

## AS POLÍTICAS CULTURAIS NA ATUALIDADE E O TRABALHO EM REDE DOS ARTISTAS

Sharine Machado Cabral Melo<sup>1</sup>

**RESUMO:** A proposta deste artigo é discutir as políticas culturais da atualidade, especialmente em relação à Economia Criativa, tendo como base o trabalho em rede dos artistas, o conceito de polifonia de Bakhtin, os estudos sobre os processos de criação, de Cecília Salles, e as discussões sobre as formas de captura e de apropriação dos “bens comuns” e dos “acontecimentos” pelo capitalismo atual, desenvolvidas pelo pesquisador Maurizio Lazzarato principalmente a partir das ideias de Gabriel Tarde. A apropriação dos valores econômicos e sociais criados pelo trabalho artístico revela-se nas políticas públicas ou em iniciativas privadas, bem como no mapeamento e na profissionalização do setor.

**PALAVRAS-CHAVE:** Artes. Redes Sociais. Capitalismo.

### Introdução

Até o final do Renascimento, os artistas não se diferenciavam dos artesãos e, embora alguns nomes fossem mais conhecidos, predominava o trabalho coletivo de mestres e de aprendizes. Mas quando Giorgio Vasari escreveu sobre a vida dos artistas, ainda na Renascença, ele já anunciava os elementos que entrariam em cena com mais intensidade a partir do final do século XVIII: os criadores individuais e os públicos. Proliferaram discursos que ressaltavam o talento de poucas pessoas, como um dom da Natureza ou de Deus, e que propunham a contemplação “desinteressada” das obras. Da filosofia de Kant às discussões sobre o fim da arte, frequentes no século XX, passando pelo modo como se organizam museus, teatros e galerias, essas questões permanecem atuais e são claras, por exemplo, quando obras de arte alcançam altos valores financeiros por sua originalidade e raridade. Os veículos de comunicação desempenham um papel fundamental na divulgação da arte moderna e contemporânea, por meio da relação entre críticos, instituições culturais, produtores e artistas.

Mas, neste contexto, as redes de criação jamais deixaram de existir. Elas se revelam em pintores que vendem seus quadros em praças públicas e, por sua vez, inspiram instalações em bienais; em grandes músicos de *jazz* que aprenderam a tocar em bares, durante as noites; ou em grupos de teatro desconhecidos do grande público que, no século XXI, representam obras de autores consagrados, como Shakespeare, por exemplo. Pelo menos desde os anos 1980, essas redes ganham visibilidade, mas agora em um novo discurso, uma nova forma de compreender o trabalho artístico, que não se restringe ao reconhecimento de seu valor

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Comunicação e Semiótica. PUC-SP. E-mail: sharinemelo@gmail.com.

estético, mas que ressalta a importância social e econômica da própria diversidade.

A proposta deste artigo é apresentar o trabalho em rede dos artistas, tendo como base o conceito de polifonia de Bakhtin, os estudos sobre os processos de criação de Cecília Salles, e as discussões sobre as formas de captura dos “bens comuns” e dos “acontecimentos” pelo capitalismo atual, desenvolvidas pelo pesquisador Maurizio Lazzarato principalmente a partir das ideias de Gabriel Tarde. A apropriação dos valores econômicos e sociais criados pelo trabalho artístico revela-se nas políticas públicas ou em iniciativas privadas, no Conceito de Economia Criativa, bem como no mapeamento e na profissionalização do setor. Mas será que os trabalhos dos artistas não extrapolam indicadores econômicos e sociais e as redes expandem esses limites?

### 1. Polifonia: uma confluência de vozes

*Andam dizendo que o baião é invenção  
Quem disse isso nunca foi no meu sertão  
Para ver os cegos nesse ritmo cantando  
E os violeiros no baião improvisando  
(Luiz Gonzaga e Zé Dantas)*

Comum nas igrejas medievais, o canto gregoriano era subordinado ao texto litúrgico e entoado em uníssono, ou seja, todos cantavam as mesmas notas ao mesmo tempo – a uma só voz. Mas durante um longo período, do século IX ao XVI, desenvolveu-se um “pensamento musical baseado na multiplicidade das vozes”, em que várias linhas melódicas são tocadas ou cantadas simultaneamente. Na liturgia cristã, as primeiras formas polifônicas foram praticadas por compositores da Escola de Paris, especialmente entre os séculos XII e XIII. Na mais importante forma musical do período gótico, o Moteto, o canto litúrgico é tomado como base e sobre ele acrescentam-se vozes que cantam textos diferentes, em línguas diversas, mesclando temas sacros e profanos: “uma canção popular erótica, uma melodia trovadoresca e um canto gregoriano podem estar fundidos numa mesma peça”, segundo o pesquisador Miguel Wisnik (2009, p. 121). Nesta época, as possibilidades da simultaneidade musical interessavam mais do que a inteligibilidade da obra. O estilo polifônico é relacionado ao desenvolvimento das cidades e à “interpenetração de linguagens” (*ibidem*).

A mistura entre textos sacros e profanos e as variações rítmicas levaram à condenação “dos excessos da polifonia sacra” pelo Papa João XXII, em 1324, e, duzentos anos depois, à proibição dos motetos politextuais pelo Concílio de Trento. Mas as bases da polifonia já estavam lançadas. No movimento de Contrarreforma italiano, Palestrina foi um dos primeiros compositores a tornar os textos sacros compreensíveis sem renunciar às várias vozes. Os

compositores voltaram a atenção aos “acordos” e “desacordos” nos intervalos que se formam entre as notas executadas simultaneamente, o que levou, por sua vez, ao desenvolvimento da harmonia, como a conhecemos atualmente (*idem*, p. 124). J. S. Bach, um músico que viveu no período Barroco, foi um dos grandes representantes dessa tradição e, atualmente, é muito conhecido por suas fugas, composições em que a linha melódica principal passa por diversas vozes que se intercalam harmonicamente, ora repetindo ou desenvolvendo o tema, ora fazendo um contraponto. Essa técnica levou às formas da música clássica, que até hoje se traduzem e se atualizam. O compositor brasileiro Gilberto Mendes, por exemplo, mesclou a música renascentista à obra do poeta Décio Pignatari, “Beba Coca-Cola”, para criar a peça “*Motet em Ré menor*”, em que o coro canta os versos do poema concreto misturados a ruídos sonoros.

O filósofo e semiótico russo Mikhail Bakhtin, que viveu no século XX, utilizou o conceito musical de polifonia para contrapor suas ideias às teorias dualistas vigentes na época, que opunham, por exemplo, “sujeito” e “objeto”, “sensível” e “inteligível”, “natureza” e “espírito”. Para Lazzarato (s.d.), Bakhtin permanece atual porque propõe relacionar “vida” e “cultura”, “vida” e “arte”, uma questão que atravessa todo o século XX e que ainda se formula no século XXI. Mas a solução proposta por Bakhtin é diferente daquela das vanguardas. Para ele, “arte” e “vida” não “podem e não devem” se identificar completamente. Pelo contrário, suas diferenças, irredutíveis entre essas duas dimensões, devem ser articuladas no acontecimento, que se expressa por meio dos signos e dos significados. Há uma relação estreita entre esses termos, uma vez que o significado só se expressa por meio dos signos. No entanto, a existência dos significados não é redutível nem aos signos, nem aos objetos em si mesmos, nem ao sujeito, nem às formas de expressão, mas ela se dá nas margens entre as “linguagens” e as “coisas”. Ou seja, os signos não podem provocar mudanças físicas, materiais, mas podem alterar o significado dos acontecimentos, transformando-os, muitas vezes, em algo completamente diferente. Este mundo dos acontecimentos não é composto apenas pelo que já está pronto, mas é construído por meio de atitudes interessadas, da atribuição de valores. A história dos signos, segundo Bakhtin, é a história de forças emocionais e de desejos que se expressam por meio deles. (BAKHTIN *apud* LAZZARATO, [s.d.]).

Além disso, Bakhtin (2006) afirma que a realidade fundamental das linguagens é a “interação”. O autor desenvolve, dessa maneira, o conceito de “dialogismo”: para ele, não há “instâncias autônomas de comunicação”, os discursos são sempre repletos de vozes de outros e de enunciados anteriores. A voz do outro se manifesta na influência da voz de todos os

interlocutores do passado que o discurso reflete, e na voz do receptor, por meio de argumentos e de pontos de vista. O destinatário tem papel fundamental no processo, uma vez que o ato de compreensão é ativo e pode estabelecer “uma série de interlocuções complexas, consonâncias e dissonâncias”, o que enriquece o signo com novas interpretações possíveis (BAKHTIN *apud* SANTAELLA, 2004, pp. 180, 186-186).

A relação com o outro e a multiplicidade de vozes em uma estética específica compõem o que Bakhtin chama de polifonia. O autor analisa a obra de Dostoiévski, que não supõe a primazia nem dos personagens nem dos leitores, mas considera a participação de ambos, com as mesmas possibilidades para criar os acontecimentos. A obra de arte é, assim, um acontecimento criado pelo artista em meio aos acontecimentos que permeiam o mundo, é uma relação entre os sentidos, que confronta diferentes valores, diferentes concepções sobre a verdade e a beleza. (BAKHTIN *apud* LAZZARATO, [s.d]).

Ao contrário de obras acabadas, em que o artista reflete uma visão de mundo já pronta, Bakhtin concebe objetos que são construídos no decorrer dos próprios processos de criação. Artista e público também criam a si mesmos com suas visões de mundo e seus meios de expressão. O autor antecipa, dessa forma, uma “política das linguagens” e das “culturas”, presente no discurso atual sobre as artes e a economia criativa, mas que é muito anterior a essas questões. A “criação” e “a realização do sensível” são, portanto, decisivas para a multiplicidade, o que não seria possível sem a linguagem do outro. (BAKHTIN *apud* LAZZARATO, 2006, pp. 156, 160)

## **2. Entre redes e escalas musicais**

Em 1937, o compositor húngaro Béla Bartók reuniu a música folclórica de sua época e de sua região na obra para piano “Mikrokosmos”, que compila os “modos” da música moderna (CARPEAUX, 2001). Bartók é considerado um dos maiores nomes da música ocidental, e sua obra, repleta de elementos inovadores e mesmo de rupturas, pode ser inserida na tradição representada por compositores como Bach, Mozart e Beethoven. Mas, para que pudesse criar as 153 peças dos seis volumes de “Mikrokosmos”, Bartók se inspirou em melodias populares, que nunca foram escritas em uma partitura, compostas por músicos anônimos a partir das mais diversas escalas musicais.

Uma escala é o conjunto mínimo de notas, sons musicais, com as quais se forma uma melodia. Ou seja, as melodias são combinações que atualizam as infinitas possibilidades contidas em uma escala. As escalas variam tanto de um contexto cultural para outro quanto dentro de um mesmo sistema (WISNIK, 2009, p. 71). A música de concerto europeia, por

exemplo, que se desenvolveu a partir do século XIV, tem como base escalas de sete sons que se sucedem em intervalos chamados de tons e semitons. Esses intervalos são “temperados”, o que quer dizer que são distribuídos de uma maneira uniforme, convencionada, como os sons das teclas de um piano (SCHOENBERG, 2011). A linguagem tonal, segundo Wisnik (2009, p. 118), tem certa “universalidade” e “serve para compor desde *La Paloma* até uma sinfonia de Mozart ou um melodrama wagneriano, desde as grandes aventuras fáusticas da música progressiva, empenhada na problematização e reinvenção do código, até as mais banais das canções”.

No entanto, além da linguagem tonal, há inúmeras outras. As escalas árabes e indianas, por exemplo, são assimétricas, submetidas a uma enorme variedade de subdivisões, o que pode causar, em pessoas mais acostumadas à música ocidental, a impressão de um “vespeiro” de microtons (WISNIK, 2009, p. 89). A música dos pigmeus e balineses é igualmente complexa: a riqueza vem da extração de melodias de instrumentos de percussão afinados, chamados metalofones e reunidos em uma espécie de orquestra, o Gamelão de Bali. Mas assim como os autores das melodias que inspiraram Bartók, a maior parte dos músicos árabes e indianos e dos percussionistas de Bali é anônima, como eram anônimos os instrumentistas do Renascimento que praticavam a polifonia, os cantores gregorianos e todos os que contribuíram para o florescimento da música de concerto como conhecemos atualmente, antes mesmo que Bach, por meio dos prelúdios e fugas de “O cravo bem temperado”, demonstrasse as vantagens do sistema tonal, que é usado até hoje. A propósito, a obra de Bach, tocada em salas de concerto de todo o mundo, inspira da música clássica ao jazz e, por isso, mantém sua vitalidade, permanecendo atual por quase 300 anos depois de ter sido composta.

Um raciocínio semelhante pode ser aplicado às artes visuais, à literatura, às artes cênicas e às demais linguagens. Além de talentos consagrados pelas tradições estéticas, inúmeros artistas trabalham de forma anônima e coletiva para compor a cultura de uma determinada época ou de um determinado local. Mesmo os artistas mais famosos formam redes entre si e entre aqueles menos conhecidos: Monet, por exemplo, que fazia parte do grupo de pintores impressionistas, teve sua técnica influenciada por artistas da escola de Barbizon, uma das pioneiras da pintura ao ar livre. Mas ele também buscou inspiração em estampas japonesas produzidas com matrizes em blocos de madeira, conhecidas como *Ukyio-e* (retratos do mundo flutuante), que começaram a ser vistas na Europa na década de 1850, quando o Japão abriu seu comércio (GOMPERTZ, 2013, pp. 56, 63).

Partindo de documentos de artistas e de exemplos semelhantes aos citados acima,

Cecília Salles (2011) estuda a criação como redes em processo. A autora extrai o conceito de continuidade da semiótica peirciana, que embora siga uma corrente teórica diferente da obra de Bakhtin, compartilha com este autor as ideias de crescimento dos signos e de continuidade. Para Peirce, assim como para Bakhtin, não há signos isolados: um signo sempre interpreta e é interpretado simultaneamente, e este é o elo vital que dá origem a novos significados. A semiótica peirciana é, portanto, uma “teoria do movimento” e a busca por verdades, no plural, é a fonte do dinamismo que impulsiona o signo, o poder de criação. (PEIRCE *apud* SALLES, 2011, p. 163).

Por isso, segundo Salles (2006, pp. 12-13), a criação artística “é marcada por sua dinamicidade”, em um ambiente caracterizado por “flexibilidade”, “mobilidade” e “plasticidade.” Esse percurso contínuo leva ao conceito de “inacabamento”, não o provocado por fatores externos, tampouco como opção artística, mas aquele intrínseco a todos os processos, uma vez que “há sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está por ser realizado”. Há sempre a busca contínua, e talvez ilusória, pela obra que satisfaça plenamente. Essa incompletude traz consigo um valor dinâmico, que não desvaloriza a obra entregue ao público, mas que a dessacraliza como a única forma possível.

A incompletude do processo também destaca a inter-relação entre os elementos, como, por exemplo, anotações de obras usadas em outras obras, referências ao trabalho de outros artistas, outras linguagens. Neste percurso, as tendências artísticas se cruzam com o acaso, com o acidental, e podem provocar modificações de rumo. Todas essas características deixam claro que o processo de criação não é linear, o que leva ao conceito de rede. A partir das ideias de Musso e Morin, Salles (2006, p. 18) define “rede” como “o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações, que se opõem claramente àquele apoiado em segmentações e disjunções”. Os elementos de interação são picos ou nós das redes, ligados entre si, e as obras são sistemas abertos que interagem também com o ambiente. As interações, muitas vezes, proliferam novos caminhos, novas possibilidades de desenvolvimento das artes.

### **3. Os mundos possíveis e os bens comuns**

As redes, as cooperações entre as pessoas, produzem, de acordo com Lazzarato (2006), os “bens comuns”, que não são simplesmente aqueles que pertencem a todos, como a água ou o ar, mas aqueles que são criados de forma semelhante à dinâmica artística, tal como foi descrita por Duchamp: “a obra de arte é metade o resultado da atividade do artista e metade o resultado da atividade do público.” (*apud* LAZZARATO, 2006, p. 135). Estão entre

os bens comuns os conhecimentos, as linguagens, as ciências e a própria arte. Ao contrário dos bens tangíveis, quando uma pessoa adquire um bem comum, ele não se torna sua propriedade exclusiva. Um quadro em um museu pode ser visto por diversos visitantes, uma música pode ser ouvida por várias pessoas, uma peça de teatro acontece sempre que é encenada, e não esgota suas possibilidades (LAZZARATO, 2006).

Lazzarato (2006) baseia-se nas obras de Bakhtin e também de Gabriel Tarde, filósofo e sociólogo que viveu na segunda metade do século XIX. Tarde (*apud* LAZZARATO, 2006), por sua vez, remete à obra do filósofo barroco Leibniz, que concebia os seres como mônadas, substâncias simples e indivisíveis, que são como almas a que pertencem os corpos (LEIBNIZ, 2009a, p. 37). Essas mônadas, para Leibniz (2009b, p. 53), são como “um mundo inteiro” e como “um espelho do universo, que cada uma exprime a seu modo, mais ou menos como uma cidade é representada diversamente segundo as diferentes posições de quem a vê”.

De acordo com Leibniz, há uma infinidade de universos possíveis, entre os quais Deus escolheu o melhor: aquele em que vivemos e o único que pode existir. E cada mônada também “encerra de uma vez por todas tudo o que lhe pode acontecer.” (LEIBNIZ, 2009b, p. 60). Nelas, não há janelas, ou seja, não há conexão com o mundo exterior. As mônadas refletem o universo, que é uma atualização dos mundos possíveis, mas esses mundos existem *a priori*. (LEIBNIZ *apud* LAZZARATO, 2006, p. 17).

Tarde, no entanto, libera as “potências” e “virtualidades” e restitui a cada mônada sua capacidade de “invenção e de resistência”. Se Leibniz ressalta as mônadas como substâncias individuais, para Tarde, “o modo de existência das mônadas é a diferença”. Além disso, se, na obra de Leibniz, a correspondência entre o mundo e a mônada é assegurado pela “providência divina”, as mônadas concebidas por Tarde são ou aspiram a ser “um mundo em si”, “que produz sua própria temporalidade e seu próprio espaço, em vez de existir em um espaço e em um tempo universais”. As mônadas tardianas, ao contrário das de Leibniz, “são abertas, têm portas e janelas e agem umas sobre as outras” (LAZZARATO, 2006, p. 35).

Assim como Bakhtin, Tarde se opõe a dualismos, como sujeito e objeto, natureza e cultura, alma e corpo, indivíduo e sociedade, capital e trabalho. Pode-se, então, pensar em um mundo povoado “por uma multiplicidade de mundos possíveis”. (LAZZARATO, 2006, p. 39). Um exemplo é a pluralidade de correntes artísticas e de estilos que coexistem atualmente, muitas vezes tendo como pano de fundo questões sociais e políticas, como a condição feminina, as diferenças raciais, as minorias. Além disso, segundo Tarde (*apud* LAZZARATO, 2006), as sociedades são organizadas a partir de acordos e cooperações ou oposições e concorrências entre os desejos e as crenças das pessoas, de forma que sejam reforçados ou

limitados uns pelos outros. As ações que criam ou que transmitem esses desejos e crenças são a invenção e a imitação. Na atualidade, essas transmissões são feitas, em grande parte, à distância, pelos veículos de comunicação de massa e, mais recentemente, pelos digitais. Em torno dos meios de comunicação, formam-se os públicos, sendo que cada pessoa pode participar de diversos públicos ao mesmo tempo:

(...) os novos agrupamentos a que chamamos públicos, sempre mais extensos e maciços, não fazem apenas o reinado da moda suceder ao reino do costume, a inovação suceder à tradição, mas também substituem as divisões marcadas e persistentes entre as múltiplas variedades da associação humana, com seus conflitos sem fim, por uma segmentação incompleta e variável, de limites indistintos, em via de perpétua renovação e de mútua penetração. (TARDE, 2005, p. 55).

Ainda segundo Tarde, uma combinação de ideias que cria, que inova, é feita por uma pessoa antes de se espalhar pela sociedade. Mas ela depende também da troca de informações, percepções, desejos, realizada anteriormente (TARDE, 1976). Por isso, Lazzarato (2006) ressalta que as invenções, sejam elas ciência ou arte, são sempre “cooperações”, associações entre “fluxos de crenças e de desejos”, agenciados de uma nova maneira. Entretanto, cada invenção, mesmo quando anônima, é uma “singularidade”, uma “diferença”, uma “criação de possibilidades”. Algumas dessas invenções prevalecem e são transmitidas por imitação, o que assegura o vínculo entre as pessoas. E as formas artísticas, que se espalham para além das necessidades materiais, são o mais importante vínculo social:

(...) dir-se-á que a vida, ao expandir-se ao acaso, procura, antes de tudo, emancipar-se fora dela mesma, romper o seu próprio círculo e só tende a florir para progredir, como se nada lhe fosse mais essencial, como talvez a toda a realidade, do que se libertar de sua própria essência. O supérfluo, então, o luxo, o belo (eu entendo o belo especial que cada época e cada nação cria) é, em qualquer sociedade, o que ela tem de mais eminentemente social, e é a razão de ser de tudo o resto, de todo o necessário e de todo o útil (TARDE, 1976, p. 77).

Os efeitos da invenção são infinitos porque sempre podem participar de novas combinações. Outra característica é que a criação está aberta a todos, “ela se dá diante dos olhos, dos afetos, das inteligências e das vontades de todos”, uma vez que convida ao “encontro”, aos “possíveis”. (LAZZARATO, 2006, p. 47). Ao escrever sobre a criação, Tarde (1976) refutava a busca romântica por juízos de gosto preexistentes em relação às obras. Um século após esse debate, as características da invenção, como propostas por Tarde, tornam-se mais relevantes no discurso da Organização das Nações Unidas, por exemplo, que propõe mapear e reconhecer a diversidade cultural. O Brasil é signatário da Convenção sobre a



Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, celebrada em 2005, o que afeta as políticas atuais do Ministério da Cultura. Contudo, acrescenta-se uma dimensão a essa multiplicidade de vozes: a criação de valor social ou econômico.

A arte já havia se aproximado do mercado no final do século XVIII quando se desvencilhou, em grande medida, do mecenato do Estado e da Igreja. O mercado para a arte impressionista, por exemplo, foi construído pelo *marchand* Paul Durand-Ruel, que se tornou empresário e representante dos artistas, libertando-os da influência da academia ao oferecer-lhes um valor mensal por seus trabalhos e criando uma demanda comercial a partir de sua rede de clientes (GOMPERTZ, 2013). Também não faltaram críticas a esse sistema ou denúncias à “mercantilização” da cultura e das artes: de Duchamp (*apud* GOMPERTZ, 2013), que, por meio de suas obras, paradoxalmente valiosas hoje em dia, buscava “desmascarar” um mercado de artes “sério demais”, a autores como Pierre Bourdieu, que mostrou a lógica de distinção de classes que há na cultura.

Além disso, com o desenvolvimento da indústria, principalmente nos séculos XIX e XX, a arte muitas vezes se misturou aos bens de consumo, como no *design*, por exemplo. William Morris, fundador do movimento *Arts & Crafts*, em 1861, acreditava na “democratização da beleza e das ideias” e buscava aplicar os valores das belas-artes a móveis e objetos de decoração. Influenciado por Morris, o alemão Herr Muthesis pensou em seguir seus princípios em escala industrial. Oficinas de artesanato espalharam-se, então, por toda a Alemanha (GOMPERTZ, 2013). Esboçava-se um esforço em usar a criação como ferramenta de desenvolvimento social e econômico do país, ou seja, as artes eram valorizadas para além da contemplação estética. Uma mudança importante estava em curso: se Bach, com suas redes e polifonias, era reconhecido, na época em que viveu, como um bom organista da igreja, com excelente habilidade técnica, o que entra em jogo, atualmente, é a apropriação, pelo capitalismo, da criação em si mesma, dos “bens comuns”.

#### **4. Apropriações da multiplicidade**

Segundo Lazzarato (2006, p. 108), o capitalismo atual segue o ciclo de valorização proposto por Tarde: a “invenção”, a “criação de possíveis” e a “atualização destes possíveis” nas “almas dos consumidores e trabalhadores” são a verdadeira produção. Essas atividades são apropriadas pelas empresas, que, ao capturarem a criação, capturam também o acontecimento. Ora, criar acontecimentos é justamente o trabalho dos artistas. Por essa razão, a multiplicidade, que antes era marginalizada pela economia, emerge como fonte de valor em políticas públicas ou na articulação dos próprios artistas e produtores culturais. Para a

pesquisadora britânica Kate Oakley (2009, p. 405), há dois conceitos predominantes de criatividade: o primeiro, romântico, enfatiza o indivíduo; o segundo, o sistema social, e este é o mais comum atualmente. Com o risco de perder seu caráter de resistência, a criatividade passou a ser vista como uma característica “democrática”, uma “chave para a coesão social”.

Essas questões são relacionadas à Economia Criativa, que ganhou destaque em 1997, quando o setor foi considerado estratégico para o Reino Unido. Espera-se, entre outros papéis, que as atividades (de artes visuais e de espetáculos, música e literatura à propaganda, *design* ou desenvolvimento de *softwares*) possam agregar valor a outras indústrias, fazer parte da economia do conhecimento, contribuir para a regeneração de cidades e permitir que as pessoas compartilhem experiências. Esse discurso se espalha por todo o campo da cultura, permeando de políticas públicas a iniciativas privadas.

No Brasil, a Secretaria da Economia Criativa foi criada em 2012, vinculada ao Ministério da Cultura, que, alguns meses antes, em 2011, havia lançado as metas de seu Plano Nacional, em vigor pelos próximos 10 anos. O Plano se estrutura em três dimensões: “a cultura como expressão Simbólica”; como “direito de cidadania”; e como “campo potencial para o desenvolvimento econômico com sustentabilidade”. Entre as três primeiras metas estão: “100% das Unidades da Federação (UF) e 60% dos municípios atualizando o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC)”; e “Cartografia da diversidade das expressões culturais em todo o território brasileiro realizada”. O SNIIC tem como objetivos “coletar, sistematizar e interpretar dados; fornecer metodologias e estabelecer parâmetros à mensuração da atividade do campo cultural e das necessidades sociais por cultura.” Essas metas revelam, portanto, as tentativas de mapear o setor e também a importância da diversidade. É interessante ressaltar que o SNIIC é fundamentado no modelo *open data* (dados abertos), “que utiliza todas as potencialidades da participação direta da sociedade civil, por meio de interfaces típicas das mídias sociais”. Ou seja, as redes entre artistas, público, produtores e governos são consideradas estratégicas para o setor. Mas, além do exercício democrático, delas emerge também um valor econômico (BRASIL, 2011, pp. 7, 9, 11).

Embora algumas metas ressaltem a importância de políticas públicas, como a 24, “60% dos municípios de cada macrorregião do país com produção e circulação de espetáculos e atividades artísticas e culturais fomentados com recursos públicos federais”, as metas de 7 a 10 refletem a importância econômica atribuída à cultura: “100% dos segmentos culturais com cadeias produtivas da economia criativa mapeadas”; “110 territórios criativos reconhecidos”; “300 projetos de apoio à sustentabilidade econômica da produção cultural local”; “Aumento em 15% do impacto dos aspectos culturais na média nacional de competitividade dos destinos

turísticos brasileiros”; e “Aumento em 95% no emprego formal do setor cultural”. A meta 53 reforça: “4,5% de participação do setor cultural brasileiro no Produto Interno Bruto (PIB)”. (BRASIL, 2011, p. 11).

Vale ressaltar que o Ministério da Cultura brasileiro refere-se à sustentabilidade econômica das atividades que fazem parte dos segmentos culturais definidos pela Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), especialmente no FCS 2009 (*Framework for Cultural Statistics*), que tem o objetivo de mensurar e de reconhecer as diversas manifestações culturais. Segundo relatório do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística):

(...) buscou-se conceituar a cultura a partir das atividades relacionadas à “criação e produção”, tradicionalmente ligadas às artes, como teatro, música, filme, edição de livros, fotografia, rádio, televisão, bibliotecas, arquivos, museus e patrimônio histórico, que foram consideradas neste estudo como atividades diretamente relacionadas à cultura. Outro conjunto, mais abrangente, relacionado aos equipamentos e às atividades de suporte de informática do setor cultural, foi considerado como atividades indiretamente relacionadas à cultura (como a telefonia, a Internet, a fabricação de equipamentos transmissores de comunicação, entre outros), que agregam atividades propriamente culturais e outras que não podem ser caracterizadas como tais. (BRASIL, 2013, p. 16).

As artes visuais, o teatro, a dança, o circo, a música e a literatura estão, portanto, incluídas, bem como atividades como propaganda, arquitetura ou desenvolvimento de conteúdos para meios de comunicação de massa. As últimas têm como objetivo claro gerar lucro para as empresas. Mas, no campo das artes, essa relação, apesar de estreita, como dito anteriormente, em geral, não é tão explícita. Como os artistas são, então, afetados por essas questões?

Uma possibilidade de resposta é a crescente profissionalização do setor, porque, para que sejam sustentáveis, os artistas devem seguir uma lógica semelhante à das empresas, capazes de gerar recursos para manter suas próprias atividades, seus próprios negócios. As metas de 15 a 19 do Plano Nacional de Cultura reforçam: “Aumento em 150% de cursos técnicos, habilitados pelo Ministério da Educação (MEC), no campo da Arte e Cultura com proporcional aumento de vagas”; “Aumento em 200% de vagas de graduação e pós-graduação nas áreas do conhecimento relacionadas às linguagens artísticas, patrimônio cultural e demais áreas da cultura, com aumento proporcional do número de bolsas”, “20 mil trabalhadores da cultura com saberes reconhecidos e certificados pelo Ministério da Educação (MEC)”, “Aumento em 100% no total de pessoas qualificadas anualmente em cursos, oficinas, fóruns e

seminários com conteúdo de gestão cultural, linguagens artísticas, patrimônio cultural e demais áreas da cultura”, e “Aumento em 100% no total de pessoas beneficiadas anualmente por ações de fomento à pesquisa, formação, produção e difusão do conhecimento”. (BRASIL, 2011, p. 11).

A propósito, o Panorama Setorial Brasileiro revelou que o nível de escolaridade é alto entre os produtores culturais do país: 77% têm formação superior (apenas 7% da população brasileira tem esse grau de escolaridade), embora somente 17% dos cursos sejam diretamente relacionados às artes. Mesmo assim, 50% dos produtores consideram que a maior dificuldade de seu trabalho é o “profissionalismo das equipes envolvidas em um projeto cultural”. 95% dos produtores se preparam para a profissão pela experiência adquirida com o próprio trabalho e 45% se preparam por meio do convívio com os artistas. Apenas 46% procuram cursos de especialização ou cursos livres. Outro dado interessante é que 63% dos produtores dependem de remuneração advinda de outras atividades profissionais. Além disso, as atividades de criação ou performance artística somam-se às de produção cultural: 47% dos produtores disseram que são artistas e, por isso, tornaram-se produtores; 31% responderam que ser produtor é um meio para atingirem sua vocação (ator, músico, cantor, entre outras); e 25% pertencem a um grupo artístico que precisava de um produtor (JORDÃO, ALLUCI, 2012, pp. 51, 63, 74).

Para Oakley (2009), o discurso da Economia Criativa tornou a arte visível no campo político. Mas corre-se o risco de que as atividades artísticas sejam valorizadas apenas em relação a questões como desenvolvimento social ou econômico e não mais em seus próprios termos. Esse preço, segundo Oakley, é “caro demais”. Contudo, em meio à crescente importância econômica atribuída à cultura, os artistas e produtores culturais também criam novas possibilidades de trabalho: a participação das artes no setor cultural brasileiro em relação ao total de atividades ainda é pequena (4,18% em 2010), mas aumentou em relação a 2007, quando representava 3,59%, e teve crescimento maior do que o do setor neste período (26,67% contra 8,91%) (IBGE, 2013). No entanto, o Panorama Setorial da Cultura Brasileira revela também que, para os produtores culturais, as questões econômicas, embora importantes, são secundárias: 95% afirmam que “investir em cultura é transformar a sociedade”. (JORDÃO, ALLUCI, 2012, p. 101).

Além disso, artistas e produtores culturais expandem os limites das artes por meio de suas redes, agora suportadas também por equipamentos digitais. Ainda de acordo com o Panorama Setorial da Cultura Brasileira, 66% dos produtores culturais usam redes sociais, como o *Facebook*, como ferramenta de trabalho (JORDÃO, ALLUCI, 2012, p. 62). Há

também *sites* criados especificamente para as artes. O *site* E-flux (<http://www.e-flux.com>), criado em 1999, foi um dos primeiros. O objetivo é reunir artistas, galerias, produtores, museus. A Rede Artérias (<http://www.arteria.art.br>) é outro exemplo. Criado em 2013, pelo artista Bruno Vilela e pela curadora Kamilla Nunes, ambos com experiências em gerir espaços autônomos de arte contemporânea, o *site* oferece a possibilidade de compartilhamento de informações sobre projetos e atividades de artes visuais no Brasil. O mapeamento dos espaços independentes foi realizado ao mesmo tempo em que a pesquisa de Nunes, intitulada “Espaços Independentes: autonomia, poética e estratégia de ação”, resultado da Bolsa Funarte de Produção Crítica em Artes Visuais. A proposta é “conectar e tornar visíveis os projetos que estejam comprometidos com o universo criativo”, promovendo “um intercâmbio de experiências que ajudem na expansão e no fortalecimento dos diversos espaços interdependentes do país” (<http://www.arteria.art.br>).

Essas redes transitam entre o presencial e o virtual e contribuem tanto para a criação de novas obras quanto para que os artistas tenham mais força política para negociar com governos e instituições privadas. Assim, resistindo ou adaptando-se às questões econômicas e políticas, os artistas aproveitam as múltiplas potencialidades das redes, ora apropriadas pelo capitalismo, ora usadas para desenvolver e difundir as linguagens artísticas.

## **Conclusão**

As redes de criação atravessam períodos históricos e se espalham por diferentes lugares e culturas. Diversas vozes confluem em obras que se atualizam e criam novas possibilidades artísticas, novas linguagens. Essas redes muitas vezes borram os limites entre a arte, o consumo, a economia e as questões sociais ou políticas, embora esses temas tenham sido em grande parte encobertos, principalmente a partir do século XVIII, por um discurso que ressalta a genialidade de poucos artistas. Como foi dito, a lógica financeira e, por vezes, de distinção de classes que há por trás do aparente “desinteresse” na contemplação das obras já foi revelada por artistas como Duchamp ou por pesquisadores como Pierre Bourdieu, por exemplo. Mesmo nessas críticas, entretanto, havia pouco lugar para a diversidade.

Atualmente, pelo contrário, o que está em jogo já não é somente o valor estético ou financeiro de obras de arte acabadas, mas o processo de criação em si mesmo, o que envolve as redes, a multiplicidade. A polifonia de Bakhtin, com acordos e desacordos entre as vozes, e os processos de invenção descritos por Tarde ganham visibilidade política e econômica. O capitalismo procura captar esses processos para deles extrair valor, e os planos dos governos, em discursos sobre a Economia Criativa, a diversidade cultural e a sustentabilidade também

se relacionam com essas questões. Na prática, observa-se o crescimento e o mapeamento do setor, além da profissionalização de artistas e de produtores, que devem ser aptos para gerir seus próprios “negócios”, assim como fazem os empresários.

Certamente, corre-se o risco de que as questões sociais e econômicas que atravessam o campo das artes deixem em segundo plano as próprias linguagens artísticas. Mas, com suas redes, agora em evidência nos equipamentos digitais, os artistas são capazes de expandir esses limites, criando sempre novas possibilidades, novos acontecimentos. Esses acontecimentos talvez não estejam restritos às grandes instituições, talvez não se exibam com frequência nos veículos de comunicação de massa. Pelo contrário, é preciso procurar nas brechas, em meio à multiplicidade, no dia a dia do trabalho dos artistas que transitam entre as diversas linguagens, as diversas vozes que coexistem atualmente.

## REFERÊNCIAS:

BRASIL. Ministério da Cultura. (2011). **Metas do Plano Nacional de Cultura**. Brasília. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/plano-nacional-de-cultura-pnc->>. Acesso em 03 dez. 2013.

BRASIL. Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE (2013). **Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2007-2010**. Brasília. Disponível em: <[ftp://ftp.ibge.gov.br/Indicadores\\_Sociais/Sistema\\_de\\_Informacoes\\_e\\_Indicadores\\_Culturais/2010/indic\\_culturais\\_2007\\_2010.pdf](ftp://ftp.ibge.gov.br/Indicadores_Sociais/Sistema_de_Informacoes_e_Indicadores_Culturais/2010/indic_culturais_2007_2010.pdf)>. Acesso em 2 mar. 2014.

BAKHTIN, Mikhail (2006). **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem**. 12<sup>a</sup> edição. São Paulo: Hucitec.

CARPEAUX, Otto Maria (2001). **O livro de ouro da história da música: da idade média ao século XX**. Rio de Janeiro: Ediouro.

GOMPERTS, Will (2013). **Isso é arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje**. Traduzido por Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar.

LAZZARATO, Maurizio (2006). **As revoluções do Capitalismo**. Traduzido por Leonora Corsini. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

LAZZARATO, Maurizio [s.d.]. **Dialogism and Polyphony**. Disponível em: <http://www.geocities.ws/immateriallabour/lazzarato-dialogism-and-polyphony.html>. Acesso em 15 jan. 2014.

LEIBNIZ, Gottfried W. (2009a). **A monadologia e outros textos**. Organizado e traduzido por Fernando Luiz Barreto Gallas e Souza. São Paulo: Hedra.

LEIBNIZ, Gottfried W. (2009b). **Discurso de metafísica**. Traduzido por Gil Pinheiro. São Paulo: Martin Claret.

SALLES, Cecília (2006). **Redes da criação**: construção da obra de arte. Valinhos: Editora Horizonte.

SALLES, Cecília (2011). **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5ª edição. São Paulo: Intermeios.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfred (2004). **Comunicação e semiótica**. São Paulo: Hacker.

SCHOEMBERG, Arnold (2011). **Harmonia**. Traduzido por Marden Maluf. 2ª edição. São Paulo, Editora Unesp.

TARDE, Gabriel (1976). **As leis da imitação**. Traduzido por Carlos Fernandes Maia com colaboração de Maria Manuela Maia. Porto: Rêes Editora.

TARDE, Gabriel (2005). **A opinião e as massas**. Traduzido por Eduardo Brandão. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes.

WISNIK, José Miguel (2009). **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2ª edição. São Paulo, Companhia das letras.

OAKLEY, Kate (2009). **The disappearing arts: creativity and innovation after the creative industries**. In: *International Journal of Cultural Policy*. Vol. 15, No. 4, Nov., pp. 403-413.

JORDÃO, G; ALLUCCI, R. R. **Panorama setorial da cultura brasileira 2011/2012**. São Paulo: Allucci & Associados Comunicações, 2012.

#### **Outros sites consultados**

<<http://www.e-flux.com/>>. Acesso em 02 mar. 2014.

<<http://www.arteria.art.br/>>. Acesso em 02 mar. 2014.