um espaço marcado por fluxos migratórios contínuos, cuja constituição diaspórica desafia qualquer tentativa de síntese ou enquadramento em categorias únicas e estáveis.

Um dos conceitos mais instigantes para compreender São Paulo foi formulado justamente por um olhar estrangeiro, aquele que, ao se deslocar, é capaz de perceber camadas que muitas vezes passam despercebidas aos que habitam cotidianamente a cidade. É o caso do antropólogo italiano Massimo Canevacci, em sua obra *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*, na qual propõe a noção de “cidade polifônica”.

O conceito de “cidade polifônica”, aplicado por ele, define São Paulo como uma cidade multicultural, composta por muitas vozes, “ou visões”, de uma mesma cidade.

Um coro que canta com uma multiplicidade de vozes autônomas que se cruzam, relacionam-se, sobrepõem-se umas as outras, isolam-se ou se contrastam; e também designa uma determinada escolha metodológica de “dar voz a muitas vozes”, experimentando assim um enfoque polifônico (CANEVACCI, 1993, p. 17).

O conceito de “cidade polifônica”, aplicado por Canevacci (1993, p. 22) a São Paulo, desloca a própria noção de definição e enquadramento. “Uma cidade é também, simultaneamente, a presença mutável de uma série de eventos dos quais participamos como atores ou como espectadores... As memórias biográficas elaboram mapas urbanos invisíveis”. Em vez de buscar uma síntese ou um centro organizador, ele evidencia a impossibilidade e, sobretudo, a inadequação de reduzir a cidade a um único segmento, linguagem ou expressão dominante.

45 Application Guide UCCN: [https://www.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2024/10/2025%20UCCN%20Application%20Guidelines%20-%20EN.pdf?hub=80094&utm\\_source=chatgpt.com](https://www.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2024/10/2025%20UCCN%20Application%20Guidelines%20-%20EN.pdf?hub=80094&utm_source=chatgpt.com)

46 Matéria publicada no jornal Folha de São Paulo em 03/07/2023, acessível pelo link: [https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/06/sao-paulo-se-candidata-a-rede-de-cidades-criativas-da-unesco-na-categoria-musica.shtml?utm\\_source=chatgpt.com](https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/06/sao-paulo-se-candidata-a-rede-de-cidades-criativas-da-unesco-na-categoria-musica.shtml?utm_source=chatgpt.com)

47 Informação disponível no site da Prefeitura de São Paulo, através do link: [https://capital.sp.gov.br/web/cultura/w/s%C3%A3o-paulo-concorre-ao-t%C3%ADtulo-de-cidade-criativa-da-unesco?utm\\_source=chatgpt.com](https://capital.sp.gov.br/web/cultura/w/s%C3%A3o-paulo-concorre-ao-t%C3%ADtulo-de-cidade-criativa-da-unesco?utm_source=chatgpt.com)

Diante disso, perguntar como definir um segmento ou identificar uma expressão máxima torna-se menos um caminho analítico e mais uma armadilha conceitual. Em São Paulo, a multiplicidade não é um obstáculo a ser superado, mas a própria condição de existência da cidade. É nesse entrecruzamento de vozes díspares que se constrói sua dinâmica cultural.

A tentativa de eleger uma identidade única ou uma manifestação hegemônica tende a apagar justamente aquilo que constitui sua potência: o movimento constante, a convivência de contrastes e a produção contínua de novas formas de expressão. O conceito de cidade polifônica, portanto, ultrapassa a dimensão metafórica e se afirma como um paradigma metodológico, que exige escuta ampliada e reconhecimento da diversidade de sujeitos que compõem o tecido urbano, formado por migrantes, populações periféricas, artistas, empreendedores, povos originários, corpos dissidentes, entre outros, não como exceções, mas como vozes constitutivas dessa complexa paisagem cultural.

Dessa forma, se São Paulo é composta por múltiplas narrativas, pertencimentos e meios de expressão, seria esperado que essa diversidade também se refletisse nos hábitos culturais de seus habitantes. Assim, os dados de consumo cultural oferecem uma importante dimensão empírica para compreender como essa pluralidade se manifesta no cotidiano da cidade.

A pesquisa “Viver em São Paulo: Cultura na Cidade”, realizada pela Rede Nossa São Paulo em parceria com o Ibope Inteligência<sup>48</sup>, revela os hábitos culturais dos paulistanos e a frequência nas atividades culturais da cidade. Segundo a pesquisa, o cinema é a atividade que a população mais frequentou nos últimos 12 meses, com 55% de respostas afirmativas. Em segundo lugar, 34% afirmaram ter frequentado festas populares e de rua. Na sequência, aparecem shows, com 30%; feiras de artesanato, com 29%; centros culturais, com 27%; e teatro, com 19% das respostas afirmativas. Vale lembrar que as respostas podiam ser múltiplas; portanto, a soma dos segmentos não representa 100%, uma vez que os entrevistados podiam frequentar diferentes tipos de eventos culturais.

Um dado muito representativo dessa pesquisa é que 28% dos entrevistados, ou seja, cerca de três em cada dez pessoas, afirmaram não ter fre-

48 Pesquisa disponível através do link: [https://nossasaopaulo.org.br/wp-content/uploads/2019/10/viversp\\_cultura\\_apresentacao\\_2019.pdf](https://nossasaopaulo.org.br/wp-content/uploads/2019/10/viversp_cultura_apresentacao_2019.pdf)

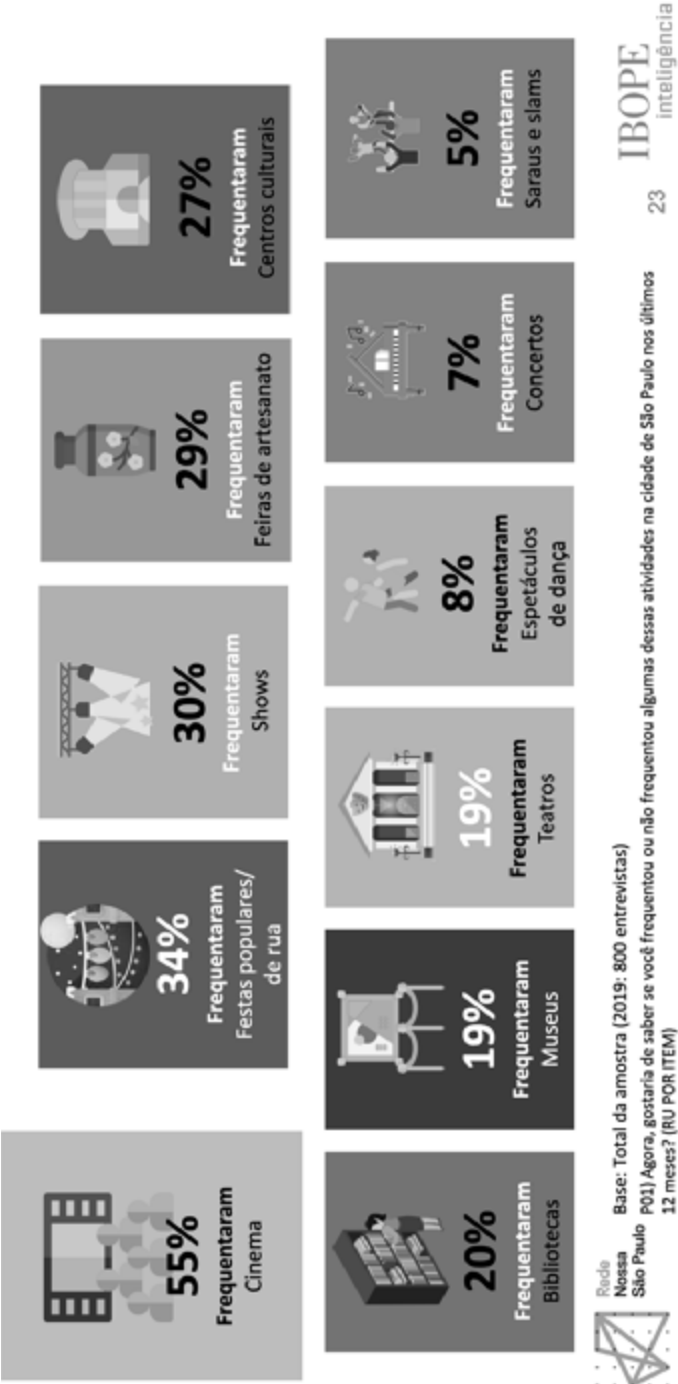


Imagem 4: Frequência por segmento. Pesquisa Viver em São Paulo: Cultura na Cidade.

Fonte: site da instituição.

quentado nenhuma atividade cultural nos últimos 12 meses. Isso representa cerca de 2,7 milhões de pessoas. Ao analisar esses perfis, percebe-se que o consumo cultural varia fortemente por renda, escolaridade e faixa etária.

A pesquisa ainda aponta os motivos de frequência e não frequência. Entre os que frequentam atividades culturais, a gratuidade aparece como o principal atrativo. Entre os que não frequentam, a falta de segurança surge como uma das principais barreiras.

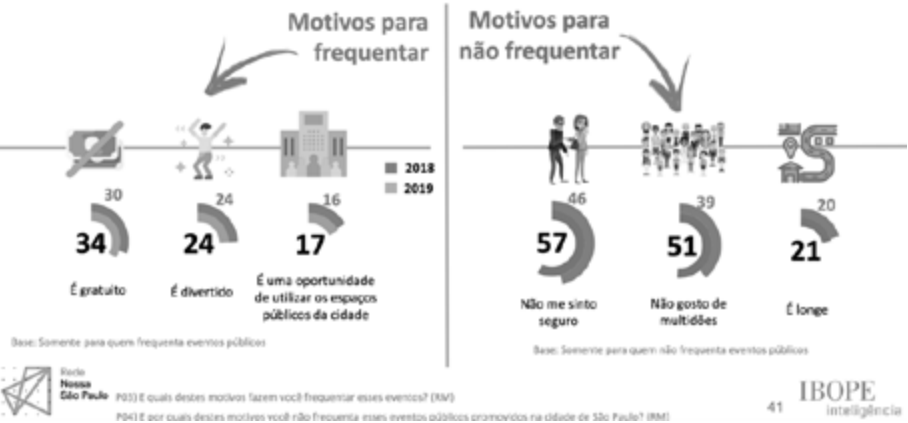


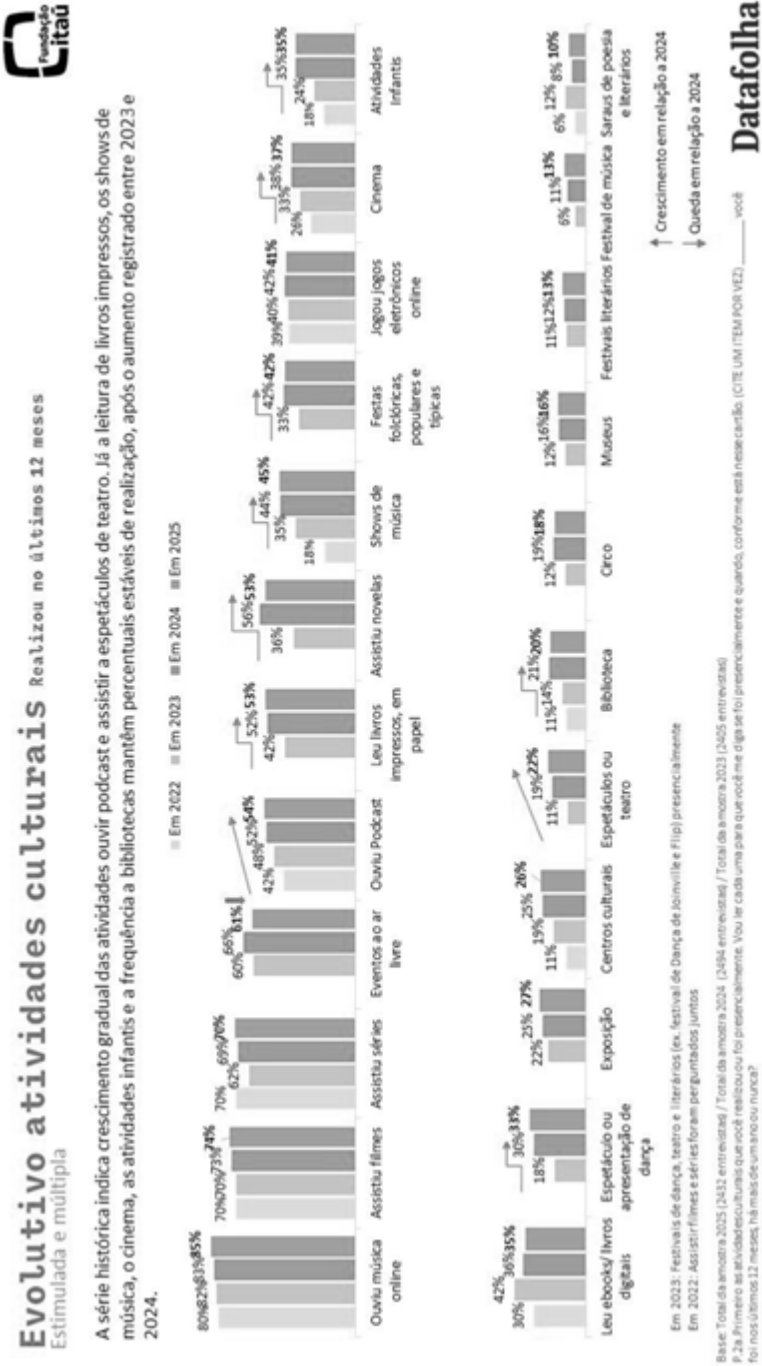
Imagem 5: Motivos de frequência. Pesquisa Viver em São Paulo: Cultura na Cidade.

Fonte: site instituição.

Por outro lado, a pesquisa de hábitos culturais promovida pela Fundação Itaú<sup>49</sup>, realizada entre 11 e 26 de agosto de 2025, trouxe outra abordagem. Segundo o levantamento, 90% dos entrevistados responderam que realizaram atividades culturais virtualmente nos últimos meses, enquanto 84% participaram de atividades presenciais, o que mostra um crescimento geral do setor, conforme o gráfico abaixo:

Esses dados evidenciam não apenas a dimensão da demanda por cultura na cidade de São Paulo, mas também a amplitude do campo ainda a ser estruturado no que diz respeito ao acesso e à formação de público.

<sup>49</sup> Dados do observatório da Fundação Itaú, disponível pelo link: [https://fundacaoitau.org.br/observatorio/biblioteca/habitos-culturais?utm\\_source=chatgpt.com](https://fundacaoitau.org.br/observatorio/biblioteca/habitos-culturais?utm_source=chatgpt.com)



Se, por um lado, revelam o interesse e a diversidade de práticas culturais, por outro indicam que há um percurso significativo a ser trilhado para garantir que essa oferta se traduza em participação efetiva, contínua e ampliada. Trata-se, portanto, de um desafio que envolve não apenas a expansão de políticas de acesso, mas a consolidação de estratégias estruturantes de formação cultural, capazes de dialogar com a complexidade e as desigualdades do território.

E quanto ao PIB da cultura, o que isso representa? Quando se observa o peso econômico da cultura, a dimensão da “cidade polifônica” torna-se ainda mais evidente.

O Mapeamento da Indústria Criativa 2025<sup>50</sup>, publicado pela Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (FIRJAN), com base em análises realizadas a partir da Relação Anual de Informações Sociais (RAIS) de 2023, base mais atualizada fornecida pelo Ministério do Trabalho e Emprego (MTE), trouxe os dados recordes sobre o segmento.

A chamada indústria criativa deixou de ocupar uma posição periférica para se afirmar como um dos vetores estratégicos do desenvolvimento econômico contemporâneo. Em 2023, o setor respondeu por 3,59% do Produto Interno Bruto (PIB) brasileiro, movimentando R\$ 393,3 bilhões (aproximadamente US\$ 78 bilhões), empregando aproximadamente 1,26 milhão de profissionais. O crescimento de 6,1% no número de trabalhadores em relação a 2022 foi quase o dobro da expansão registrada pelo mercado de trabalho nacional no mesmo período (3,6%), reforçando o dinamismo e a capacidade de geração de oportunidades do segmento. A análise revela uma trajetória de crescimento desde meados dos anos 2000.

O estado de São Paulo lidera o ranking, gerando R\$ 192 bilhões (aproximadamente US\$ 37 bilhões) em PIB, o equivalente a 5,3% do total estadual, e reunindo 517 mil empregos (3,4% do total). Em seguida, aparecem Rio de Janeiro (2,9%), Distrito Federal (2,9%), Santa Catarina (2,6%) e Rio Grande do Sul (2,4%). Juntos, esses estados compõem o

grupo das unidades da Federação que possuem porcentagem de postos de trabalho criativos acima da média nacional (2,3%).

Gráfico 1: Participação do PIB Criativo no PIB Total Brasileiro - 2004 a 2023

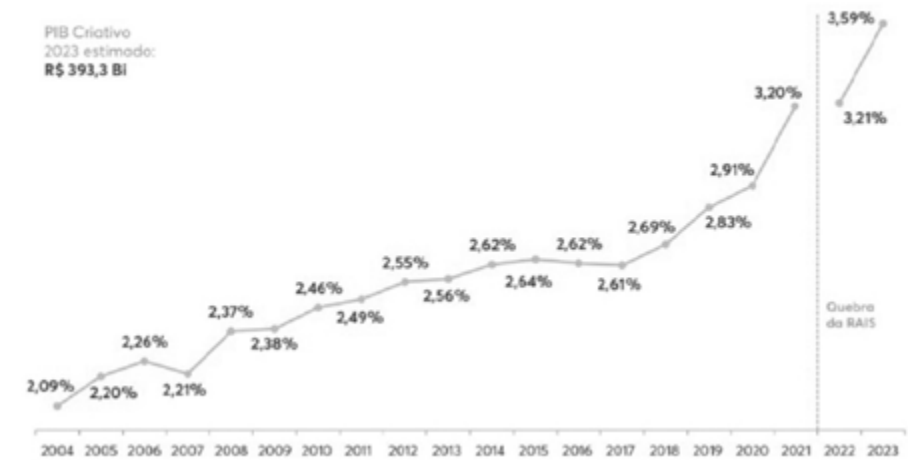


Imagem 7: Gráfico evolutivo de participação no PIB.  
Pesquisa - Fundação Itaú/Datafolha.

Fonte: site instituição.

Apesar de a presença da indústria criativa estar disseminada em todo o estado, a força de trabalho criativa concentra-se na capital. A cidade de São Paulo registra 53% dos empregos criativos do estado, com cerca de 274 mil profissionais atuando no setor.

A concentração na capital é maior do que no mercado de trabalho em geral: enquanto, na economia total, para cada emprego na capital existem dois no interior, na indústria criativa a proporção é de 1 para 1. Além de maior concentração, a capital também apresenta maior especialização: 5,3% dos empregos na cidade estão na indústria criativa, mais que o dobro da média dos demais municípios paulistas, onde a taxa é de 2,4%.

Do ponto de vista econômico, o dado indica que a economia da cultura e das indústrias criativas possui relevância estrutural dentro do estado de São Paulo. Isso posiciona o setor em um patamar comparável, e até superior, ao de diversos segmentos tradicionais da economia, evidenciando sua capacidade de geração de valor.

50 Disponível no link: [https://observatorio.firjan.com.br/inteligencia-de-dados/mapeamento-da-industria-criativa-painel-de-dados?\\_gl=1\\*kvnxz1\\*\\_gcl\\_au\\*MzI0OTY3NjI3LjE3NzY3M-DU1MTg](https://observatorio.firjan.com.br/inteligencia-de-dados/mapeamento-da-industria-criativa-painel-de-dados?_gl=1*kvnxz1*_gcl_au*MzI0OTY3NjI3LjE3NzY3M-DU1MTg).

Um estudo<sup>51</sup> recente realizado pela Fundação Getúlio Vargas (FGV) sobre o impacto da Lei Rouanet<sup>52</sup> demonstra o poder do investimento na cultura e seu retorno econômico e social. De acordo com as informações, em 2024, a Lei Rouanet movimentou R\$ 25,7 bilhões (aproximadamente US\$ 5 bilhões) na economia brasileira. Desse total, R\$ 5,8 bilhões (aproximadamente US\$ 1,1 bilhão) foram gerados pela execução dos projetos, na ótica da oferta, por meio dos recursos captados pela Lei Rouanet e outras fontes, e outros R\$ 26,8 bilhões (aproximadamente US\$ 5,2 bilhões) pelos gastos realizados pelo público participante dos projetos, na ótica da demanda. Além disso, a movimentação econômica produzida pelos projetos também gera arrecadação para o governo por meio do pagamento de tributos na cadeia de valor envolvida nas atividades do setor. Os projetos que realizaram gastos em 2024 movimentaram, aproximadamente, R\$ 3,9 bilhões (aproximadamente US\$ 750 milhões) em tributos municipais, estaduais e federais em todo o país.

Um dos indicadores mais relevantes apresentados pela pesquisa é o Índice de Alavancagem Econômica (IAE), que mede o impacto gerado na economia local a partir dos investimentos realizados por meio da Lei Rouanet. O estudo demonstra que, para cada R\$ 1,00 investido via renúncia fiscal, são gerados R\$ 7,59 em retorno para a economia e para a sociedade, além de R\$ 1,39 em arrecadação tributária.

Os dados evidenciam que o investimento em cultura opera como um mecanismo eficiente de ativação econômica. Embora os levantamentos da economia criativa não apresentem recortes detalhados sobre emprego estritamente cultural, os dados do estado de São Paulo indicam a geração de 517 mil postos de trabalho (3,4% do total), revelando um setor com significativa capacidade de absorção de mão de obra, ainda que marcado por vínculos mais flexíveis e dinâmicas baseadas em projetos temporários de curto e médio prazo.

51 Estudo disponível pelo link: <https://portal.fgv.br/sites/default/files/uploads/relatorio-diagramado-19h.pdf>

52 A Lei Rouanet (Lei nº 8.313/1991) é o principal mecanismo de fomento cultural do Brasil, que permite que empresas e pessoas físicas destinem parte do Imposto de Renda devido ao financiamento de projetos culturais previamente aprovados pelo Ministério da Cultura. O modelo opera por meio de renúncia fiscal, estimulando o investimento privado na produção cultural.

Portanto, a continuidade de múltiplas políticas de investimento na cultura, mostra-se fundamental não apenas para a sustentação das atividades culturais, mas também para a manutenção dos fluxos econômicos que delas derivam, garantindo estabilidade, geração de renda e expansão dos efeitos multiplicadores no conjunto da economia e em seu impacto social.

Torna-se, assim, pertinente refletir sobre o papel estratégico de iniciativas capazes de articular cultura, território, desenvolvimento social e dinamização econômica. Em uma metrópole como São Paulo, marcada pela intensidade de sua vida urbana, pela diversidade cultural e pela constante disputa por usos e significados do espaço público, festivais realizados em espaços não convencionais apresentam-se como importantes instrumentos de ativação urbana. Ao ocuparem praças, ruas, edifícios históricos e territórios muitas vezes invisibilizados, esses eventos ampliam o acesso à cultura, promovem encontros, fortalecem vínculos de pertencimento e estimulam cadeias econômicas locais.

Nessa direção, os festivais deixam de ser compreendidos apenas como eventos artísticos temporários para assumir a condição de agentes capazes de produzir transformações simbólicas, sociais e espaciais. Ao ativarem diferentes territórios da cidade, convertem lugares de passagem em espaços de convivência, memória e experiência compartilhada. É a partir dessa perspectiva que se insere a análise do festival como dispositivo estruturante.

#### 4.3.2 FESTIVAIS NA CIDADE ESPETACULAR

São Paulo ocupa hoje uma posição estratégica no circuito de turnês nacionais e internacionais, sendo reconhecida como a principal porta de entrada e consolidação de espetáculos na América do Sul. A cidade reúne infraestrutura técnica, capacidade de público, diversidade de espaços e um mercado consumidor robusto, fatores que a colocam no radar permanente de artistas e produtores globais. Grandes eventos musicais, como o Lollapalooza, The Town, Coala Festival, C6 Festival, Festival Path e muitos outros que surgem e desaparecem, exemplificam essa centralidade, ao lado de turnês internacionais que frequentemente têm na capital paulista sua principal parada no continente sul-americano.

No campo das artes cênicas, São Paulo também se destaca como um dos maiores polos de teatro musical do mundo, frequentemente citada ao lado de Nova York e Londres em volume e regularidade de produções.

Entretanto, essa força que alavanca os números da cultura na cidade não se traduz necessariamente em uma ocupação de São Paulo como território cultural. Grande parte desses eventos ocorre em espaços controlados e delimitados, como o Autódromo de Interlagos, estádios, teatros ou casas de espetáculo, operando sob uma lógica privada e com acesso condicionado a ingressos que, muitas vezes, podem se aproximar do valor de um salário mínimo. Trata-se, portanto, de uma oferta cultural potente, mas concentrada e, em certa medida, restrita.

O poder público realiza iniciativas relevantes, como a Virada Cultural de São Paulo, a Jornada do Patrimônio, o Revelando São Paulo e eventos de menor porte espalhados pela cidade, que buscam ativar o espaço urbano e democratizar o acesso. Ainda assim, essas ações, embora fundamentais, não configuram uma política pública contínua e estruturada de ocupação cultural da cidade ao longo do ano, nem estabelecem, de forma consistente, uma articulação com o setor privado que garanta sua permanência e expansão, independentemente da gestão em exercício.

O ponto central, portanto, não é a ausência de produção cultural, que é vasta e consolidada, mas a ausência de modelos híbridos e duradouros que integrem cidade, iniciativa privada e política pública de forma estruturante. Diferentemente de festivais europeus como o Festival d'Avignon ou o Edinburgh Festival Fringe, que operam a partir de uma forte articulação entre poder público, iniciativa privada e coletivos artísticos, criando eventos que se tornam parte do calendário oficial e da identidade urbana, São Paulo ainda carece de iniciativas que consolidem essa convergência.

Isso nos leva à questão: seria essa separação entre público e privado uma característica estrutural da América Latina? Em parte, sim. Historicamente, muitos países latino-americanos desenvolveram modelos culturais marcados por descontinuidades institucionais, dependência de ciclos políticos e menor tradição de financiamento estruturado de longo prazo. Por outro lado, o setor privado frequentemente atua de forma oportunista ou mercadológica, sem necessariamente assumir compromissos de permanência territorial.

Assim, o desafio de São Paulo não é afirmar sua potência, que já é evidente, mas transformá-la em política estruturante de cidade. Isso implica pensar festivais e ações urbanas que não apenas aconteçam na cidade, mas que sejam da cidade.

Voltando ao campo das artes cênicas e performáticas, São Paulo apresenta um ecossistema ativo e diverso, ainda que fragmentado em suas formas de ocupação urbana. A cidade abriga eventos importantes para o setor, como a Satyrianas, realizada pelo Grupo Satyros, que ocupa a praça Roosevelt por 78 horas ininterruptas de programação teatral. Há também uma série de mostras e festivais promovidos por grupos e coletivos históricos, como os Parlapatões, que, ao longo das últimas décadas, vêm contribuindo para a manutenção de circuitos independentes.

Entre os festivais internacionais, destaca-se a MITsp – Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, criada em 2014 é hoje considerada um dos festivais mais consolidados da cidade no campo das artes cênicas. Seu formato concentra a programação majoritariamente em teatros, apesar de também ofertar cada vez mais atividades em espaços não convencionais, e possui uma curadoria voltada para montagens contemporâneas e experimentais.

Há ainda novos festivais tentando ocupar os espaços e lacunas da cidade, como o Cidade da Cultura, cuja primeira edição ocorreu em 2024. O evento propõe uma ocupação distribuída por diversos equipamentos culturais e de forma mais espaçada, com uma programação que se estende ao longo do mês.

Também com sua primeira edição realizada em 2024, a MIACENA – Mostra Internacional de Artes Cênicas em Espaços Não Convencionais e Alternativos, surge como uma iniciativa voltada à ocupação de espaços não convencionais da cidade de São Paulo, promovendo espetáculos e ações performáticas que atravessam as diversas linguagens das artes cênicas e dialogam diretamente com o espaço.

A MIACENA foi fundada por André Acioli e por mim, Daniella Angelotti, artisticamente conhecida como Dani Angelotti, autora deste livro. Nós nos unimos diante dos desafios estruturais enfrentados pelo setor cultural. Essa articulação tem origem em 2018, quando, a partir da divulgação de dados sobre hábitos culturais no Brasil que apontavam um

número expressivo de pessoas afastadas do consumo cultural, identificamos a urgência de ações voltadas à formação de público. Desse contexto nasceu o movimento “Experimente Teatro”, que buscava mobilizar o setor por meio da difusão de dados e da promoção de iniciativas de aproximação com o público.

No entanto, com a chegada da pandemia de COVID-19, os esforços foram redirecionados para ações emergenciais de apoio à classe artística. Nesse período, participamos da campanha do Fundo Marlene Colé, de distribuição de cestas básicas e vale-refeição, realizada pela APTI – Associação de Produtores Teatrais Independentes, da qual éramos associados e cuja diretoria integramos atualmente.

Superado o período mais crítico da pandemia, o setor cultural retomou suas atividades, mas as demandas estruturais permaneceram e, em muitos casos, intensificaram-se. A crescente disputa por pautas nos equipamentos culturais, a necessidade contínua de formação de público, a urgência de articulação entre artistas, produtores, instituições e poder público e a busca por uma curadoria plural e inclusiva evidenciaram a necessidade de novos formatos de atuação. É nesse cenário que surge a MIACENA, propondo um modelo de festival que expande a cena para além dos espaços tradicionais e se estrutura a partir da ocupação da cidade.

Cabe destacar que atuo há mais de duas décadas no setor cultural, tendo realizado mais de 50 produções nas áreas de teatro, artes performáticas e música. Minha trajetória inclui ainda participação em comissões de importantes mecanismos de fomento do país, como o ProAC, vinculado à Secretaria da Cultura, Economia e Indústrias Criativas do Estado de São Paulo, e a Lei Rouanet, do Ministério da Cultura.

Já André Acioli atua como ator, diretor e gestor cultural, com trajetória vinculada à administração e à curadoria de importantes espaços teatrais da cidade, como o Teatro Eva Herz, o Teatro Porto e o Teatro Vivo.

Dessa forma, a MIACENA não surge apenas como um novo festival, mas como resultado de um processo contínuo de articulação, reflexão e atuação no campo cultural, propondo um modelo que responde diretamente às lacunas identificadas no ecossistema artístico da cidade.

Ainda que sua trajetória seja recente, os números alcançados em suas edições revelam uma demanda latente por espaços de circulação, experi-

mentação e encontro na cidade de São Paulo. Em sua primeira edição, a mostra recebeu mais de 200 inscrições e reuniu 32 atrações nacionais e internacionais. Na segunda edição, esse número praticamente dobrou, alcançando quase 500 inscrições e mais de 40 atrações na programação. Já para sua terceira edição, a MIACENA registra quase 700 inscrições, com projetos provenientes de todas as regiões do Brasil e de países como França, Argentina, Bolívia e Colômbia, e chegará ao número de 50 atrações, consolidando-se como uma plataforma de intercâmbio artístico e cultural em expansão.

A edição mais recente reuniu mais de 15 mil espectadores, evidenciando não apenas o potencial do festival, mas também a carência de iniciativas voltadas à ocupação cultural dos espaços urbanos e à ampliação do acesso às artes cênicas. Além da programação artística, a mostra desenvolve ações permanentes de formação, intercâmbio e desenvolvimento do setor, entre elas atividades formativas, encontros profissionais e iniciativas voltadas à consolidação de um mercado de circulação para espetáculos teatrais.

Não cabe a este livro realizar uma análise aprofundada da MIACENA. Tal investigação constituiu o objeto específico da pesquisa de mestrado que deu origem a parte das reflexões aqui apresentadas. Sua menção neste momento tem outro propósito: indicar as potencialidades existentes na cidade de São Paulo e demonstrar como iniciativas estruturadas a partir da ocupação do território, da articulação entre diferentes agentes culturais e da valorização dos espaços não convencionais podem responder a demandas reais do setor e da população.

Os resultados alcançados em um curto período reforçam que a cidade não apenas comporta, mas demanda experiências culturais capazes de ativar seus territórios, conectar pessoas e ampliar as formas de encontro entre arte e espaço urbano. Ao mesmo tempo, evidenciam a necessidade de construir mecanismos mais sólidos e permanentes de apoio aos festivais culturais, especialmente aqueles que atuam na ocupação do espaço público e na formação de público.

A análise dos festivais apresentados ao longo deste livro demonstra que sua consolidação está diretamente relacionada à capacidade de articulação entre diferentes agentes e setores da sociedade. Experiências internacionais bem-sucedidas mostram que a longevidade desses eventos não depende

exclusivamente do empenho de seus realizadores, mas da existência de políticas públicas contínuas, de parcerias privadas estruturadas e do reconhecimento dos festivais como instrumentos estratégicos de desenvolvimento cultural, social e econômico.

No contexto brasileiro, entretanto, muitos festivais ainda sobrevivem graças ao esforço extraordinário de produtores, artistas e gestores que, ano após ano, precisam reconstruir suas redes de apoio, captar recursos e literalmente “passar o chapéu” para viabilizar suas realizações. Embora essa capacidade de mobilização revele a força e a resiliência do setor cultural, ela não pode ser o único alicerce sobre o qual se sustentam iniciativas de reconhecido interesse público.

A consolidação dos festivais exige uma relação de corresponsabilidade entre poder público, iniciativa privada e sociedade civil, baseada em uma visão de longo prazo e na compreensão de seus impactos para além do campo artístico. Trata-se de reconhecer que cultura, turismo, desenvolvimento urbano, economia criativa, educação e cidadania não são dimensões isoladas, mas partes de um mesmo ecossistema. Para que os festivais possam cumprir plenamente seu papel transformador, é necessário que essa parceria se estabeleça como uma via de mão dupla, orientada menos por interesses circunstanciais ou agendas políticas de curto prazo e mais por uma compreensão efetiva de seu valor socioeconômico e de sua capacidade de gerar desenvolvimento sustentável para as cidades e seus habitantes.

## CONCLUSÃO

### A CIDADE COMO LAR

*“Condenados ao desalojamento metafísico”*

Juhani Pallasmaa

A partir dos objetivos propostos nesta pesquisa de investigar o papel dos festivais culturais urbanos na articulação entre cultura, identidade e economia criativa, é possível afirmar que os resultados encontrados reforçam a centralidade desses eventos como dispositivos complexos de ativação territorial. Ao longo da análise teórica e dos estudos de caso, evidenciou-se que os festivais não operam apenas como espaços de fruição artística, mas como plataformas capazes de promover o desenvolvimento social, a dinamização econômica e o fortalecimento simbólico das cidades.

No campo específico da comparação entre festivais internacionais europeus consolidados e os festivais sul-americanos, pode-se perceber modelos distintos de negócios que ainda dependem muito da articulação financeira oriunda dos setores público e privado. Enquanto os europeus apresentam maior estabilidade institucional, diversificação de receitas e autossustentabilidade, os sul-americanos operam, em grande medida, sob dinâmicas mais instáveis, marcadas por descontinuidades de financiamento e maior vulnerabilidade às mudanças políticas e econômicas, o que impacta diretamente sua capacidade de planejamento a longo prazo e consolidação estrutural.

Ao mesmo tempo, a investigação abre novas camadas de reflexão que não se esgotam neste trabalho. Permanecem em aberto, por exemplo, as contradições da chamada economia criativa no contexto brasileiro que, apesar do crescimento de seus indicadores, ainda se confronta com desigualdades estruturais e com a precarização do trabalho cultural. Da mesma forma, a noção de cultura circular, aqui proposta como chave interpre-

tativa, revela-se promissora, mas ainda demanda maior aprofundamento teórico e estudos aplicados que permitam compreender seus impactos concretos na regeneração urbana e na sustentabilidade dos territórios culturais.

Como desdobramento, pesquisas futuras podem avançar na análise de modelos de gestão e financiamento adaptáveis à realidade brasileira, bem como na mensuração de impactos dos festivais em diferentes escalas: econômica, social, ambiental e simbólica. Também se mostra relevante investigar, de forma mais empírica, como iniciativas como a MIACENA podem se consolidar como estudos de caso capazes de tensionar e transformar o cenário cultural urbano, onde se observa que a ausência de um festival de grande escala em São Paulo não decorre da falta de potência cultural, mas de fatores estruturais, como modelos de governança, continuidade institucional, estratégias de financiamento e articulação entre políticas públicas e iniciativa privada.

Esta pesquisa reafirma que pensar a cultura no contexto das cidades contemporâneas é, necessariamente, pensar em formas de ocupação, pertencimento e produção de sentido. Os festivais, nesse cenário, desempenham um papel significativo na promoção da diversidade cultural, no fortalecimento da identidade local e na dinamização das economias.

A ocupação dos espaços públicos e privados por meio das artes possibilita aos moradores e visitantes viver a cidade sob diversos olhares, conhecendo e reconhecendo histórias, territórios e fortalecendo os laços sociais. Possibilita ainda a artistas a criação de obras em espaços não convencionais e alternativos, ampliando o poder da linguagem, ocupando-se de espaços e trazendo novos olhares para aquele território.

E se pensarmos na cidade como nossa casa? Ou melhor, como nosso lar, uma ocupação por meio das artes faz-se tão aplicável como sustentável, vejamos:

A expressão “As cidades como casas” aparece desde a antiguidade em autores diversos desde de Platão, Heidegger, Eliade até Palasmaa. Eliade, em sua análise sobre o sagrado e o profano, reconhece o habitar como um universo de criação do homem, um espaço de representação.

A habitação não é um objeto, uma máquina para habitar; é o Universo que o homem construiu para si imitando a Criação exemplar dos deuses, a cosmogonia. Toda construção e toda inauguração de uma nova morada

equivalem de certo modo a um novo começo, a uma nova vida. E todo começo repete o começo primordial, quando o Universo viu pela primeira vez a luz do dia. Mesmo nas sociedades modernas, tão fortemente des-sacralizadas, as festas e os regozijos que acompanham a instalação numa nova morada guardam ainda a reminiscência da exuberância festiva que marcava, outrora, o *incipit vit nova*” (ELIADE, 1992, p. 33).

Pallasmaa (2017) dedica um capítulo inteiro para dar ênfase à fenomenologia do lar. De acordo com o autor, a noção de lar estende-se muito além de sua essência e de seus limites físicos. O lar é uma expressão da personalidade do morador que permite sonhar; é uma encenação de memória pessoal, “um mediador complexo entre a intimidade e a vida pública”. O autor defende que o conceito de lar não deva ser uma noção da arquitetura, mas sim da sociologia, da psicologia e da psicanálise, pois acredita que o lar integra memórias e imagens, desejos e medos, o passado e o presente, e que, por isso, possui camadas que vão muito além da mera construção de uma casa.

A noção de lar, se estende muito além de sua essência e seus limites físicos. Além do aspecto prático de residir, o ato de habitar é também um ato simbólico que, impreterivelmente, transforma todo o mundo do habitante. Não apenas nossos corpos e necessidades físicas, mas também nossas mentes, memórias, sonhos e desejos devem ser acomodados e habitados. Habitar é parte do nosso próprio ser, da nossa identidade (PALLASMAA, 2017, p. 7).

E se, então, pensarmos a cidade como nosso lar? Como um espaço vivido e significado, onde o artista poderia se tornar um anfitrião, alguém que abre portas simbólicas, que reorganiza o cotidiano e que, ao intervir em espaços não convencionais, reconfigura o próprio sentido de habitar. Ao ocupar um prédio abandonado, uma rua de passagem ou um café, o artista não apenas insere uma obra, mas propõe uma nova leitura daquele território, como quem rearranja os móveis de uma casa para revelar outras possibilidades de uso, de encontro e de afeto.

O mesmo não aconteceria ao espectador? Ao ser pego de surpresa por essa experiência inesperada que está acontecendo naquela rua de passagem, ou naquele restaurante onde almoça toda semana, não seria também convocado a reconhecer-se parte daquele espaço? Talvez, nesse instante, o

inesperado não seja apenas a previsibilidade do cotidiano, mas a própria ideia de distanciamento entre sujeito e cidade. Ao se ver implicado em uma cena que emerge no fluxo urbano, o espectador deixa de ser apenas observador e passa a ser habitante não apenas físico, mas simbólico.

Nesse ponto, o pensamento de Stuart Hall ajuda-nos a deslocar a noção de identidade como algo fixo para compreendê-la como um processo, como uma construção contínua, atravessada por experiências, narrativas e representações. Para Hall, identidade não é essência, mas posição; algo que se forma e se transforma no encontro com o outro, com o espaço e com as histórias que nos atravessam. Assim, quando a arte irrompe no tecido urbano, ela não apenas ocupa um espaço, mas participa ativamente da produção de identidades, oferecendo novas formas de reconhecimento e pertencimento.

É nesse sentido que as grandes cidades tornam-se territórios privilegiados para a arte, não apenas como palco, mas como matéria viva. Nos centros urbanos, especialmente aqueles marcados por processos de apagamento, estigmatização ou abandono, a presença artística pode operar como gesto de ressignificação, um modo de devolver visibilidade, de ativar memórias e de dar voz aos habitantes dessa cidade polifônica.

Os espaços não convencionais ampliam essa potência ao deslocar o olhar, ao retirar a arte de seus lugares instituídos e inseri-la na vida cotidiana, onde ela pode ser encontrada e não apenas buscada. Mas o que acontece quando artista e espectador se encontram nesses espaços? Talvez aí resida uma das maiores potências: a possibilidade de criação de um sentido comum. Um espaço onde as fronteiras entre o público e o privado, entre a cena e a realidade, entre quem cria e quem assiste, tornam-se mais porosas e intrínsecas. Um espaço onde a cidade deixa de ser apenas cenário e passa a ser experiência compartilhada.

Assim, por essa ótica, pensar a cidade como lar não é apenas uma metáfora afetiva. É um posicionamento político e cultural. Implica reconhecer que o pertencimento não está dado, mas pode ser construído, e que a arte é uma das ferramentas mais potentes nesse processo. E então, talvez, a pergunta que permanece não seja apenas “o que é a cidade?”, mas “como queremos habitá-la?”. Que histórias queremos reconhecer como nossas? Que espaços estamos dispostos a ocupar ou a reimaginar? E, so-

bretudo, que cidade pode emergir quando nos permitimos vivê-la em sua plenitude?

A valorização da arte no país exige um compromisso contínuo do poder público que vá além do financiamento pontual: trata-se de construir políticas duradouras, capazes de fomentar redes de colaboração, parcerias mútuas e ecossistemas culturais sustentáveis, que não se fragilizem a cada mudança de gestão ou orientação partidária. Investir em cultura é também investir em estrutura, em formação, em circulação e em permanência, criando condições para que artistas, produtores, eventos e espaços possam existir com estabilidade e projeção. É urgente ampliar o entendimento de sustentabilidade para além de uma dimensão ambiental ou financeira, incorporando práticas de circularidade, compartilhamento e reuso como princípios estruturantes de gestão. A economia circular deixa de ser uma pauta opcional e se afirma como uma obrigatoriedade. Temos o dever de construir um novo modo de pensar produção, consumo e continuidade, com modelos resilientes e coerentes com os desafios contemporâneos.

Se, por um lado, ainda há muito a ser feito, por outro, há também um campo aberto de possibilidades. Porque, no encontro entre a arte e a cidade, existe sempre a chance de transformar, e talvez seja justamente aí que comece aquilo de que ainda podemos e precisamos: sonhar.

“Uma cidade não se mede pelo número de habitantes,  
mas pela capacidade de sonhar de seus cidadãos.”

*José Saramag*

## REFERÊNCIAS DA AUTORA

- ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BENNETT, Andy; TAYLOR, Jodie; WOODWARD, Ian. *The Festivalization of Culture*. Farnham: Ashgate, 2014.
- CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- CHAUÍ, Marilena. Cultura política e política cultural. In: CONFERÊNCIA DO MÊS DO IEA-USP FEITA PELA AUTORA EM 6 DE DEZEMBRO DE 1994, 1., 1995, São Paulo. Palestra. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 1995. p. 71-84.
- COLLINS, Randall. I festival come rituali pubblici: successi, fallimenti e mediocrità. *Polis*, [S.l.], v. 1, n. 1, p. 13-28, abr. 2013.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FALASSI, Alessandro. Festival: definition and morphology. In: FALASSI, Alessandro. *Time Out of Time: Essays on the Festival*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1987. p. 1-10.
- FUNDACIÓN TEATROAMIL (org.). *Todos estos años: tres décadas de Teatro a Mil*. Santiago: Impreso en Salesianos Impresores, 2022.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, 1997.
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*. Petrópolis: Vozes, 2001.

- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- IRAZÁBAL, Federico. *Teatro Anaurático: espacio y representación después del fin del arte*. Córdoba: Escénicas Ediciones, 2015.
- KLUCKHOHN, Clyde. *Antropologia: um espelho para o homem*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.
- MAUSS, Marcel; LÉVI-STRAUSS, Claude. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. Introdução de Claude Lévi-Strauss.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MITRIUC, Ana. Modernity – interpretations and characteristics. *Studiul Arte-lor Și Culturologie: Istorie, Teorie, Practică*, [S.l.], n. 247, p. 125-129, mar. 2025. DOI: <http://dx.doi.org/10.55383/amtap.2024.2.21>.
- PALLASMAA, Juhani. *Habitar*. São Paulo: Editorial GG, 2017.
- PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. *Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.
- REIS, Ana Carla Fonseca. *Cidades criativas*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2012.
- TOLILA, Paul. *Cultura e economia: problemas, hipóteses, pistas*. São Paulo: Itaú Cultural; Iluminuras, 2007.
- TURNER, Victor W. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- WEBSTER, Ken. A Circular Economy Is About the Economy. *Circular Economy and Sustainability*, [S.l.], v. 1, n. 1, p. 115-126, 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.1007/s43615-021-00034-z>.
- WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave*. São Paulo: Boitempo, 2007.

6.

## ENSAIOS CONVIDADOS ESPECIAIS

Os capítulos a seguir foram escritos por pesquisadores convidados, cujas trajetórias e contribuições foram apresentadas na introdução desta obra. Seus textos ampliam o debate aqui desenvolvido, oferecendo perspectivas complementares sobre cidade, cultura, território e sustentabilidade.

## SÃO PAULO, CIDADE MEGACRIATIVA: NOTAS PARA UM PROJETO URBANO DEMOCRÁTICO

Marcos Virgílio da Silva

### INTRODUÇÃO

No dia 2 de dezembro de 2025, representantes da Prefeitura de São Paulo, da UNESCO e do setor audiovisual celebraram a entrega do título de “Cidade Criativa do Cinema” — ou seja, a inserção na Rede de Cidades Criativas da UNESCO, em uma das sete categorias definidas pela entidade das Nações Unidas<sup>53</sup>. De acordo com a secretária municipal de Relações Internacionais, Angela Gandra, a inserção

*[...] coloca a nossa metrópole em um seleto grupo de cidades que são referência global em inovação e cultura. Esta é uma ferramenta poderosa para a diplomacia municipal, que permitirá trocas de experiências, atração de investimentos e a projeção da nossa riqueza cultural no exterior (SÃO PAULO É RECONHECIDA, 2025).*

Cerca de dois anos antes, São Paulo havia sido eleita a “Melhor Cidade Global da Música” pela Music Cities Events<sup>54</sup>, graças ao destacado calen-

53 A Rede de Cidades Criativas da UNESCO, criada em 2004, reúne no momento de redação deste ensaio 408 cidades no mundo, 14 das quais brasileiras. A rede visa promover a cooperação internacional em sete áreas criativas: Artesanato e Artes Folclóricas, Design, Cinema, Gastronomia, Literatura, Artes Midiáticas e Música.

54 Entidade parceira da ONU, realiza desde 2011 o prêmio global Music Cities Awards, que busca reconhecer as ações mais notáveis da música para o desenvolvimento econômico, social, ambiental e cultural.

dário de grandes eventos sediados na cidade. Nas palavras da secretária Municipal de Cultura, Aline Torres:

*Este prêmio vem para reconhecer a importância de São Paulo no cenário musical internacional, com seus grandes festivais privados e grandes investimentos públicos descentralizados para fazer a cultura chegar à população mais carente onde ela é realmente necessária [...] A Virada Cultural, o Carnaval de Rua e do sambódromo, o Festival Mário de Andrade, o Mês da Consciência Negra e as festividades de Natal e réveillon são alguns dos grandes exemplos desses investimentos na cultura paulistana (SÃO PAULO GANHA PRÊMIO... 2023).*

Mais recentemente, por fim, a cidade foi apontada como a de “melhor vida noturna do mundo” em um *ranking* das melhores cidades do mundo para viver, visitar e investir elaborado pela consultoria Resonance.<sup>55</sup>

Os exemplos acima devem bastar para demonstrar que São Paulo reúne os atributos que poderiam aproximá-la do vocabulário internacional das chamadas “cidades criativas”. Não faltam fontes que a descrevam como uma metrópole de intensa produção cultural, com relevância no cinema, na música, na gastronomia, na vida noturna, no audiovisual, no design, na arquitetura, na moda, nas artes, nas culturas periféricas, enfim: nas economias simbólicas mais diversas. Paradoxalmente, porém, São Paulo parece relutar em converter sua potência criativa em autoimagem compartilhada, em política urbana estruturante ou em projeto público de desenvolvimento, a despeito dessa reconhecida abundância.

Tal descompasso é o ponto de partida deste ensaio. Depois de décadas de debate sobre a “cidade criativa” — debate associado a autores como Charles Landry (2000), para quem a criatividade poderia orientar formas imaginativas de enfrentar problemas urbanos, e Richard Florida (2011), que popularizou a ideia da “classe criativa” como fator de dinamização econômica —, suas promessas ainda parecem ter incidido de modo li-

55 Empresa com sedes em Nova York, Bruxelas e Vancouver que trabalha com estratégia e marketing para cidades. O World’s Best Cities 2026 (Melhores Cidades do Mundo de 2026) leva em consideração 46 métricas diferentes, e pode ser acessado na página: World’s 100 Best Cities | World’s Best Cities

mitado sobre o planejamento urbano, os projetos urbanísticos e a gestão pública paulistana.

A hipótese aqui proposta é que essa limitada influência da “criatividade” no planejamento urbano paulistano decorre de São Paulo padecer não da carência, mas, ao contrário, de excesso de criatividade – ao menos para os moldes convencionais da própria noção de cidade criativa e de como ela é reconhecida e chancelada. Por esta razão, este ensaio propõe compreendê-la como uma *cidade megacriativa*. O termo designa uma condição urbana específica: a de uma metrópole cuja escala, densidade e heterogeneidade multiplicam expressões criativas, mas também dificultam sua síntese em uma narrativa comum e sua mobilização como projeto de cidade.

Essa condição megacriativa esbarra, contudo, em dois obstáculos principais. O primeiro é de ordem imaginária: São Paulo continua fortemente presa aos estereótipos que consolidaram sua identidade no século XX — a cidade do trabalho, da indústria, da prensa, da *produtividade* (ou de certa concepção desta). O segundo é de ordem político-territorial: a persistente subordinação da produção social do espaço urbano à lógica de seu capital imobiliário, que tende a converter centralidades, culturas, paisagens e formas de vida em ativos de valorização. Nesse contexto, a criatividade pode tanto abrir possibilidades democráticas quanto ser capturada como ornamento de processos de exclusão, como alertam as críticas de Jamie Peck às políticas de criatividade associadas à competição interurbana, ao marketing territorial e à gentrificação (PECK, 2005).

Assim, este ensaio defende que São Paulo não precisa tornar-se criativa; precisa reconhecer, articular e democratizar a criatividade que já possui. Uma cidade megacriativa só pode converter seu potencial em projeto urbano se passar a operá-lo como método de planejamento, redistribuição e direito à cidade, retomando aqui a proposição de Lefebvre e atualizada por Harvey (LEFEBVRE, 1999; HARVEY, 2014).

#### A AMBIGUIDADE DA CIDADE CRIATIVA

---

Sem a pretensão de resumir uma vastíssima literatura sobre o tema, e sobre o qual já dispomos de uma competente síntese elaborada por Ana

Carla Fonseca Reis (2012), cabe aqui lembrar que a noção de “cidade criativa” ganhou força nas últimas décadas como resposta à crise dos modelos urbanos baseados exclusivamente na indústria tradicional, na expansão física e na infraestrutura pesada. Em sua formulação mais promissora, ela sugere que cultura, conhecimento, diversidade, inovação e produção simbólica podem constituir dimensões estratégicas de um modelo de desenvolvimento urbano mais inclusivo, democrático, e mesmo sustentável. Em Landry, a cidade criativa aparece como um chamado à ação imaginativa: pensar, planejar e agir criativamente diante dos problemas urbanos (LANDRY, 2000).

Essa formulação desloca a cultura de uma posição derivada e mesmo acessória para uma parte constitutiva e fundamental da vida urbana. Pela lógica estritamente econômica, é possível se produzir “valor” a partir da música, cinema, gastronomia, design, audiovisual, moda, arquitetura, artes visuais, tecnologia, patrimônio, festas, eventos e práticas culturais cotidianas, mas elas são ainda mais importantes na consolidação de uma *identidade* territorial, de um sentido de pertencimento e vitalidade pública. Nesse sentido, a difusão das teses de Florida sobre a “classe criativa” contribuiu para associar talento, tecnologia, tolerância e criatividade às agendas contemporâneas de desenvolvimento urbano (FLORIDA, 2011) — a despeito das críticas às suas proposições.

Mas essa promessa carrega uma ambiguidade decisiva, e que explica ao menos em parte a relutância dos urbanistas para com o conceito. Ao mesmo tempo em que valoriza a cultura, a *cidade criativa* pode submetê-la a uma lógica instrumental. A criatividade passa a ser defendida menos por sua potência pública, crítica ou emancipadora, e mais por sua capacidade de atrair investimentos, turistas, consumidores, talentos e novos empreendimentos. Nesse movimento, a cultura deixa de ser dimensão aberta da vida coletiva e se converte em ativo competitivo. O risco é que a cidade criativa se transforme em marca: uma linguagem contemporânea para velhas estratégias de diferenciação urbana, valorização territorial e disputa por posições em rankings globais — justamente o ponto enfatizado por Peck em sua crítica às políticas urbanas da criatividade (PECK, 2005), e tão eloquentemente demonstradas nos depoimentos citados no início deste texto.

Essa ambiguidade torna-se ainda mais problemática quando a criatividade é apropriada pelo mercado imobiliário. Bairros culturalmente ativos, espaços independentes, cenas musicais, ateliês, bares, restaurantes, festas e práticas experimentais frequentemente tornam certos territórios mais desejáveis e atrativos. Ironicamente, essa mesma desejabilidade é capaz de elevar preços, substituir usos populares, expulsar moradores e inviabilizar a permanência dos próprios agentes que produziram a vitalidade inicial. Sharon Zukin mostrou um processo semelhante ao analisar como a busca por “autenticidade” urbana pode valorizar lugares e expulsar justamente os grupos que produziram essa aura cultural (ZUKIN, 2010).

Por isso, a ideia de cidade criativa não deve ser adotada ingenuamente, nem tampouco descartada, mas sim *disputada*. Em vez de compreendê-la apenas como estratégia de marketing urbano ou política setorial para determinados segmentos econômicos, é possível entendê-la como a capacidade coletiva de imaginar e enfrentar problemas comuns. Nessa chave, uma cidade criativa não é somente aquela que abriga setores culturais dinâmicos, mas aquela que utiliza sua inteligência social para produzir soluções urbanas mais justas, inclusivas e democráticas.

### SÃO PAULO COMO CIDADE MEGACRIATIVA

---

São Paulo talvez seja um caso exemplar dos limites da própria expressão “cidade criativa”. A multiplicidade de cenas, circuitos e redes de economias simbólicas parece impossibilitar que qualquer uma delas, isoladamente, seja capaz de sintetizar sua identidade urbana. O cinema é relevante, mas não faz São Paulo ser reconhecida como “cidade do cinema”; a música é vigorosa, mas não esgota a cidade; a gastronomia tem projeção internacional, mas não resume a experiência paulistana; a vida noturna é intensa, mas não organiza sozinha uma visão de futuro — e assim por diante. O mesmo poderia ser dito do design, da arquitetura, da moda, do audiovisual, das artes visuais, da cultura digital, das universidades, dos espaços independentes, das culturas periféricas e das economias populares, todas expressivas, destacadas em qualquer perspectiva nacional ou mesmo internacional; nenhuma, individualmente, capaz de articular a metrópole como um todo.

Tamanha multiplicidade, desta forma, não se converte em um projeto consolidado de cidade. Ao contrário: em São Paulo, a abundância criativa parece produzir também dispersão. A cidade é atravessada por uma profusão de instituições culturais, coletivos, equipamentos, produtores, artistas, universidades, bares, restaurantes, festas, feiras, ateliês, redes digitais, ocupações, cenas periféricas e práticas informais de invenção cotidiana. Mas esses elementos aparecem, muitas vezes, como fragmentos relativamente autônomos, não como partes de uma paisagem urbana reconhecida em conjunto.

É nesse sentido que proponho compreender São Paulo como uma cidade megacriativa. O termo procura não apenas sublinhar a ideia de que a cidade é “muito criativa”, mas nomear uma condição urbana específica: a de uma metrópole cuja escala, densidade e heterogeneidade multiplicam expressões criativas, mas também dificultam sua articulação simbólica, territorial e política. A formulação dialoga, por analogia, com a tradição conceitual da noção de megalópole. O termo “megalópole” deriva do grego *megas* ou *megalou*, “grande”, combinado a polis, “cidade”, e passou a designar grandes complexos urbanos densamente povoados. No pensamento urbanístico moderno, Patrick Geddes e Lewis Mumford propuseram a compreensão da megalópole como uma categoria crítica da urbanização em grande escala, na qual o crescimento físico da cidade é também correlacionado a deseconomias, dispersão e desagregação social, degradação ambiental e outros efeitos deletérios (GEDDES, 1915; MUMFORD, 1961).

Guardadas as evidentes diferenças, a ideia de cidade megacriativa procura indicar uma situação análoga no plano da produção cultural e simbólica: quando a criatividade urbana ultrapassa as escalas convencionais de reconhecimento, representação e articulação. São Paulo seria, assim, de certa maneira, uma vítima do próprio sucesso: sua criatividade não é insuficiente — é excessiva, ao menos em relação aos modelos habituais de identificação urbana.

A noção de *megacriatividade* também possibilita enxergar os desafios decorrentes não apenas da abundância e pujança de seus equipamentos culturais consagrados, dos bairros valorizados ou dos circuitos de consumo sofisticado. A criatividade também pode ser reconhecida nas periferias e seus saraus, slams, no rap e no funk, nas cozinhas populares, nas feiras, nas festas de bairro, nas redes de economia solidária, nas ocupações culturais,

nos estúdios caseiros e mesmo nos usos improvisados do espaço público. Mas isto significa também escapar à armadilha da romantização da precariedade, e admitir que a invenção urbana nasce também da necessidade, da resistência e da capacidade coletiva de produzir sentido onde a cidade “oficial” frequentemente produz abandono.

Por isso, compreender São Paulo como *cidade megacriativa* ajuda a deslocar a pergunta inicial. O problema não é convencer a cidade de que ela possui criatividade; trata-se, antes, de entender por que essa criatividade ainda não reorganizou suas prioridades urbanas (e políticas). Por que ela não orienta com mais força as políticas de uso de imóveis vazios, reconversão de áreas industriais, mobilidade noturna, espaços públicos, formação profissional, economia local, centralidades periféricas e permanência territorial? Por que as várias facetas dessa criatividade permanecem como reputação fragmentada e restrita a nichos, e não como um projeto integrado de cidade?

### A PRISÃO IMAGINÁRIA DA CIDADE INDUSTRIAL

Se São Paulo, como cidade megacriativa, não consegue reorganizar sua autoimagem dominante em uma representação mais contemporânea, isto se deve (ao menos em parte) à força persistente de uma narrativa anterior: a de São Paulo como cidade do trabalho, da indústria, da produtividade estrita e de certa *dureza* econômica. Essa imagem foi construída ao longo do século XX, associada à expansão fabril, à imigração, aos bairros operários, ao espraiamento da área urbanizada e à centralidade econômica alcançada pela metrópole. Durante décadas, ela funcionou como síntese e símbolo de potência: São Paulo seria a cidade que trabalha, que produz, que não dorme, e que *justamente por isso* sustenta a economia nacional.

Essa narrativa, ainda que não inteiramente falsa, é insuficiente e já um tanto anacrônica. São Paulo ainda é uma cidade dominante na economia nacional, mas seu peso tem diminuído a cada década neste século. A cidade industrial, além disso, explica uma dimensão decisiva da formação paulistana, mas já não serve para imaginar seu futuro. Enquanto permanece cristalizada como sua identidade dominante, ela se torna uma espécie de prisão imaginária, impedindo que outras formas de produção e representa-

ção urbana sejam legitimadas, sendo ainda percebidas como secundárias, decorativas ou menos “sérias”. Aqui, Lefebvre ajuda a situar a passagem da cidade industrial para a problemática urbana: a urbanização passa a exigir novas categorias de análise, ação política e produção do espaço (LEFEBVRE, 1999).

Sob essa ótica dominante, há uma falsa oposição entre criatividade e trabalho, como se não fosse possível reconhecer que a economia criativa também envolve trabalho, limitando-se à diversão, à informalidade e ao improviso, carecendo da seriedade e da responsabilidade com que se entende o trabalho. *Eppur si muove*: a criação também exige formação, técnica, repertório, disciplina, redes, infraestrutura, investimento, tempo e cooperação. Ela mobiliza cadeias produtivas, gera renda, produz conhecimento, ativa territórios, constrói identidades e organiza sociabilidades.

A cidade criativa não deve ser a negação da cidade trabalhadora (porque não é); pode ser sua atualização histórica. O trabalho urbano contemporâneo já não se limita à fábrica ou ao escritório convencional. Ele passa também pela produção de linguagens, imagens, experiências, softwares, narrativas, eventos, cuidados, mediações, redes e soluções sociais. A discussão sobre classe criativa tornou visível parte dessa transformação (FLORIDA, 2011), mas suas críticas lembram que tal reconhecimento não pode apagar desigualdades, precarizações e hierarquias sociais no interior do trabalho criativo (PECK, 2005).

Superar essa “prisão imaginária” significa, portanto, reinterpretar a história industrial de São Paulo. A cidade de (um novo tipo de) trabalho continua sendo uma imagem poderosa. A energia produtiva paulistana poderia ser redirecionada para campos de criação, inovação, cuidado, cultura, tecnologia e reparação urbana. Uma identidade renovada não apagaria a antiga cidade-fábrica (não precisamos de mais apagamentos), mas construiria sobre ela uma narrativa mais complexa, que reconhece São Paulo como cidade do trabalho justamente porque também é a cidade da criação.

### CRIATIVIDADE CONTRA O EXTRATIVISMO IMOBILIÁRIO

Há um componente dessa *prisão imaginária* da cidade industrial que ainda dificulta a São Paulo reconhecer plenamente sua condição criativa: a

subordinação persistente da produção urbana à lógica do capital imobiliário – que ainda dita os rumos da cidade segundo uma lógica meramente extrativista.

Em São Paulo, o desenvolvimento urbano tem sido confundido com valorização imobiliária, e a esse imperativo todos os estímulos e benefícios têm sido concedidos, sem a exigência de contrapartidas proporcionais. Crescer, modernizar, adensar, requalificar ou revitalizar tornam-se verbos associados à ampliação da rentabilidade do solo. Essa dinâmica pode ser lida em diálogo com Harvey, para quem a urbanização contemporânea é central nos processos de absorção de excedentes, criação de rendas e disputa pelo controle dos recursos urbanos (HARVEY, 2014).

Essa lógica pode ser chamada de extrativista porque retira valor da cidade sem necessariamente reinvesti-lo na reprodução democrática da vida urbana. O extrativismo imobiliário extrai rentabilidade da localização, acessibilidade, infraestrutura pública, memória, cultura ou diversidade. Apropria-se de qualidades produzidas coletivamente — pela história dos bairros, pelo investimento público, pela presença de comunidades, pela vitalidade das ruas e pela circulação cultural — e as acumula de forma privativa. Zukin oferece uma chave importante para compreender essa dinâmica: a valorização da autenticidade urbana pode transformar edifícios antigos, pequenos comércios, artistas, restaurantes e diversidade social em recursos de distinção, elevando preços e expulsando justamente os grupos que produziam a vitalidade local (ZUKIN, 2010).

É nesse ponto que as estratégias usuais de desenvolvimento econômico de inspiração nas cidades criativas se convertem em armadilha. A presença de criatividade aumenta a atratividade de certos lugares, elevando a procura; a procura, por sua vez, pressiona os preços, expulsando moradores, trabalhadores culturais, pequenos negócios e, muitas vezes, os próprios agentes que produziram a vitalidade inicial. A cultura, assim, primeiro anima o território, depois é usada para vendê-lo e, por fim, pode ser removida dele.

Por isso, uma política urbana orientada pela criatividade não pode limitar-se a criar distritos culturais, promover eventos, estimular fachadas ativas ou atrair empreendimentos inovadores. Essas ações, relevantes mas insuficientes, precisam ser acompanhadas por mecanismos de permanên-

cia, redistribuição e proteção. Sem isso, como alerta Peck, a criatividade tende a repaginar estratégias urbanas já baseadas em competição, valorização imobiliária e desigualdade socioespacial (PECK, 2005).

Assim, a megacriatividade paulistana só poderá se transformar em projeto se for protegida da captura imobiliária, e incluídos nas agendas econômicas como produtores efetivos de valor urbano que são. Se tornam os bairros mais vivos, precisam ter o direito à permanência. Se ativam espaços públicos, devem participar das decisões sobre seu futuro. Se constroem identidades territoriais, não podem ser tratados como etapa provisória de um ciclo de valorização que terminará por expulsá-los.

### POR UM PROJETO URBANO CRIATIVAMENTE DEMOCRÁTICO

---

Um projeto urbano para São Paulo do século XXI deveria partir dessa premissa: a cidade já dispõe de repertórios, agentes, linguagens, instituições, redes culturais, práticas periféricas, economias simbólicas e formas cotidianas de invenção. O que falta é superar a dispersão e fragmentação, reconhecer, articular e democratizar a criatividade, e transformar essa energia em capacidade pública de enfrentar problemas comuns.

Nesse sentido, a economia criativa precisa deixar de ser compreendida apenas como um setor estrito. Ela pode ser pensada como método de planejamento e de governo. Parafraseando Ulpiano Bezerra de Menezes (1999), trata-se não de formular uma política de criatividade, mas de permeiar de criatividade as políticas públicas. Essa formulação aproxima-se de Landry quando este entende a cidade criativa como a capacidade de criar condições para que pessoas, organizações e a cidade como um todo pensem, planejem e ajam com imaginação diante dos desafios urbanos (LANDRY, 2000). Afinal, também é criatividade atuar criativamente na resolução de seus próprios problemas.

Essa mudança exige compreender a cultura como infraestrutura urbana: ela organiza vínculos, amplia repertórios, constrói pertencimento, produz memória, ativa espaços, gera trabalho e constitui formas de participação. Assim como transporte, saneamento, habitação, saúde e educação, a cultura estrutura possibilidades de cidadania.

A urgência dos problemas urbanos acumulados em São Paulo demanda, antes de tudo, que a democracia urbana seja reinventada: a cidade precisa ser criativamente democrática. Não basta consultar a população ao final de processos decisórios já definidos, nem reduzir a participação a ritos formais de baixa incidência. Uma cidade criativamente democrática é aquela capaz de criar novas formas de escuta, deliberação, cooperação e corresponsabilidade. Essa perspectiva dialoga com Lefebvre ao compreender o direito à cidade como o direito à vida urbana e à participação na produção do espaço (LEFEBVRE, 1999).

Por outro lado, a criatividade não pode permanecer concentrada em poucos bairros, classes, instituições ou mercados, mas deve-se distribuir as condições materiais da criação: é preciso que São Paulo seja também democraticamente criativa. Tempo, remuneração, formação, mobilidade, conectividade, segurança, financiamento, espaços de produção, visibilidade e direito à permanência. Em Harvey, essa dimensão ganha uma formulação política mais direta: o direito à cidade implica disputar coletivamente a possibilidade de transformar e reinventar a cidade e controlar democraticamente os recursos produzidos pela urbanização (HARVEY, 2014).

Um projeto urbano criativamente democrático para São Paulo deveria, portanto, apoiar-se em alguns princípios: reconhecimento territorial, permanência, articulação em rede, reutilização social da cidade existente e redistribuição dos benefícios urbanos. O primeiro exige admitir que a criatividade se encontra dispersa por todo o seu território, não apenas nas áreas centrais historicamente privilegiadas. O segundo princípio preconiza que não há cidade criativa democrática se os sujeitos que produzem vitalidade urbana são expulsos dos lugares que ajudaram a transformar. O terceiro propõe que, em uma cidade megacriativa, não faz sentido buscar uma única centralidade criativa, um único distrito exemplar ou uma marca capaz de representar a totalidade da metrópole. O quarto princípio, da reutilização social da cidade existente, sustenta a capacidade de transformar imóveis vazios, edifícios subutilizados e espaços mal aproveitados em infraestrutura criativa, habitacional, educativa e comunitária. O quinto, a redistribuição dos benefícios urbanos, implica que a valorização produzida coletivamente retorne aos territórios sob a forma de infraestrutura, equi-

pamentos, financiamento, moradia, espaços públicos, oportunidades de trabalho e condições de permanência.

Nesses princípios reside a diferença fundamental entre uma política de setores criativos e uma estratégia criativa de cidade. A primeira identifica atividades econômicas, promove cadeias produtivas, organiza eventos e busca competitividade. Mas a segunda, além de tudo isso, pergunta como a criatividade pode reorganizar prioridades urbanas, ampliar direitos e enfrentar desigualdades, reinventando os métodos do planejamento, combinando a técnica com participação, experimentação e sensibilidade territorial, e articulando, sem rejeitar, a economia convencional a um horizonte público.

Parece utópico, mas a recusa em romper a prisão imaginária também tem custado, e muito, a São Paulo e sua população: a mesma cidade celebrada nos rankings é aquela em que seus habitantes têm sofrido massivamente de distúrbios psíquicos (ANDRADE et al., 2012) e desejam deixá-la na primeira ocasião (NOSSA SÃO PAULO, 2026).

## CONCLUSÃO

---

São Paulo não precisa tornar-se criativa. Sua força está precisamente na multiplicidade de circuitos, linguagens, territórios, agentes e práticas que fazem dela uma cidade megacriativa: grande demais para ser resumida por uma única cena, diversa demais para caber em uma marca, complexa demais para ser reduzida a um setor. O problema não é a falta de criatividade, mas sua dispersão, seu reconhecimento desigual e sua frágil conversão em projeto urbano.

Essa conversão, como vimos, exige superar duas limitações persistentes: a prisão imaginária da cidade industrial, e o extrativismo imobiliário, que tende a capturar a vitalidade cultural e transformá-la em valorização privada. O desafio, portanto, é político e urbanístico: reconhecer, articular e democratizar a megacriatividade de São Paulo. Isso significa tratar cultura como infraestrutura, criatividade como trabalho, diversidade como princípio de planejamento e permanência como condição de justiça urbana. Significa, sobretudo, deslocar a pergunta: não apenas como São Paulo pode ser vista como cidade criativa, mas como ela pode agir criativamente diante de seus próprios problemas.

Uma cidade criativamente democrática e democraticamente criativa não transforma a criatividade em vitrine, mas em capacidade pública. Não a usa apenas para valorizar territórios, mas para ampliar direitos. Talvez seja esse o projeto urbano que São Paulo ainda precisa formular para o século XXI: não inventar uma criatividade que lhe falta, mas decidir, democraticamente, o que fazer com a criatividade que já possui.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE L.H.; WANG, Y.P.; ANDREONI, S.; SILVEIRA, C.M.; ALEXANDRINO-SILVA, C. et al. *Mental Disorders in Megacities: Findings from the São Paulo Megacity Mental Health Survey, Brazil*. PLOS ONE, v. 7, n. 2, e31879, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0031879>
- FLORIDA, Richard. *A ascensão da classe criativa*. São Paulo: L&PM, 2011.
- GEDDES, Patrick. *Cidades em evolução*. São Paulo: Papirus, 2022.
- HARVEY, David. *Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- LANDRY, Charles. *The Creative City: a toolkit for urban innovators*. London: Earthscan, 2000.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 1999.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Os usos culturais da cultura: contribuição para uma abordagem crítica das práticas e políticas culturais. In: *Turismo: espaço, paisagem e cultura*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. Tradução de Neil R. da Silva. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- NOSSA SÃO PAULO. *Viver em São Paulo: Qualidade de Vida* (2026). Disponível em: <https://nossasaopaulo.org.br/o-que-fazemos/qualidade-de-vida/>. Acesso em: 25 maio 2026.
- PECK, Jamie. Struggling with the creative class. *International Journal of Urban and Regional Research*, v. 29, n. 4, p. 740-770, 2005.
- REIS, Ana Carla Fonseca. *Cidades criativas*. São Paulo: SESI/SP Editora, 2012.
- SÃO PAULO (Prefeitura). *São Paulo é reconhecida pela UNESCO como Cidade Criativa na categoria cinema*. 4 dez. 2025. Disponível em: <https://prefeitura.sp.gov.br/web/se/w/s%C3%A3o-paulo-%C3%A9-reconhecida-pela-unesco-como-cidade-criativa-na-categoria-cinema>. Acesso em: 25 maio 2026.

SÃO PAULO (Prefeitura). *São Paulo ganha prêmio internacional e é eleita a “Melhor Cidade Global da Música”*. 19 de outubro de 2023. Disponível em: <https://prefeitura.sp.gov.br/web/cultura/w/noticias/34303>. Acesso em: 25 maio 2026.

ZUKIN, Sharon. *Naked City: the death and life of authentic urban places*. New York: Oxford University Press, 2010.

## CIRCULARIDADE SISTÊMICA: UMA PROPOSTA SAUDÁVEL

Maria Carolina Garcia

Não é preciso nem mesmo consultar a previsão meteorológica para observar que se estabeleceu uma mudança brusca nas relações entre o homem e a natureza, com perdas de ambos os lados. Notícias de eventos climáticos extremos tornaram-se quase corriqueiras, e, quando os sistemas biológicos perdem estabilidade (seja por alterações climáticas, escassez de água, solos debilitados ou enfraquecimento da biodiversidade), ameaças como a insegurança alimentar, enfermidades e desigualdades sociais ganham espaço. É evidente que o desgastado modelo linear de produção e consumo — cuja lógica se baseia em extrair, transformar e desgastar por meio da obsolescência planejada — não disponibiliza a oportunidade de uma resiliência que garanta a saúde do cenário ambiental na mesma velocidade de sua degradação, expondo uma crise sistêmica. E é notável também que a velocidade com que as mudanças climáticas vêm se apresentando rasga a céu aberto quaisquer (in)certezas sobre a capacidade de regeneração do planeta no mesmo ritmo. Se, num universo sem muitas opções imobiliárias para a sobrevivência humana, toda a humanidade constitui a tripulação da espaçonave Terra, cabe avaliar o pensamento circular como diretriz e potencial escopo para orientar decisões estratégicas individuais, corporativas e institucionais, resgatando a participação popular e a cultura que fortalece o espírito comunitário no entrelace de distintos sistemas.

Sob esse prisma, a saúde humana e a saúde do meio ambiente unificam seus destinos, numa inter-relação que denominamos Saúde Planetária. Trata-se de uma área de estudos transdisciplinares, que discute saúde, ciências ambientais, economia e políticas públicas para compreender uma

questão fundamental: o fato de que o bem-estar humano depende diretamente da manutenção dos ecossistemas que permitem a existência de vida na Terra (WHITMEE et al., 2015). Parece-nos que esse desafio global, o qual constitui verdadeira urgência, pode ser analisado a partir de um pensamento sistêmico, enraizado na cultura e em sua potência para revitalizar e reconduzir processos em prol de um modo de vida mais engajado e equilibrado. A Teoria dos Sistemas, formulada pela cientista e ambientalista Donella H. Meadows (1941–2001), discute a ideia de que todas as partes de cada sistema estão interconectadas e mesmo alterações mínimas geram impactos que reverberam além do espaço onde ocorrem, graças à interdependência mútua. Essa perspectiva torna visíveis as conexões entre a degradação ambiental, a disparidade de recursos e a qualidade de vida abordadas no âmbito da Saúde Planetária.

Por outro lado, um desafio dessa envergadura requer um modelo com desdobramentos práticos para implementação em distintas escalas da cadeia produtiva. Em oposição ao modelo linear, os princípios da Economia Circular buscam preencher essa lacuna. A lógica deste modelo, amplamente difundido pela Ellen MacArthur Foundation, aponta que nada pode ser desperdiçado. Cada projeto deve ser pensado de modo a estender a vida útil dos recursos empregados. Dessa feita, no momento de um eventual descarte, tais recursos já são considerados insumos para novos projetos, intuitivamente seguindo os princípios do próprio design em ciclos biológicos e tecnológicos, que se perpetuam e retroalimentam. Se o quebra-cabeça metodológico proposto pela Economia Circular tem como objetivo permitir a extensão da vida útil de materiais e recursos em novos arranjos produtivos, a adição desse ingrediente poderia agregar elementos integradores de ações práticas como adjuvantes da Saúde Planetária, conduzidos pelo pensamento sistêmico.

Construir uma sociedade resiliente e sustentável, capaz de prosperar dentro dos limites do planeta, exige repensar como produzimos energia, comida, mobilidade, cidades e estilos de vida, reduzindo as pressões sobre os ecossistemas e protegendo as condições que tornam a vida possível em todos os estratos sociais. Nesse sentido, observando os ciclos biológico e tecnológico de reaproveitamento de recursos, a economia circular oferece uma bússola metodológica para ações assertivas. Por outro lado, é a

cultura que estabelece o terreno fértil de contextualização das metodologias disponibilizadas, de modo a garantir uma adesão orgânica em microssistemas sociais que, segundo a teoria de Meadows, afetam o todo. As indústrias criativas, que operam no âmbito cultural, são o elemento preciso para ações formativas que desenvolvam novos comportamentos, atentos à precariedade atual da relação entre o homem e a natureza, em todos os estratos sociais. Biehl (2021, p. 337) observa que “(...) etnografias atentas ao sensorial também lançaram luz sobre a plasticidade das pessoas e das comunidades, sobre seus desejos de mudança e rotas de fuga, enfatizando o poder de criação e agência da gente simples”.

O pesquisador evidencia que problemas complexos precisam ser enfrentados socialmente, de maneira integrada, observando relações, fluxos e dependências que moldam o comportamento do todo. Entende que as ações humanas são orientadas pela cultura e nela construídas: o que nos permite intuir uma visão circular da própria cultura, que integra todos os seus agentes, independentemente de estrato social. Nessa direção, o pensamento sistêmico inclui a responsabilidade ética, situando o campo da cultura como espaço de confluência e terreno fértil para a prática da economia circular tanto quanto para a discussão da saúde planetária.

## CULTURA AFLUENTE

---

Como esses desafios se reforçam de maneira sistêmica, eles exigem respostas integradas e uma cultura participativa — com cooperação contínua, consistência política e engajamento coletivo na vida em comunidade. É exatamente o que se nota no Poti Velho, antigo bairro que deu início à formação da capital do Piauí.

Quase 400 quilômetros separam Teresina do mar, tornando-a uma exceção entre as capitais nordestinas pousadas na faixa litorânea. Num movimento distinto, a cidade é embalada pelas águas doces dos rios Poti e Parnaíba, e mantém uma tradição identitária de pesca artesanal sustentada por ambos. De um lado, o Poti, em cujos arredores surgiu o arraial que se transformaria na capital do Piauí; e do outro o Parnaíba, o segundo rio mais importante da região, atrás apenas do São Francisco. Com 1.344 quilômetros de extensão, o Parnaíba não conhece fronteiras, deslizando

desenfreadamente desde seu nascimento entre o Piauí, a Bahia e o Tocantins. Mas é na capital piauiense que se abraça ao Poti, no ponto conhecido como Encontro dos Rios, onde funciona um parque municipal, palco do encontro de cidadãos e turistas.

No cais do rio Poti, a pesca artesanal ainda é uma importante fonte de renda para muitos moradores, munidos de anzóis e tarrafas. Em geral, são profissionais com baixa escolaridade formal, décadas de vivência diária com o rio e pequena renda mensal, limitada a suprir as necessidades básicas. Por ali, o pescado é o símbolo da própria vida, comercializado no cais e em estabelecimentos do bairro, bem como âncora da sabedoria popular, que se traduz no conhecimento detalhado dos hábitos de cada peixe que nada no Poti e na louça feita à mão nas bordas do próprio rio (ABREU et al., 2009; CALAND; SOARES, 2023). Nesse contexto, a relação do bairro com as águas ajudou a consolidar outra vocação econômica e cultural: a cerâmica, produzida a partir do barro extraído da região. O Polo Cerâmico de Teresina é reconhecido pela produção de peças utilitárias e decorativas, bem como de arte santeira, além de fortalecer a formação técnica ligada ao ofício.

Nos últimos anos, porém, a atividade pesqueira passou a enfrentar dificuldades crescentes. Os pescadores artesanais concentram conhecimento sobre o ambiente em que vivem, estão conscientes da situação e lutam pela preservação dos rios como condição para a continuidade da atividade pesqueira. Entre os principais problemas estão os impactos das mudanças climáticas, o assoreamento, a proliferação de plantas aquáticas e a poluição, fatores que reduzem a oferta de peixes (CALAND; SOARES, 2023). Soma-se a isso o desmatamento das matas ciliares, fundamentais para proteger as margens dos rios. Sem essa vegetação, a chuva leva sedimentos ao leito, dificultando a navegação. Também se agrava o assoreamento, o que expõe a terra à erosão, aumentando o risco de enchentes.

Observar como o sistema se comporta e dar o devido valor àquilo que já existe é uma das premissas do pensamento sistêmico de Meadows, alinhado à visão da economia circular, cujos parâmetros incluem esse preceito. Os pescadores do Poti Velho intuitivamente sabem disso. Desde maio de 2024, o coletivo Guardiões do Rio Poti ilustra esse cuidado ao promover ações de conscientização e mobilização na comunidade. Em mutirões

em prol da saúde planetária, os participantes retiram dejetos e aguapés das águas para conter o avanço da vegetação aquática.

## REFAZENDO

---

O coletivo Re.Caseando, que observa as alterações na tradição pesqueira causadas pela poluição ambiental na região do Poti Velho, opera em moldes semelhantes, adotando o design como estratégia. Parte dos integrantes cresceu na comunidade ribeirinha, circula pelas olarias e conhece os segredos dos rios, construindo uma relação direta com a identidade local e os saberes manuais. Segundo relata a pesquisadora Simone Ferreira de Albuquerque, coordenadora do curso de Moda, Design e Estilismo da Universidade Federal do Piauí, foi graças a esse cenário cultural e ambiental que o coletivo Re.Caseando desenvolveu uma técnica própria de bordado a partir de resíduos recuperados do rio e de recursos naturais locais. A técnica combina o reaproveitamento de garrafas PET (em muitos casos, “pescadas” nas águas do rio Poti), fibra de buriti, pontos de renda e bordados tradicionais. Por meio dela, os artesãos criam superfícies aplicadas em bolsas, sandálias e brincos, entre outros acessórios. A pesquisadora destaca que a técnica começou a ser desenvolvida por Jovelina Soares, membro da comunidade ribeirinha, por meio da experimentação de materiais disponíveis, entre eles o descarte de garrafas PET, retiradas do rio e de suas margens pelos próprios pescadores. A princípio, a ideia era ampliar os recursos para o próprio sustento. Entretanto, em 2017, ela instruiu duas dezenas de artesãs que se interessaram em explorar a técnica, ministrando uma oficina com o apoio da Prefeitura de Teresina.

Naiane de Alencar Campos, membro ativo do grupo e discípula de dona Jovelina, relata que a produção começa com a higienização das garrafas PET. O formato circular do fundo da garrafa gera o primeiro molde. O restante da garrafa é alisado à mão até se tornar plano, para então permitir a modelagem de outras figuras, que são recortadas. Após a definição do desenho do molde sobre o material extraído de garrafas PET, cada peça é contornada com um bordado de ponto de agulha denominado “caseado”. O molde forrado com o “caseado” serve como base para os pontos de renda, os quais são aplicados no interior dos vazados.

Círculos são as formas mais recorrentes, usados isoladamente ou unidos entre si por meio de pontos de renda, o que facilita a montagem e a desmontagem das peças, propiciando novos arranjos e o reaproveitamento dos adornos. Destacam-se formas como o coração humano, peixes e pássaros, além de referências de plantas regionais, como o caju e o mandacaru, em diferentes tamanhos.

O molde vazado é revestido com fio de buriti, natural ou tingido com elementos da flora regional. O tingimento, aliás, ainda é foco de preocupação, já que nem todas as cores demandadas estão disponíveis na natureza. São pontos de reflexão como esse que incentivam o desenvolvimento de novos testes para a adequação do produto final ao cuidado com o meio ambiente, abrindo espaço para o diálogo com pesquisadores e designers. Entre eles está Fran Viana, que desde 2018 acompanha o grupo como consultora. Então estudante de Design de Moda na Universidade Federal do Piauí, Fran fez parte do time de estudantes que apoiaram o coletivo na produção de uma coleção completa para as passarelas do evento Dragão Fashion, em Fortaleza, evidenciando a importância da troca de conhecimentos e da construção coletiva, ou seja, da circularidade da própria cultura.

Recentemente, além da fibra de buriti, o coletivo passou a utilizar contas de argila como elementos decorativos. A incorporação desse material reforça o vínculo com o território, marcado historicamente pela tradição cerâmica, e celebra uma identidade própria em um processo socioambiental enraizado na economia circular, mas também na cultura local. Se, conforme afiança a *Ellen MacArthur Foundation*, a economia circular orienta-se pelo design, associada aos princípios de eliminação de resíduos e poluição e à regeneração da natureza, é correto observar que o coletivo Re.Caseando amplifica essa visão ao incorporar aspectos identitários da cultura regional como elemento adicional de valor de suas criações, considerando a circularidade sob uma ótica sistêmica. A cultura, portanto, demonstra ser uma forte aliada para o pensamento circular, potencializando mudanças importantes, pautadas pelo coletivismo consciente e ancoradas na valorização da sabedoria popular e dos recursos do entorno.

Em seu livro *Mulheres Território*, no qual aborda práticas de bordadeiras, rendeiras e tecelãs, a designer Mariângela Albuquerque destaca que

Cada técnica do bordado se configurou de forma original, influenciada pela geografia, traduzindo a identidade de um povo. Basta olhar com atenção para a história do bordado em culturas como a africana ou a indígena, para perceber que essas manualidades se transformaram em ferramentas que contam histórias, preservam e transmitem tradições (ALBUQUERQUE, 2026, p. 98).

Ao relacionar o sistema artesanal presente nos modos de vida do Poti Velho ao sistema de moda contemporâneo, entrelaçando setores da economia criativa com o respaldo de princípios de saúde planetária e economia circular, o Re.Caseando recebeu o Prêmio Objeto Brasileiro, concedido pelo Museu A Casa, em São Paulo. A partir de 2020, as peças começaram a ser comercializadas por meio de redes sociais, em resposta às limitações impostas pela pandemia. Assim, a herança cultural sistêmica das bordas dos rios Poti e Parnaíba fluiu com as águas e encharcou novos territórios, em espirais criativas que transbordam para outras paragens, inseminando outros sistemas por meio da cultura circular. Nessa segunda espécie de natureza, que é o espaço urbano, esse modelo concretamente diminui as perdas, mitiga os riscos e fortalece a capacidade de adaptação da comunidade num ambiente de incertezas.

## AGRADECIMENTOS

---

A autora agradece às pesquisadoras Simone Albuquerque e Fran Viana, da Universidade Federal do Piauí, bem como aos membros do coletivo Re. Caseando, pela amorosa recepção na pesquisa de campo realizada no Poti Velho, Teresina, em agosto de 2023.

## REFERÊNCIAS

---

ABREU, Emanuele Lima; MOURA, Handerson Fernando Nunes; LOPES, Danilo de Sousa; SANTOS, Aluisio Carvalho dos; CÂMARA, Flor de Maria Mendes. Atividade pesqueira no cais do rio Poti em Teresina – PI: análise socioeconômica e diversidade de peixes. In: CONGRESSO DE PESQUISA

E INOVAÇÃO DA REDE NORTE E NORDESTE DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA, 4., 2009, Belém, PA. Anais [...]. Belém: Instituto Federal do Pará, 2009. p. 2-10. Disponível em: <https://bia.ifpi.edu.br/>. Acesso em: 26 maio 2026.

ALBUQUERQUE, Mariângela. *Mulheres território: design, arte e artesanato sustentáveis*. Florianópolis: Editora da Autora, 2026.

BIEHL, João. Descolonizando a saúde planetária. *Horizontes Antropológicos*, v. 27, n. 59, p. 337–359, 2021. DOI: 10.1590/S0104-71832021000100017.

CALAND, Milena Penha; SOARES, Romildo Ribeiro. A arte da pesca artesanal em uma comunidade de pescadores de Teresina, Piauí, Brasil. In: ENCONTRO DE ZOOLOGIA DO NORDESTE, 21., 2023, Recife, PE. Anais [...]. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2023. Disponível em: <https://doity.com.br/anais/resumosezn2023/trabalho/310617>. Acesso em: 26 maio 2026.

DIRETO DA REDAÇÃO. Guardiões do Rio Poti: pescadores lideram movimento de limpeza em Teresina. *Agora Piauí*, 1 jun. 2025. Disponível em: <https://agorapiaui.com.br/noticias/guardioes-do-rio-poti-pescadores-lideram-movimento-de-limpeza-em-teresina-395.html>. Acesso em: 26 maio 2026.

ELLEN MACARTHUR FOUNDATION. Como criar uma economia circular. Ellen MacArthur Foundation. Disponível em: <https://www.ellenmacarthur-foundation.org/pt>. Acesso em: 26 maio 2026.

MEADOWS, Donella H. *Thinking in Systems: A Primer*. White River Junction, VT: Chelsea Green Publishing, 2008.

WHITMEE, Sarah *et al.* Safeguarding human health in the Anthropocene epoch. *The Lancet*, v. 386, n. 10007, p. 1973–2028, 2015.

FOMENTO

**PROAC**  
**SP**

REALIZAÇÃO

**CULT**  
**SP**

**SP** **SÃO PAULO**  
GOVERNO DO ESTADO  
SÃO PAULO SÃO PAULO  
Secretaria da  
Cultura, Economia  
e Indústria Criativas

**SNC**  
SISTEMA NACIONAL DE CULTURA

POLÍTICA NACIONAL  
**ALDIR BLANC**  
DE FOMENTO À CULTURA

---

MINISTÉRIO DA  
CULTURA

GOVERNO DO  
**BRASIL**  
DO LADO DO POVO BRASILEIRO

Obra contemplada por edital do Programa de Ação Cultural (ProAC). Realização do Governo do Estado de São Paulo, por intermédio da Secretaria da Cultura, Economia e Indústrias Criativas, em parceria com o Governo Federal, por meio do Ministério da Cultura, no âmbito da Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB).

# A cidade é cenário. Corpo e narrativa. A cultura é o que dá forma ao encontro.

Esta dissertação investiga a relação entre festivais, artes cênicas e cultura urbana, compreendendo os festivais como práticas de representação que ressignificam os espaços da cidade e produzem impactos simbólicos, sociais, econômicos e culturais.

A partir de uma abordagem fenomenológica, o estudo analisa como os festivais contribuem para a economia criativa e circular, fortalecendo redes colaborativas, promovendo pertencimento e gerando valor compartilhado nos territórios urbanos.

“

Representar não é copiar o mundo,  
é habitá-lo de outro modo.

A arte nos permite ver a cidade  
com novos olhos e criar futuros possíveis.

”



EDIMENTO

444x324, 440

PROAC

CULT  
SP

S

SÃO PAULO

GOVERNO DO ESTADO

Secretaria de  
Cultura, Economia  
e Indústria Criativas

SNO

ALDIR BLANC

MINISTÉRIO DA  
CULTURA

GOVERNO DO  
BRASIL  
Ministério do Turismo