

**OS TRABALHOS DOS ARTISTAS: QUESTÕES SOBRE OS MODOS DE
PRODUZIR E DE DIFUNDIR AS ARTES NA ATUALIDADE**

**THE ARTISTS' WORK: CURRENT ISSUES ABOUT THE PRODUCTION
AND THE DIFFUSION OF ARTS**

Sharine Machado Cabral Melo¹

Resumo

Este artigo pretende investigar o cenário de produção e divulgação das artes visuais e de espetáculos, principalmente as desenvolvidas por artistas e produtores emergentes, considerando a relevância econômica de atividades culturais para a sociedade atual a partir de discussões sobre economia criativa, neoliberalismo e redes sociais. A conclusão aponta para a articulação dos artistas e produtores e também para o uso das redes tanto nos processos de criação quanto de difusão das obras.

Palavras-chave: Artes, Redes sociais, Economia criativa, Neoliberalismo.

Abstract

This paper aims to investigate the scenario of production and diffusion of visual and performance arts, especially those created by emergent artists and producers, considering the economic relevance of cultural activities for the contemporary society and based on discussions about creative economy, neoliberalism and social network. The conclusion points the articulation of artists

¹ Bacharel em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, pela Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM-SP, 2005. É mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP, 2010. Atualmente, é doutoranda em Comunicação e Semiótica, também na PUC-SP, e trabalha como administradora cultural na Funarte – Fundação Nacional de Artes.

and producers and, also, the use of networks at creation as well as at diffusion of the art works.

Keywords: Arts. Networks, Creative Economy, Neoliberalism.

You are an artist and that means: you don't do it for the money. That is what some people think. It is a great excuse not to pay you for all the things you do. So what happens is that you, as an artist, put money into projects that others will show in their museum, in their Kunsthalle, in their exhibition space, in their gallery. So you are an investor. You give loans nobody will repay you. You take financial risks. You speculate on yourself as an artistic asset. You are a trader.

Dieter Lesage, A Portrait of the Artist as a Worker

Introdução

Desde os anos 1980, questões sobre o neoliberalismo envolvem as mais diversas áreas da sociedade. No campo das artes não é diferente. Muitos estudos já analisaram aproximações com a economia, denunciando a mercantilização da cultura ou a predominância de interesses comerciais sobre os artísticos. Mas a visão de Foucault (2008), ainda no final dos anos 1970, atualizada por autores como Peter Miller e Nikolas Rose (2012), traz outras possibilidades de leitura. Segundo eles, a lógica econômica se tornou uma forma de inteligibilidade para diversos aspectos da vida e predominou o padrão das empresas, baseado na concorrência, na participação ativa e na individualidade.

Por sua vez, as tentativas de universalização das artes deram lugar a uma crescente descentralização: diversos grupos artísticos, culturais e sociais, antes em

segundo plano, emergiram não apenas como patrimônio a ser preservado e passaram a compor ativamente o campo da cultura, ora formando guetos, ora hibridizando-se. O discurso sobre economia criativa, que engloba também áreas como propaganda e *design*, propõe extrair riquezas desse setor, orientando os artistas em direção a competências empreendedoras ²para que, por meio de seu próprio trabalho, obtenham recursos pelo menos para produção e difusão de suas obras, além da possibilidade de gerarem empregos e renda. O uso das redes sociais torna-se, então, uma das estratégias frente à disputa por atenção motivada pela diversidade.

Com este artigo, pretende-se discutir como esse cenário influencia o trabalho dos artistas, que se agrupam em torno de interesses comuns, em meio à variedade de correntes, e aproximam-se de competências empreendedoras, atuando, muitas vezes, por meio de redes sociais.

As fronteiras do regime estético

Giorgio Vassari, ao escrever sobre a vida dos artistas, ainda na Renascença, já anunciava que a arte deixava de ser uma ocupação comum e transformava-se em vocação. Mas foi a partir do século XVIII que esse movimento tornou-se mais intenso. A arte perdeu grande parte do mecenato do Estado e da Igreja, e a subjetividade dos artistas passou ao primeiro plano quando eles se depararam com um público anônimo que, em vez de lhes pedir encomendas, apenas esperava por novidades.

Michaud (2011) explica como, na visão dele, a chamada “arte pela arte”, apesar do aparente paradoxo, constituiu-se como uma “arte para o público”. A autonomia da arte estabeleceu-se ao longo do século XVIII a partir de sua entrada no espaço público e tinha um sentido preciso: o artista fazia sua obra de maneira

² Na definição do dicionário Houaiss, empreender é “decidir realizar (tarefa difícil e trabalhosa); tentar”; “pôr em execução; realizar”. O empreendedorismo vem crescendo no Brasil especialmente desde a década de 1990 (DORNELAS, 2008). Embora o termo seja com frequência associado à economia e inovação, seu uso tem se expandido para questões sociais, como o desenvolvimento de comunidades locais, por exemplo.

deliberadamente subjetiva e escapava às convenções das atividades úteis (finalidade sem fim). A estética, entendida como uma teoria geral do Belo, teve papel fundamental no processo, uma vez que, diante de uma pluralidade de julgamentos, às vezes conflitantes, teóricos e filósofos da época foram conduzidos às discussões sobre os critérios dos gostos. As referências a uma forma de arte autônoma e universal, presentes nas obras de Kant e de Schiller, por exemplo, eram correlativas a uma utopia da comunidade, da comunicação possível entre todos os cidadãos, formada precisamente a partir do julgamento estético (*apud* MICHAUD, 2011).

Mas este sistema vem se desfazendo, de forma mais acentuada desde meados do século XIX, a partir de fatores como as possibilidades da produção industrial, a expansão comercial, a abertura de mercados e a invenção de novas linguagens, como a fotografia e o cinema (*ibidem*). De iniciativas como a Bauhaus (1919-1933), que propunha unir a arte aos objetos cotidianos, às imbricações com os meios de comunicação, passando por movimentos como o Fluxus (a partir de 1961), diversas possibilidades surgiram no campo artístico. Por outro lado, não faltaram anúncios sobre o fim da arte e da estética.

A primeira edição da obra de Michaud (2011), *La crise de l'art contemporain*, foi publicada em 1997, e teve como objetivo responder a uma polêmica sobre a suposta crise da arte. O autor fala especificamente da França, mas lembra aos leitores que a "crise" já se apresentava nos Estados Unidos e na Inglaterra desde os anos 1970. Michaud (2011) enfatiza, no entanto, que a dificuldade estava em determinada forma de representar a arte e sua função. Também pondera que, nos anos 1990, houve uma crise apenas do mercado – do sistema que engloba a produção de artistas consagrados, a crítica especializada em veículos de comunicação, a venda de obras de alto valor econômico e a exposição em museus ou galerias, no caso das artes visuais. A produção artística, por sua vez, já no momento da primeira edição do livro, demonstrava enorme vitalidade, que

atualmente se expande ainda mais.³

Mas essa produção já não é composta como na primeira metade do século XX. Em contrapartida à organização centralizada pelo Estado, Michaud (2011) descreve a descentralização que vem ocorrendo pelo menos desde o início dos anos 1980. Os artistas passam a ocupar lugar entre as demais categorias profissionais, os movimentos orientados por projetos são mais raros e dão lugar a coletivos. A individualidade também é exacerbada e, apesar dos temas das obras muitas vezes recaírem sobre a sociedade e a política, em geral, o caráter das ações é localizado e não totalizador, revelando até mesmo certa desconfiança em relação a tentativas de sistematização e de universalização.

Belting (2006, p. 9), no livro *O fim da história da arte*, concorda com a descentralização descrita acima. Para ele, as artes clássicas continuam a existir e, apesar das previsões de artistas e pesquisadores que as anunciavam como "mortas", criam "a partir disso precisamente uma nova liberdade e força". No entanto, ele também ressalta que o conceito de "história da arte", com períodos bem demarcados em que os artistas procuravam enquadrar suas obras, não existe mais da forma como foi criado no século XVIII. O autor afirma, ainda, que a arte já não é "assunto de elite", mas assume papéis da "representação da identidade cultural". No lugar de uma antiga "teoria geral da arte", cada artista reserva-se o direito a uma teoria pessoal de sua obra.

Aliada a esse cenário, a pluralidade em si mesma é valorizada como elemento de riqueza e dinamismo. Já não se trata somente de respeitar as diferenças, mas de incentivar a concorrência entre elas. Michaud (2011) distingue alguns aspectos: (1) a coexistência pacífica ou indiferente de diversas escolhas, por exemplo, ouvintes de *rap* e pessoas que gostam de quadros de pintores modernos; (2) a confrontação de ideias sobre um mesmo objeto, como, por exemplo, a arte contemporânea; e, por fim, (3) divergências internas sobre uma mesma linguagem

³ Dados estatísticos mostram que, no Brasil, o número de teatros, casas de espetáculos e centros culturais tem aumentado; e um número crescente de artistas, profissionais ou amadores, forma-se a cada ano. No Brasil, atuam cerca de 320 mil empresas voltadas à produção cultural, que representam 5,7% do total e são responsáveis por 4% dos postos de trabalho (PORTA, 2010).

e corrente artísticas. A partir dessas características, o autor aponta para o declínio da distinção articulada por um modelo artístico hegemônico e para a heterogeneidade de grupos sociais, e enfatiza que dificilmente há comunicação entre esses grupos.

Michaud vive na Europa. Em países da América Latina, como o Brasil, os processos de mestiçagem e de hibridização em geral ocorrem com mais intensidade e frequência. De qualquer forma, há ainda outra possibilidade de leitura para o cenário descrito, que envolve, em resumo, o declínio de um ideal estético hegemônico, a descentralização das questões culturais e a pluralidade de grupos sociais e artísticos: essas mudanças passam por questões que emergem com o avanço do neoliberalismo.

O governo neoliberal

Em um curso sobre biopolítica, ministrado em 1979, Foucault (2008) falou, na realidade, sobre as políticas do neoliberalismo e, para desenvolver sua análise, partiu do século XVI, quando as estruturas feudais se desfizeram e foram organizados os grandes Estados territoriais. O objetivo do poder, nesta época, era reforçar e proteger o principado, entendido como a relação do soberano com o que ele possuía: o território que herdou ou adquiriu e os súditos. Nesse contexto, o termo "economia" designava um governo inspirado nas relações familiares: "o governo sensato para o bem comum de todos" (*ibidem*, p. 288). As limitações aos poderes do Estado eram-lhe exteriores, pois vinham dos outros Estados ou do direito.

Mas, em meados do século XVIII, instaurou-se um princípio intrínseco de limitação, uma regulação interna do ato de governar, que consistia, essencialmente, na economia política, uma forma de governo que reflete sobre as próprias práticas governamentais, não apenas sobre suas origens, mas sobre seus efeitos. Os políticos e economistas da época acreditavam que há uma natureza que

é própria da governamentalidade⁴, dos seus objetos e das suas operações, e que esta deve ser respeitada. A questão que se formulava, então, era: “como não governar demais?” O mercado tornou-se, nas palavras de Foucault (2008, p. 45), o lugar de “verificação”, “verificabilidade” ou “falsificabilidade” para a prática governamental, na medida em que, por meio da troca, permitia ligar a produção, a necessidade, a oferta, a demanda, o valor, o preço.

Contudo, Foucault (2008) percebe que, se neste primeiro momento, o mercado era apenas um princípio moderador em relação a uma razão de Estado já estabelecida, no neoliberalismo, que surge a partir da segunda metade do século XX, a lógica se inverte: é a própria economia de mercado que se transforma no princípio regulador e organizador do Estado. Há, ainda, outra diferença: se, na época do mercantilismo, o valor de troca era o mais importante, a partir do século XX, os neoliberais procuram obter uma sociedade “indexada, não na mercadoria e na uniformidade da mercadoria, mas na multiplicidade e na diferenciação das empresas” (*ibidem*, pp. 203, 204). Na lógica empresarial, o mais importante é assegurar a concorrência. Daí a definição de economia da escola neoliberal: “alocação de recursos raros para fins alternativos” (*ibidem*, p. 366). O filósofo, no entanto, ressalta que as pessoas não se reduzem a uma lógica econômica, mas a economia se transforma em uma nova forma de inteligibilidade para diversos aspectos da vida. O autor dá exemplos que vão do casamento e da educação dos filhos ao combate ao crime (*idibem*).

Foucault realizou esta análise quando as questões do neoliberalismo ainda emergiam. Outros autores, como Peter Miller e Nikolas Rose (2012), atualizaram essas leituras. Para eles, a partir de 1980, elementos como liberdade, autonomia e escolha tornaram-se correntes até mesmo nas linguagens de centro e de esquerda. Em vez de passiva e dependente, a cidadania deve ser, agora, “ativa” e “individualista”:

⁴ Para Foucault (*apud* MILLER; ROSE, 2012, p. 40), governamentalidade é “um conjunto formado pelas instituições, procedimentos, análises e reflexões, os cálculos e as táticas que permitem o exercício desta bastante específica, se bem que complexa, forma de poder.”

O neoliberalismo recodifica o lugar do Estado no discurso da política. O estado deve ser forte para defender os interesses da nação na esfera internacional, e deve assegurar a ordem mediante a providência de uma moldura legal para a vida social e econômica. No entanto, dentro dessa moldura, os autores autônomos – preocupações comerciais, famílias, indivíduos – devem cuidar livremente do seu negócio, tomando suas próprias decisões e controlando seus próprios destinos (*ibidem*, p. 101).

Miller e Rose afirmam ainda que, atualmente:

(...) pensa-se que uma diversidade de comunidades comandam nossa fidelidade efetiva ou potencialmente: comunidades morais (religiosas, ecológicas, feministas, etc), comunidades de estilo de vida (definida em relação a gostos, modos de vestir e estilos de vida), comunidades de compromisso (com a invalidez, com os problemas de saúde, com o ativismo local), e assim por diante (*ibidem*, p. 112).

Ora, o cenário traçado por Michaud (2011) é um indício dessa tendência também no campo artístico e, mais do que levantar questões sobre a predominância de interesses comerciais ou sobre a mercantilização da cultura, deixa entrever a valorização das artes, não a partir da universalidade da estética, mas da capacidade de gerar valor por meio da diversidade. Já não se trata simplesmente de preservar o patrimônio artístico e cultural, mas de promover o trabalho dos próprios artistas como fonte de riqueza e de desenvolvimento sustentável. O termo "economia criativa", embora não esgote as discussões sobre as artes, aponta alguns caminhos no contexto das políticas neoliberais.

A economia criativa

A origem de termos como “economia criativa”, “economia da cultura” ou “indústria criativa” pode ser relacionada à decisão do governo do primeiro ministro do Reino Unido, Tony Blair, de estabelecer, em 1997, a *Creative Industries Task Force*, como atividade central do então recente *Department of Culture, Media and Sport*. A partir dessa iniciativa, o conceito passou a se disseminar para outros lugares, começando por Austrália, Nova Zelândia, Singapura e Hong Kong. Em seguida, foi adotado por discursos acadêmicos, como os dos pesquisadores da *Queensland University of Technology*, na Austrália (FLEW; CUNNINGHAM, 2010).

Segundo mapeamento das Indústrias Criativas, realizado em 2010, no Reino Unido, pela empresa *BOP Consulting*, as artes tendiam a ser vistas como marginais pela economia. No entanto, ao longo do século XX, atividades como *design*, propaganda e desenvolvimento de conteúdos para os meios de comunicação se transformaram em importantes áreas comerciais, criando valor principalmente a partir das formas de propriedade intelectual. No início do século XXI, os meios de comunicação digitais ampliaram essas possibilidades e as indústrias baseadas na cultura e na criatividade tornaram-se fontes de emprego e de geração de riquezas.

No Brasil, começou-se a falar em “economia criativa” também na década de 1990.

Entretanto, o termo acabou restrito às leis de incentivo fiscal que haviam sido criadas nessa época. Com isso, os debates restringiam-se também à subordinação das artes aos objetivos de departamentos de *marketing* de grandes empresas. Mas a parceria do Ministério da Cultura com o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) e o IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada), em 2004, apontou para uma nova visão do campo cultural, integrando indicadores econômicos e sociais (DURAN, 2007). Em 2012, foi criada a Secretaria da Economia Criativa, vinculada ao Ministério da Cultura, que abrange de artes clássicas à cultura digital e parte da premissa de que “a diversidade cultural passa a ser o recurso fundamental para o desenvolvimento das nações (...)” (BRASIL, 2011, p. 19).

A valorização da diversidade de grupos e tendências confirma-se também no regimento interno da 3ª Conferência Nacional de Cultura, publicado em abril de 2013. Entre seus eixos temáticos, estão: “produção simbólica e diversidade cultural”, que tem como foco “(...) a proteção e a promoção da diversidade das expressões culturais (...)”; “cidadania e direitos culturais”, que pretende, entre outros aspectos, valorizar e fomentar iniciativas culturais locais e a articulação em rede; “cultura e desenvolvimento”, com foco na economia criativa como “estratégia de desenvolvimento sustentável” (BRASIL, 2013, p. 7).

Pode-se notar, portanto, que, embora englobe áreas claramente orientadas para o mercado, as artes clássicas são incluídas nas Indústrias Criativas. Mas de que maneiras estas questões afetam o cotidiano dos artistas?

Se o campo cultural é passível de gerar riquezas, os artistas devem, eles próprios, obter recursos pelo menos para elaborar e divulgar suas obras. As análises de Foucault se revelam, assim, atuais: embora o trabalho dos artistas não se reduza a interesses econômicos, a lógica empresarial perpassa o setor.

Artistas e empreendedores

Ao contrário da ideia de gênio solitário, no dia a dia do campo cultural, artistas e produtores que não possuem recursos suficientes para explorar oportunidades de mercado e utilizar estratégias de *marketing* e de comunicação eficientes precisam de uma grande capacidade de relacionamento com outros profissionais e com o público (BILTON, 2007). Com menos subsídios, os artistas acabam por firmar outras relações de trabalho, mesmo levando em conta fundos públicos de financiamento para as artes. Sobre o assunto, Tony Bennett (2007), pesquisador na área de estudos culturais da *Centre for Research on Socio-Cultural Change*, da *University of Manchester*, afirma que o sucesso de um artista profissional na atualidade envolve pelo menos o mesmo conjunto de competências de qualquer pessoa que decida criar e gerenciar seu próprio negócio. Bennett (*ibidem*) cita o exemplo dos músicos profissionais e ressalta que muitos deles, para

obter recursos, exercem outras atividades, como o ensino. Seu estudo mostrou, ainda, que os artistas gostariam de incluir em seus currículos conhecimentos de comunicação, pedagogia, psicologia e performance.

Com isso, seja para “vender” projetos a grandes empresas, por meio de leis de incentivo fiscal, seja para formar público, divulgar espetáculos e exposições, observa-se uma profusão de cursos sobre empreendedorismo oferecidos tanto por parte do governo quanto por instituições como o SEBRAE (Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas) – em seu *site*, na página destinada à cultura e à economia criativa, há itens sobre “empreendedorismo”, “negócios” e “mercado”.

Outros exemplos são: a Universidade Federal do Rio de Janeiro, que oferece o curso de Produção Cultural e, no programa, há disciplinas de *marketing*, sociologia, psicologia e redação de projetos; e o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia, também no Rio de Janeiro, que oferece o Curso Superior de Tecnologia em Produção Cultural, com o objetivo de formar “profissionais que compreendam a cultura como uma construção coletiva”. Além desses, também se disseminam cursos técnicos ou profissionalizantes, de curta duração, oficinas, palestras. Mesmo editais públicos para o fomento das artes exigem que artistas e produtores saibam detalhar seus projetos como planos empresariais, com orçamentos, cronogramas, objetivos e justificativa.

Mas Shorthose e Strange (2004), pesquisadores do Reino Unido, apontam para outra dimensão relacionada ao trabalho dos artistas. Eles afirmam que as motivações que sustentam o que chamam de “ecologia criativa” são, principalmente, a sensação de pertencimento a um grupo e um senso de satisfação gerado pela própria atividade, mais do que por ganhos econômicos. Embora seja difícil mensurar seu valor, em função de sua natureza coletiva e intangível, o trabalho artístico traz contribuições positivas para as comunidades em que está inserido; e os autores acreditam que são justamente a cooperação e a troca que constituem a essência desses valores criados. Assim, se por um lado, as relações econômicas tiram a autonomia dos artistas, que se concentram menos no trabalho

propriamente estético, por outro, uma grande quantidade de pequenas empresas e de artistas independentes, que não têm a força política de grandes produtoras, pode encontrar uma fonte de inovação e criatividade nas relações que estabelecem entre eles (FLEW; CUNNINGHAM, 2010). Neste ponto, outro elemento entra em jogo: a cooperação social e em rede e o uso da internet na troca de informações.

Capital humano e redes sociais

Retomando as análises de Foucault (2008, pp. 302-303, 306-308) sobre o neoliberalismo, o filósofo aponta para uma "Teoria do Capital Humano", decorrente da compreensão que os neoliberais apresentam do trabalho, que procuram reintroduzir no campo da análise econômica. Se, como já foi dito, análise econômica é "o estudo da maneira como são alocados recursos raros para fins concorrentes", o trabalho se situa entre "capital" e "produção", pois comporta uma aptidão, uma competência e, ao mesmo tempo, é uma renda, um fluxo de salários.

Relacionado ao conceito de capital humano, nasce o conceito de capital social que, já nos anos 1970, autores como Barry Wellman (2001) analisaram tendo como ponto de partida as redes. Para Rogério da Costa:

Essa noção poderia ser entendida como: a capacidade de interação dos indivíduos, seu potencial para interagir com os que estão a sua volta, com seus parentes, amigos, colegas de trabalho, mas também com os que estão distantes e que podem ser acessados remotamente. Capital social significaria aqui a capacidade de os indivíduos produzirem suas próprias redes, suas comunidades pessoais (COSTA, 2005, p. 239).

Percebeu-se, portanto, uma mudança no conceito de comunidade: se esta era mais centrada na localização geográfica, as redes são relacionadas ao compartilhamento de interesses comuns. Atualmente, a dinâmica das redes

estende-se à cultura digital e está cada vez mais focada na mobilidade, de computadores a telefones celulares. Associada ao capital humano, a forma como as pessoas interagem também é fonte de criação de valor econômico:

(...) as relações sociais passam a ser percebidas como um "capital" justamente quando o processo de crescimento econômico passa a ser determinado não apenas pelo capital natural (recursos naturais), produzido (infraestrutura e bens de consumo) e pelo financeiro. Além desses, seria ainda preciso determinar o modo como os atores econômicos interagem e se organizam para gerar crescimento e desenvolvimento. A compreensão dessas interações passa a ser considerada como riqueza a ser explorada, capitalizada (COSTA, 2005, p. 240).

Ora, redes de criação sempre estiveram presentes nas artes. Afinal, os artistas trocam experiências com outras pessoas, fazem releituras de obras, situam-se em certos períodos e espaços, mas atualizam linguagens de outras épocas, engendram traduções, mestiçagens. Entretanto, se o "fazer rede" tem-se tornado importante estratégia para criação de riquezas atualmente, este tema tornou-se explícito na produção artística, seja em técnicas de criação coletiva, seja como motivo para as próprias obras. O artista Tomás Saraceno, por exemplo, expôs a instalação *Cloud City, Redes Habitáveis*, em 2012, no *The Metropolitan Museum of Art*, em Nova York. Os visitantes podiam caminhar através de grandes módulos interconectados, construídos com materiais transparentes e refletores, em configuração não linear.

Do ponto de vista econômico, a relação entre artes e redes sociais também tem implicações. Se, como visto anteriormente, a própria diversidade é entendida

como recurso, o que é explícito na valorização das diferenças culturais e regionais, os artistas e o público se organizam em torno de interesses comuns. E essa organização tem o caráter de rede porque permite trocas e novas articulações de acordo com novos projetos. Cada produtor ou artista pode participar de diferentes trabalhos ao mesmo tempo, embora também haja o risco de que os grupos se fechem em guetos. No cruzamento entre a valorização do diverso e as possibilidades de convivência das mais variadas correntes artísticas, as redes também surgem como ferramenta para a divulgação das obras e dos espetáculos.

Acompanhando o desenvolvimento dos meios de comunicação, no início da década de 1970, os artistas passaram a se interessar por processos mais rápidos de compartilhamento de experiências. Surgiram trabalhos artísticos que utilizavam aparelhos como fax e telefone, o que culminou no uso sistemático de redes de computadores a partir da década de 1980. Essas redes, entretanto, eram montadas em caráter provisório e, imediatamente após o término dos trabalhos dos artistas, deixavam de existir. A internet trouxe a possibilidade de espaços de interação permanente tanto para a criação de trabalhos coletivos quanto para a divulgação das artes para o público, sendo que estas duas dimensões se entrecruzam na atualidade (PRADO, 2003)

Um exemplo do uso das redes sociais tanto para produção quanto para difusão das artes surge já na década de 1960: a *New York Correspondence School of Art*, criada pelo artista Ray Johnson. A fundação desta escola marcou o nascimento da *mail-art*, conhecida no Brasil como arte postal, uma rede livre, paralela ao mercado oficial, que reunia artistas das mais diversas nacionalidades e “inclinações ideológicas” em torno de um objetivo comum: experimentar novas formas de compartilhar seus trabalhos por meio da troca de correspondências. Para Gilberto Prado (2003, p. 40), este foi o primeiro movimento da história da arte “verdadeiramente transnacional”, “uma das primeiras manifestações artísticas a tratar com a comunicação em rede, em grande escala”. Vale ressaltar que a internet permite que pessoas que apresentam interesses em comum formem redes

e comunidades independentes de questões geográficas. Por isso, apesar do caráter transnacional, o exemplo demonstra também como grandes projetos de “democratização” aos poucos são substituídos por outros, segundo Prado (2003, pp. 40, 41, 64), mais “realistas”, que “optam por um público que tenha mais afinidade” com as “ideias e propostas” dos trabalhos artísticos.

A seguir, estão alguns outros exemplos recentes do uso da tecnologia combinado à articulação em rede para criação de valor econômico:

O site Artwork Project propõe um espaço aberto a todas as disciplinas relacionadas à expressão artística para o aumento da colaboração entre elas. Permite a criação de um *blog* com o perfil dos usuários e a troca de informações. Nele, há redes de artes, agrupadas por campos de interesse, como “poesia gráfica”, “arte, ciência e tecnologia”, “artes visuais para a música”, “amantes da aquarela” e “*media art*”.

Já o site Artween proporciona o contato dos artistas com as galerias e os museus, além de ter uma área voltada à venda de obras. Ele também é organizado por temas de interesse: arte abstrata, surrealismo, arte digital, entre outros.

O site SoundCloud, por sua vez, é voltado a pianistas. Nele, os músicos podem gravar e submeter seu trabalho à opinião dos demais usuários. Assim, eles obtêm novas ideias e incentivos para desenvolver suas obras, de forma coletiva.

De caráter mais político, o site do Teatro de Rua no Brasil propõe a articulação dos artistas de rua brasileiros para promover ações culturais, encontros e reflexões.

As estratégias de *crowdfunding*, técnica em que projetos são financiados por multidões conectadas à internet, também são utilizadas por artistas e produtores. No Brasil, através do site Catarse, diversos artistas obtiveram recursos para realizar seus projetos. Um exemplo foi a construção do espaço Casa Fora do Eixo:

A Casa Fora do Eixo SP é um laboratório de vivências sócio-culturais que sedia a gestão nacional do Circuito Fora

do Eixo, rede sócio-cultural que realiza trabalhos na cultura desde 2006, e que é formada por mais de 80 coletivos situados em todos os estados brasileiros, mais Argentina, Costa Rica, Honduras, El Salvador e Guatemala. Em 2011, o CFE comemora cinco anos, inaugurando na capital financeira do país, um laboratório de vivências e articulações, responsável por promover, gestar, apoiar e articular debates e ações relacionadas ao desenvolvimento de políticas públicas para o setor da cultura e economia solidária no Brasil e América Latina. (Disponível em <<http://catarse.me/pt/casa-fora-do-eixo-sp>> Acesso em 21 abr. 2013)

O grupo conseguiu 60 apoiadores e obteve aproximadamente R\$ 8 mil por financiamento coletivo.

Além dos sites próprios, em redes sociais como o Facebook, os artistas também divulgam seus trabalhos de forma independente, formando comunidades em torno de interesses específicos.

Considerações finais

Atualmente, as tendências à universalização dão lugar à variedade de linguagens e correntes artísticas. Essa diversificação vem ao encontro das questões econômicas, não tanto transformando a cultura em mercadoria, como denunciam as críticas à sociedade de espetáculo ou à indústria cultural, mas, principalmente, mudando seus sentidos ou as ideias a partir das quais são compreendidas a produção e a difusão das artes: de artistas relativamente autônomos, que trabalham com seu gênio, para profissionais com competências empreendedoras, que utilizam a própria criatividade a fim de criar valor econômico para

financiamento de suas obras; e de democratização cultural para estratégias de compartilhamento de interesses comuns por meio de redes sociais.

Este cenário traz dificuldades para os artistas, que devem desenvolver novas competências mais voltadas para o mercado em detrimento do trabalho propriamente estético; mas ao mesmo tempo cria um ambiente potencial para o que Boaventura de Souza Santos (2010, p. 53) chama de "ecologia de saberes", em contraposição a um "pensamento abissal", um sistema de divisões que dá visibilidade a certas formas de conhecimento, como as ciências, e torna invisíveis outros saberes, como a cultura popular. As linhas que fazem esta divisão deslocam-se, mas continuam presentes na atualidade. Para o autor, a condição para que se construa um "pensamento pós-abissal" é "o reconhecimento da pluralidade de conhecimentos heterogêneos" e "interações sustentáveis e dinâmicas entre eles sem comprometer a sua autonomia".

O risco que se corre é que cada rede de artistas e de público se feche em suas próprias convicções estéticas, sem, de fato, compartilhar o conhecimento. Desde a década de 1990, Michaud (2011) aponta a diversidade de tendências culturais e estéticas na sociedade contemporânea e a dificuldade em se identificar os modelos "oficiais" ou "elevados". Para o autor, atualmente, cada um – mesmo críticos que trabalham para veículos de comunicação – julga a partir das referências de sua própria rede ou comunidade, o que culmina com um movimento duplo de diferenciação: o vertical, que vem se desfazendo, mas ainda é visível em distinções de "alta" e "baixa" cultura; e o horizontal, cada vez mais forte, que diferencia "a nossa cultura" da "cultura do outro". Se, por um lado, essa diferenciação tende a formar "guetos", por outro, ela pode ser fonte de "vitalidade" e "diversidade" (MICHAUD, 2011).

Como as pesquisas de Granovetter (1973) apontam, os membros das redes sociais podem ser ligados por laços fortes ou fracos. Os primeiros contribuem para a coesão do grupo; os segundos fazem com que o trabalho rompa seus limites, alcance novas redes e seja transmitido a maior número de pessoas. Se parte

significativa da potência artística reside atualmente no capital social, espera-se que as redes possam permitir o desenvolvimento de uma ecologia de saberes também nas artes.

Referências bibliográficas

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. Traduzido por Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENNETT, Tony. The work of culture. *Journal of cultural sociology*. Vol.1, n. 1, p. 31-48, 2007. Disponível em: <http://www.uws.edu.au/_data/assets/pdf_file/0009/185868/Bennett_TheWorkOfCulture_CCRCopyFinal.pdf>. Acesso em 27 abr. 2012.

BILTON, Chris. *Cultures of management: cultural policy, cultural management and creative organizations*. Centre for Cultural Policy Studies, University of Warwick, Inglaterra, 2007. Disponível em: <<http://www2.lse.ac.uk/geographyAndEnvironment/research/Bilton-june28.doc>> Acesso em 5 mai. 2012.

BOP Consulting. Mapping the creative industries: a toolkit. *Creative and cultural economy series / 2*. British Council 2010 Creative Economy Unit. 2010.

BRASIL. *Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações*. 2011-2014. Brasília: Ministério da Cultura, 2011.

BRASIL. Regimento interno da 3ª Conferência Nacional de Cultura. *Diário Oficial da União*. Seção 1, p. 7. 17 abr. 2013. Disponível em <<http://www.cultura.gov.br/documents/17662>>. Acesso em 22 abr. 2013.

COSTA, Rogério da. Por um novo conceito de comunidade: redes sociais, comunidades pessoais, inteligência coletiva. *Interface – Comunicação, Saúde e Educação*. São Paulo, Vol. 9, n. 17, p. 235-246. Mai-Ago, 2005.

DORNELAS, José Carlos Assis. *Empreendedorismo: transformando ideias em negócios*. 3ª edição. São Paulo: Elsevier Editora, 2008.

DURAN, José Carlos (2007). *Sugestões para o cultivo e a difusão da economia da cultura no Brasil*. Grupo Focus / Unicamp. Disponível em <<http://www.fundaj.gov.br/geral/ascom/economia/sugestoes.pdf>>. Acesso em 03/05/2012.

FLEW, Terry; CUNNINGHAM, Stuart. Creative industries after the first decade of debate. *The information society*. Vol. 26, n. 2, p. 113-123, 2010. Disponível em: <<http://eprints.qut.edu.au>> Acesso em 14 abr. 2012.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da Biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)*. Traduzido por Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes 2008.

_____. A governamentalidade. In: *Estratégia, poder-saber*. Coleção Ditos e escritos. 2ª edição. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Traduzido por Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

GRANOVETTER, Mark. The Strength of weak ties. *The American Journal of Sociology*. Vol. 78, n. 6, p. 1360-1380. 1973. Disponível em: <<http://www.jstor.org>> Acesso em 10 set. 2008.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MICHAUD, Yves. *La crise de l`art contemporain*. 2ª edição. Paris: Quadrige / puf, 2011.

MILLER, Peter; ROSE, Nikolas. *Governando o presente*. Traduzido por Paulo Ferreira Valério. São Paulo: Paulus, 2012.

PORTA, Paula (2010). *Economia da Cultura: um setor estratégico para o país*. Ministério da Cultura. Disponível em <<http://www.cultura.gov.br/site/2008/04/01/economia-dacultura-um-setor-estrategico-para-o-pais/>>. Acesso em: 23 fev. 2011.

PRADO, Gilberto. *Arte telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/gilbertto>> Acesso em: 02 abr. 2012.

SANTOS, Boaventura de Souza. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula. (Orgs). *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

SHORTHOSE, Jim e STRANGE, Gerard. The new cultural economy, the artist and the social configuration of autonomy. *Capital & Class*, n. 84, inverno, 2004.

WELLMAN, Bary. *The persistence and transformation of community: from neighborhood groups to social networks*. Report to the law commission of Canada. 2001. Disponível em: <<http://www.chass.utoronto.ca/wellman>>.

Outros sites consultados

<<http://www.ufrj.br/>>. Acesso em 21 abr. 2013

<<http://www.ifrj.edu.br/>>. Acesso em 21 abr. 2013

<<http://www.sebrae.com.br/setor/economia-criativa>>. Acesso em 21 abr. 2013

<<http://artworkproject.com/>>. Acesso em 21 abr. 2013

<<http://www.artween.com/>>. Acesso em 21 abr. 2013

<<http://soundcloud.com/>>. Acesso em 21 abr. 2013

<<http://teatroderuanobrasil.blogspot.com.br/>>. Acesso em 21 abr. 2013

<<http://catarse.me/pt/casa-fora-do-eixo-sp>>. Acesso em 21 abr. 2013

Recebido em 28/02/2013

Aceito em 14/8/2013