

A produção da cultura: novas relações entre arte, mercado e Estado no Brasil

Victoria Irisarri*

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo analisar como se tecem os vínculos, alianças e disputas entre grupos artístico-culturais, autônomos independentes, dedicados a produção cultural com o mercado e o Estado no Brasil. Nas últimas décadas emergiram novas formas de produção cultural que enfatizam a criação de sujeitos investidos de autonomia, proativos na procura de oportunidades e que centram seu financiamento sobretudo no intercâmbio de recursos com o Estado e outros grupos ou coletivos de produção cultural, em lugar de privilegiar recursos financeiros obtidos de forma direta. As relações com a esfera do mercado também se modificaram, tornando vínculos que há até pouco tempo eram percebidos como moralmente inapropriados. A partir de um trabalho etnográfico desenvolvido no Brasil, o presente trabalho analisa a trama de relações entre arte, mercado e Estado de um movimento artístico-cultural emergente, o movimento Fora do Eixo, organizado em rede ao longo do país. O artigo explora como estes vínculos com o mercado e o Estado neste caso são constitutivos da identidade do grupo, e das formas em que se vão moldando as suas práticas híbridas de produção cultural.

Palavras-chave: rede artístico-cultural – produção cultural – relações híbridas

ABSTRACT: This article aims to analyze how ties, alliances and disputes are woven among artistic-cultural groups, self-defined as independent, which dedicate themselves to cultural production that challenges both traditional market and the state relationships in Brazil. In the last decades, emerging forms of cultural production emphasize the creation of proactive subjectivities invested with autonomy who seek for new trading opportunities. Rather than direct financial resources, they focus their funding resources more on the exchange with the state and other groups or collectives of cultural production. Relationships with the market sphere have also changed, shedding light on forms of ties that until recently were perceived as morally inappropriate.

Drawing upon ethnographic work on these specific artistic-cultural communities in Brazil, this paper seeks to analyze the relationships between art, market and state of an emerging artistic-cultural movement. In particular, it focuses the attention on the movement Fora do Eixo, which has developed a cultural production network throughout the country. The article explores how these bonds with the market and the state are in this case constitutive of particular forms of group identity, as well as ways in which these group shape their hybrid cultural production practices.

Keywords: artistic-cultural network – cultural production – hybrid relations

Desde o ano de 2003 as políticas culturais do Brasil transformaram-se significativamente, e o marco dessa transformação foi a ampliação e a democratização do acesso à cultura. Durante a gestão de Gilberto Gil como ministro de Cultura, foram criados programas que viabilizaram o acesso a formas de produção cultural, com ênfase no uso de tecnologias digitais, a diversos sujeitos sociais que historicamente estavam excluídos desses circuitos. A partir destes programas gerados e gestados desde os âmbitos estatais, os sujeitos vinculados a grupos ou movimentos artísticos culturais iniciaram um diálogo com o Estado que até esse momento era intermitente. A criação ou ativação de espaços institucionais de diálogo, como os Conselhos e Fóruns de Cultura ou Música, abriu oportunidades para a participação em atividades de governo e tomada de decisões¹.

Com a chegada de Gilberto Gil ao Ministério de Cultura, mencionada acima, o discurso da revolução cultural tornou-se cada vez mais hegemônico. Os programas desenvolvidos nesta então nova gestão, ao longo do tempo, nutririam esta idéia. Em julho de 2004 foi criado o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania, conhecido como Cultura Viva. Este programa foi apresentado com o objetivo de estimular e fortalecer uma rede de criação e gestão cultural no país. Estes programas tiveram uma série de efeitos sobre as formas de organizar e gestar a cultura. Os processos desenvolvidos na gestão do Ministro Gil, especialmente enraizados em programas como o Cultura Viva, os Pontos de Cultura e o Cultura Digital, entre outros, se apresentavam como as condições de possibilidade para a emergência de grupos, coletivos e indivíduos com interesse em formas específicas de organização e produção da cultura, que rompiam com os paradigmas dominantes até então. O programa Pontos de Cultura, por exemplo, foi uma das experiências que teve maior destaque. A constituição de uma rede formada por diversos grupos espalhados pelo país tinha como objetivo ampliar e legitimar o conceito de cultura dando conta da ideia de *diversidade cultural*². Na grande mídia o programa era frequentemente descrito como o “carro chefe” na área de cultura do governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva³. Mas, no entanto, a conformação dos grupos que participavam do programa Pontos de Cultura não era definida pelo Estado. O papel deste era “dar reconhecimento e potencializar” (Nunes, 2011:13) os grupos conformados ou aqueles a conformar-se. A mobilização de recursos econômicos iniciou no Estado, mas também envolveu um *engajamento político* de diferentes sujeitos através dos Pontos de Cultura, ativando uma ideia de cidadania através da cultura⁴. Estes fatores foram decisivos no processo de enfatizar o valor simbólico da cultura e a emergência de uma forma de organização para a produção cultural com maior visibilidade através dos coletivos culturais. De fato, o surgimento destes coletivos e grupos de produção cultural identificados como *independentes* trouxe um dinamismo para o próprio campo.

O direito pela produção e acesso à cultura, se apresenta como um novo tipo de participação cidadã que não pareceria estar englobado nas mobilizações que lutam por um direito ou a participação cidadã através do voto (Yúdice, 2000: 95). Este tipo de iniciativas são caracterizadas como de *gestão compartilhada*, o foco não recai sobre o possível assistencialismo ou programa benfeitor desde o Estado, mas sim sobre o espectro de ação ou *agenciamento* dos próprios grupos articulados pelo Estado (Nunes, 2011:3). A introdução destes programas enquadrados no discurso dos direitos culturais abriu um espaço para a modificação das formas de produção cultural, com burocracias menos rígidas e estruturadas, que habilitaram a geração de relações

não só entre o Estado, os grupos ou coletivos de produção cultural, mas também com o mercado através das leis de incentivo fiscal para a cultura. A partir desta trama de relações, emerge a pergunta sobre como se organizam atualmente os vínculos entre arte, mercado e Estado.

A emergência de novas formas de produção cultural enfatizam a criação de sujeitos investidos de autonomia, proativos na procura de oportunidades e que centram seu financiamento mais no intercâmbio de recursos com o Estado, e outros grupos ou coletivos de produção cultural, que em recursos financeiros de forma direta. A relação entre estes grupos e o Estado gera espaços de modelação mútua: enquanto as leis de cultura desde 2003 têm gerado um impulso à organização da produção cultural, os grupos ou movimentos artístico culturais ajudam a modelar as formas e o conteúdo das políticas públicas.

Em relação ao mercado, se até a década de 1990 a associação com entes privados era, desde os artistas independentes, percebida como moralmente inapropriada dentro da produção cultural, nos anos 2000 as parcerias entre marcas, empresas e fundações privadas começaram a ser cada vez mais frequentes. Como assinala Hesmondhalgh e Meier, a principal razão para que essas associações entre artistas independentes funcione ao longo do tempo se deve ao fato das marcas não estarem mais interessadas em deter os direitos autorais dos artistas (2015 : 10). Estes por outro lado, encontraram aí uma forma de financiarem seus projetos sem ter as preocupações sobre a propriedade do seus trabalhos, ou seja, sem ter que abrir mão dos direitos autorais no momento de assinar um contrato, ao mesmo tempo em que o desejo de não ter limitações no processo criativo (como em geral acontece em contratos com as gravadoras no mundo da música, por exemplo) se tornava realidade. As empresas, por seu lado, conquistavam uma associação com uma estética e atitude do mundo *indie*⁵, mas os interesses e ganhos do seus negócios não estavam ancorados ao mundo artístico, funcionavam como uma ferramenta de promoção. No Brasil, Petrobras (empresa mista público-privada de petróleo), Companhia Vale do Rio Doce (empresa privada de mineração), Banco do Brasil (banco estatal), entre outras, são atualmente os maiores investidores, incentivadores e patrocinadores de cultura a través das leis de renúncia fiscal.

Assim, o vínculo entre mercado e arte independente começou a mudar, e a relação com a política, especialmente as vinculações com o Estado, e com os sujeitos atrelados a ele, também se modificaram. Estas discussões mais amplas ajudam a situar as problemáticas dos sujeitos vinculados a produção cultural que, ao invés de se apresentarem com concepções binárias e antagônicas entre mercado, política, mais precisamente em relação ao Estado ou partidos políticos, emergem de modo mais complexo e exigem uma análise que considere a sua classificação em termos híbridos mais do que em categorias fixas. Assim, não parece estranho o questionamento sobre como a mistura das três esferas - produção cultural, mercado e Estado - pode acontecer? E se assim for, quais são as concepções que subjazem entre os diferentes sujeitos? E como se manifestam na prática?

A partir de um trabalho etnográfico desenvolvido desde o final de 2011 até 2013, o presente artigo apresenta uma análise sobre as formas em que se tecem os vínculos, alianças e disputas entre grupos vinculados à produção artística cultural, especificamente o Fora do Eixo (FdE), o Estado e o mercado. FdE, auto-definido como

uma rede de produtores culturais, emerge na esfera pública brasileira como um movimento que se destaca dentro deste tecido, tendo uma participação intensa nos debates públicos que vão modelando os processos de gestão da cultura atual. Neste tipo de organização convergem tecnologias digitais em rede, formas de organização e de participação política, concepções sobre o trabalho artístico e suas formas de remuneração, que disputam seu lugar no campo da produção cultural.

1. A gestão de si mesmo

Com as mudanças a partir do uso de meios digitais na produção, circulação e consumo de produtos culturais, as formas de intermediação foram afetadas. Dessa reconfiguração emergiu um novo regime de organização socio-técnica (Leyshon et al., 2005 : 187), que se caracteriza pela busca de incorporar sistemas de circulação digitais e novas formas de intermediação. Longe das noções românticas de músico ou produtor cultural, a digitalização levou a uma proliferação de novas formas de produção cultural, marcadas pela noção de auto-disciplina que faz que os sujeitos engajados nestas práticas assumam a responsabilidade dos resultados das mesmas.

Atualmente, dentro do repertório de atividades dos músicos, por exemplo, além das práticas clássicas de tocar e em alguns casos compor música, também foram incorporadas práticas de gestão específicas. Os papéis de músico e produtor, que até pouco tempo estavam separados, começaram a se combinar. Geralmente, nas cenas independentes, os papéis de produção artística e gestão das carreiras não estão separados. A incorporação das mídias digitais para as práticas de gestão transformaram profundamente as formas de relacionamento. Em épocas que precedem a emergência da Internet, a co-presença espacial e temporal das pessoas engajadas nos circuitos culturais era necessária para gerar essa produção e circulação de cultura, bem como para consolidar vínculos estéticos e de afinidade. Atualmente, fazer a difusão das atividades, procurar datas e espaços para shows, coordenar a circulação de artistas e produtores, gravações, ensaios, produzir cartazes, estruturar orçamentos, e até escrever projetos de editais, são todas atividades que podem realizar-se virtualmente mediante as possibilidades oferecidas pelas mídias digitais. Como assinalam Gallo e Semán em relação aos âmbitos de música independente atuais da Argentina: “dar-lhe peso a um movimento, promover o show, criar compromissos de assistência baseados em uma comunidade moral e estética são objetivos alcançados através da presença online da banda e de cada um de seus membros” (2012 : 160).

Fenômenos como FdE são exemplos de atividade cultural que tenta combinar formas de produção cultural utilizando as lógicas das tecnologias digitais e seus benefícios a partir da cooperação, propondo uma forma de auto-gestão dos sujeitos engajados que perpassa todos os âmbitos da vida cotidiana: o profissional e o íntimo, e que a sua vez demanda uma entrega mais intensa ao grupo e seus projetos, flexibilizando as fronteiras entre os espaços da vida privada e do trabalho cooperado.

Estabelecidos na cidade de Cuiabá, capital do estado de Mato Grosso, um grupo de estudantes universitários criou em 2005 o coletivo Cubo. A sua atividade principal era gerar eventos para que bandas da cidade e de outras localidades próximas a ela pudessem tocar. Assim nasceu o Espaço Cubo, que funcionava como ponto de encontro para as pessoas interessadas em produção cultural. Inicialmente o espaço

funcionava como sala de ensaio para as bandas e, com o decorrer do tempo, transformou-se em um pequeno estúdio de gravação musical. Mais adiante as pessoas envolvidas no projeto passaram a atuar também como produtoras do festival Calango de música independente, um festival que acontecia desde 2001 na cidade de Cuiabá, reunindo músicos de rock independente do país. Isso capitalizou o próprio espaço Cubo, que passou a ser, cada vez mais, um espaço atrativo para músicos e bandas que procuravam lugares e eventos onde tocar. Com recursos monetários limitados e organizados de forma autogestionada, o Espaço Cubo desenvolveu um sistema de trocas entre músicos, bandas, produtores, alojamentos, restaurantes e outros parceiros, organizado a partir do uso de uma moeda complementar, criada pelos produtores e denominada Cubo Card. O desenvolvimento dessa moeda permitiu o intercâmbio e troca de serviços com coletivos de outros estados do Brasil, viabilizando uma série de produções como a banda Macaco Bong que chegou a ter, ao longo do tempo, um reconhecimento nacional. Esse momento marca o início do que, mais à frente, seria a constituição da rede FdE.

Com o decorrer dos anos e a partir da conexão entre diversos coletivos de produtores culturais espalhados pelo país, se conformou a rede⁶ FdE. Em um primeiro momento isso viabilizou o contato entre diferentes coletivos espalhados no Brasil, principalmente entre cidades mais afastadas das capitais dos estados ou cidades que não operavam como referência simbólica da produção cultural brasileira como as grandes metrópoles. Inicialmente seu foco foi a organização, produção e circulação de eventos dentro do circuito cultural independente, especialmente em relação à produção de eventos musicais. As ferramentas digitais tornaram-se relevantes para o trabalho diário e para o desenvolvimento das relações entre os diferentes integrantes, e o desenvolvimento da rede alcançou uma organização estruturada com um sistema de trocas que incorporou a moeda complementar agora nomeada Card.

Desde seu início até os dias atuais os membros da rede FdE são, em geral, jovens universitários formados ou em formação, majoritariamente vinculados à área da Comunicação e com interesse na produção cultural brasileira. Muitos deles abandonaram seus cursos em virtude de uma crítica forte ao que consideram uma desconexão entre a teoria e a prática ou o vínculo com o fazer dessa profissão. A disputa no campo cultural se dá entre aqueles que têm a possibilidade de trabalhar nas grandes mídias e os integrantes do FdE, fora do eixo midiático, o qual estrutura hierarquias sociais nas concepções sobre a cultura e nas práticas ligadas a ela. A definição desse eixo é feita por oposição à mídia, fundamentalmente ao conglomerado das Organizações Globo, que concentra a maior parte dos veículos de comunicação brasileiros, bem como o eixo geopolítico São Paulo-Rio de Janeiro, que condensa as produções culturais, os meios de comunicação massivos, os recursos econômicos, e até o imaginário da nação através das produções culturais, tanto nacional quanto internacionalmente.

Em 2011, a rede começou a se articular e se definir também como um “movimento social das culturas”⁷. A passagem do mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva para o da presidenta Dilma Rousseff em 2010 gerou uma mudança significativa nas políticas nacionais de cultura, e isso impactou na atuação do coletivo. A designação de Ana de Hollanda para ocupar o cargo de ministra de cultura engendrou conflitos com os grupos e/ou coletivos que vinham, até então, participando de programas desenvolvidos pelo Ministério de Cultura (MinC), especialmente o pro-

grama Cultura Viva, implementado na gestão do ministro Gilberto Gil e que teve continuidade com seu sucessor, Juca Ferreira – o ministro que antecedeu Ana de Hollanda. Algumas das medidas mais polêmicas foram o desligamento do Ministério do uso do *Creative Commons* e os cortes orçamentários no programa Pontos de Cultura. O FdE não faz parte do programa Pontos de Cultura, mas geralmente os integrantes da rede consideram que suas práticas e interesses fazem com que eles sejam “filhos” dessas políticas públicas, reconhecendo a importância e o nível de permeabilidade que elas tiveram na reorganização da produção cultural brasileira. Assim, ao se oporem às decisões do MinC no início da gestão de Ana de Hollanda, o aspecto de movimento social do grupo passou a ser reforçado. A oposição a nova gestão manifestou-se mediante o uso de redes sociais, através de depoimentos críticos às medidas tomadas pela ministra e constantes falas nos eventos públicos que organizavam. Ao mesmo tempo, mantiveram um diálogo contínuo com atores que ocuparam cargos no governo federal na gestão anterior, sublinhando a dificuldade de diálogo e o encontro com os novos atores do MinC.

Com o intuito de intensificar a produção do trabalho, também em 2011, foram organizadas casas de moradia e trabalho coletivas, primeiro na cidade de São Paulo, seguida de Porto Alegre, Belo Horizonte, Belém, Fortaleza, Manaus e Brasília. Nessas casas foi implementada uma coletivização da vida que inclui o caixa coletivo, no qual toda entrada (monetária, de objetos, etc.) é para o uso coletivo⁸. Nesses parâmetros, morar em uma casa FdE garante, além da habitação, alimentação e outras e necessidades específicas que possam surgir. Sem as garantias asseguradas de um trabalho formal (carteira assinada, salário, previdência, férias, décimo terceiro salário, etc.) emerge entre os próprios moradores, por oposição, o conceito de “precarizado”, que significa um trabalho sem salário fixo, sem estabilidade, nem segurança social garantida, mas que, em termos dos próprios atores, possibilita produzir eventos culturais que colocam no cenário uma variedade de artistas em cidades não centrais do país.

A vida numa casa FdE está associada ao trabalho em tempo integral. “Ficar online”, “ser flexível”, ter disposição para viajar ou até repentinamente trocar de cidade onde morar, são demandas que podem aparecer. Desde as lideranças, principalmente, é enfatizado que as necessidades ou expectativas próprias não podem estar acima das do grupo. De modo similar ao que acontece com os quesitos requeridos para os *managers*⁹ no setor privado, a mobilidade, a capacidade de trasladar-se por diferentes lugares geográficos sem ser impedido por fronteiras, trocar de tipo de trabalho desenvolvido, e a capacidade de tecer vínculos com diferentes atores, frequentemente afastados social ou espacialmente, são sublinhados como qualidades (Boltanski e Chiapello, 2005 : 79). Quem consegue lidar com situações imprevistas, mudar de rumo, e às vezes tentar arranjos mais ou menos arriscados, é trazido para o primeiro plano dentro do grupo e conduzido para fazer-se responsável de si mesmo.

A mobilidade das pessoas gera mudanças nas formas de organização das diversas casas, das relações desenvolvidas com os sujeitos de cada cidade, e o foco em determinadas produções culturais. Em Porto Alegre, por exemplo, no ano 2013, uma vez que vários dos moradores se deslocaram para outras cidades, a casa FdE que tinha sido criada em 2012, se dissolveu. Ao mesmo tempo a presença do FdE tornou-se mais forte nas relações com o governo do Estado de Rio Grande do Sul, especial-

mente através do Gabinete Digital¹⁰, e decresceu a sua associação como produtor de eventos musicais ou produtor cultural em geral. Também ao longo do tempo e com a troca de moradores na casa, o perfil do lugar foi se transformando: quando havia uma quantidade maior de moradores e a divisão do trabalho era mais clara, a casa se caracterizava por um perfil mais semelhante ao de um escritório; ao passo que no momento em que foi reduzida a quantidade de moradores, e alguns vínculos ficaram mais íntimos, o ambiente e as relações que ali se estabeleciam entre os moradores de assemelhavam mais à dinâmica típica de uma casa de família. As casas FdE, como espaços significativos, se conformam de maneira processual, mais que lugares físicos estáticos, dado que sua existência está sujeita às formas variadas em que se relacionem com práticas humanas (Munn, 2003 : 360), dando conta da complexidade e as formas heterogêneas de configuração que estes lugares têm no espaço-tempo em que são vividos.

2. “Fazer sem dinheiro”

O papel do Estado tem sido central para abrir novas formas de financiamento da cultura. Como assinala Barcellos (2012), estudos sobre políticas públicas na área de cultura no Brasil mostram que, ao longo da primeira década dos anos 2000, as diretrizes para o financiamento desta área foram modificadas através de políticas públicas que geraram leis de incentivo para as empresas privadas investirem em projetos culturais.

O interesse político pelas questões culturais cresceu, tanto no poder público quanto nos grupos artístico culturais. Aos poucos, apareceram em cena movimentos ou grupos organizados que começaram a se relacionar com o Estado, seja através de diálogos ou de demandas. Esses movimentos e organizações culturais desenvolveram um conjunto de estratégias para a sua própria gestão e uso dos recursos e tecnologias, em alguns casos, fornecidas pelo Estado.

O antecedente que nos permite uma leitura análoga ao FdE vem desde um programa do Estado. O programa Cultura Viva, anteriormente mencionado, foi criado em 2004, com a intenção de estimular e fortalecer uma rede de criação e gestão cultural, tendo como base o programa Pontos de Cultura do governo federal, os quais são selecionados mediante editais públicos¹¹. Este programa articulou diversas ações adquirindo uma grande notoriedade e participação pública¹². Programas como o Cultura Viva e o Pontos de Cultura têm entre seus objetivos centrais a ampliação e a diversificação das produções culturais, a promoção da autonomia da produção e da circulação cultural, o fortalecimento dos processos sociais e econômicos da cultura, e a criação de redes estéticas e sociais nos âmbitos culturais, entre outros¹³.

O incremento no orçamento para a cultura através destas novas políticas trouxe também um novo papel para o Estado como fonte de financiamento dos grupos e coletivos produtores de cultura. Uma forma de fomento foi através das parcerias mencionadas anteriormente entre o setor público e privado, delineada a partir do início da gestão de Gilberto Gil como ministro de Cultura, em 2003. O conceito de cultura foi inserido no debate, enxergando-a como “...um instrumento privilegiado para a transformação social...” (Gil, Ferreira, 2013). Ao mesmo tempo, essas formas de financiamento exigiram uma profissionalização dos grupos contemplados nos

editais, que se daria através de uma formalização e burocratização para poder aceder aos recursos que o Estado administra por meio de leis de incentivo (Barcellos, 2012).

Estes grupos ou coletivos como FdE desenvolvem projetos que vão se enquadrando nestes processos: acessam recursos, produzem seus festivais que, por um lado, ampliam as opções de consumo cultural para públicos diferenciados que não teriam acesso a isso em uma relação direta, não mediada pelas leis de incentivo, entre mercado e produtores culturais, dado que estes eventos em geral têm menor quantidade de público (comparado a eventos comerciais massivos). Os organismos estatais investem em ensinar quais são as melhores formas de preencher os formulários dos editais, quem “sabe fazer” projetos tem grandes chances de ser contemplado com o incentivo e produzir seu projeto cultural. As categorias próprias das políticas culturais também fazem parte do vocabulário e práticas de grupos como FdE. Mas estas influências não são unidirecionais. No Brasil, desde 1988, ano da promulgação da constituição brasileira em vigor, estenderam-se os direitos da sociedade civil em geral, e também a participação direta da população mediante a criação de espaços de participação partidária e da sociedade civil com o fim de formular e debater políticas públicas em diversas áreas com os Conselhos Gestores de Políticas Públicas, gerando uma transformação nos espaços políticos dos governos (Dagnino e Tatagiba, 2010). Com essa nova modalidade de participação, os movimentos sociais passaram a incluir a luta “por dentro do Estado” dentro de seu repertório de ações (Dagnino e Tatagiba, 2010 : 2). A participação nos Conselhos exigiu certa qualificação técnica e política: aprender a fazer planilhas, compreender orçamentos, a discussão mesma de políticas públicas, entre outras. Desta forma, a porosidade entre os grupos ou coletivos e o Estado é de dupla via: a linguagem e práticas de uns são absorvidas, modificadas e incorporadas pelos outros.

Em uma oficina de elaboração de projetos para música ministrada pelo diretor do Instituto Estadual de Música (IEM) do Rio Grande do Sul em setembro de 2013, sentados em um mini-auditório, Santiago Neto, diretor do Instituto, falava para umas dezesseis ou dezessete pessoas que estavam na sala. “Alguém já faz registro fonográfico?”, perguntou para os assistentes. “Toda essa parceria que tinha que ter para registrar uma música, tem que ter com tudo. Aprender a ler uma página inteira, ter paciência e não clicar rápido. Se alguém já esteve aqui nesta oficina, não vai ter nada muito diferente ao anterior”. Assim, Neto antecipava uma oficina focada nas práticas de autogestão da música, nas necessidades de entender os processos de financiamento disponíveis no Brasil e demonstrava uma certa insistência ao longo da sua fala na profissionalização da cadeia produtiva na música. Para Santiago Neto os editais são a porta de entrada para a realização do projeto, dão acesso ao financiamento mas também são a forma de “estruturar a idéia”.

Ele refere-se aos editais promovidos pelos governos, ferramenta fundamental para o desenvolvimento e sustento dos coletivos. Os editais convocam publicamente aqueles interessados na obtenção de um subsídio governamental para desenvolver um projeto cultural. Uma das críticas levantadas por uns dos integrantes do movimento de Porto Alegre é que a Lei de Incentivo à Cultura¹⁴ (LIC) opera por renúncia fiscal e muitos músicos não a utilizam porque não têm patrocinadores. Para esse integrante, seria necessário democratizar o processo. Uma das vias que ele pondera como melhor caminho é incentivar o Fundo de Apoio à Cultura¹⁵ (FAC), que ainda é pequeno.

Nesta articulação de atores, a música tem seus âmbitos próprios para o debate. Um dos grandes pontos que Santiago Neto destaca e que foi elaborada nessas articulações é o Plano Nacional de Música gerado pelo Colegiado Setorial da Música¹⁶, e, particularmente, acredita ser importante a criação de uma Agência Nacional de Música, um órgão que regule as relações de trabalho na música do Brasil, relações estas que envolvem inclusive a formalização do trabalho. Por formalização Neto refere-se a um cadastro no Instituto Nacional do Seguro Social (INSS). Considera que hoje os músicos estão “mal organizados”, que todo o trabalho dos músicos no Brasil está enraizado na informalidade, especialmente porque geralmente esses profissionais não estão preparados para fornecer uma nota fiscal. Deste modo, o desenvolvimento dentro da esfera econômica formal é um dos eixos sublinhados para profissionalizar-se.

Nesses espaços de diálogo são tecidos vínculos e realizadas trocas de práticas. Santiago Neto, por exemplo, conheceu os integrantes do FdE nas reuniões do Colegiado da Música. Já no IEM desenvolveram trabalhos em parceria, e práticas do FdE, como as planilhas de sistematização de informação -chamadas TECs- foram incorporadas ao instituto. Também compartilham certa ideologia de “fazer sem dinheiro” e, a partir da instituição, se fomentam as trocas entres os grupos interessados na produção musical espalhados pelo estado. Conhecer-se, trocar e circular, conforme estes atores, são práticas mais importantes e que dão maior valor ao trabalho, em contraste com “só receber” (com sorte) uma vez um show pago pelo Estado. Assim, dentro deste contexto, um dos objetivos do trabalho do IEM é prover ferramentas através de capacitações. As políticas desenvolvidas dentro da administração de Santiago Neto defendem que os músicos, além de tocar, saibam negociar seus cachês, fornecer notas fiscais, fazer difusão de seus trabalhos, entre outras atividades. Na oficina que assisti Santiago Neto foi veemente ao explicar como desde o IEM fazem a seleção dos músicos para tocar em um evento, destacando que é central que o músico saiba como apresentar seu trabalho, pois preocupar-se só pela música não parecia ser suficiente. Para fazer a seleção dos artistas criaram uma chamada através de um edital público. Até esse momento só um funcionário escolhia quem iria participar. A partir da chamada, que parece se inscrever num processo de maior transparência, se desenvolveram critérios de seleção. A inscrição consistia em foto, *release* de algum show anterior, link de vídeo, link de áudio e documentos como PIS¹⁷, comprovante de residência, fotocópia da carteira de identidade, entre outros. A procura de uma maior profissionalização tanto dos músicos como dos sistemas de seleção por parte das políticas do Estado demandam, por um lado, que os interessados em participar incorporem estas formas de fazer que implicam primeiro em uma capacitação para entender os passos burocráticos; e por outro lado, um deslocamento ao entender que o valor gerado não pode ser mensurado apenas em uma troca monetária, isto é, que não se restringe ao recebimento de um cachê.

Os vínculos próximos entre o FdE e pessoas que trabalham no Estado em âmbitos da cultura, assim como a expertise do FdE em escrever projetos para fundos de incentivo, têm sido alvo dos críticos que caracterizam essa relação como a criação de uma estrutura financeira para um “indie estatal” (Garland, 2012 : 521). Essa aproximação com atores do Estado é um risco (moral, de credibilidade, ou de rechaço) que pode gerar uma certa ambiguidade nas relações do FdE com partidos políticos, mas é um risco que assumem nesse jogo político e que faz parte das características pró-

prias deste movimento. As dúvidas que surgem são em relação à independência que FdE proclama, mas que, aos olhos de outros grupos também considerados independentes, não pareceria ser genuína.

3. “Hackear”

Entendendo que a *independência* não é uma característica absoluta para definir suas relações com o Estado e o mercado, o FdE recorre à ideia de “*hackeamento*” para dar sentido ao tipo de vínculo que buscam desenvolver. As pessoas engajadas no FdE procuram aquelas fissuras, interstícios e pessoas afins a seus projetos nos âmbitos do Estado, e também nos circuitos privados, onde se concentram as normas, práticas e recursos da produção cultural, para poder alterá-las. “*Hackear*” um destes âmbitos abre possibilidades para negociar ou até subverter um tipo de inserção nas relações da produção cultural. Nesse panorama, a noção de “*hackear*” se refere a uma prática nascida na área da informática, que se constitui por uma série de características próprias, como descreveremos mais adiante, que remete, em termos nativos dos *hackers*, a “uma solução inteligente e não óbvia para um problema interessante”.

“*Hackear*”, no sentido político, não é unívoco, mas adquire diversos significados conforme os atores estão envolvidos no processo: abrir, compartilhar, articular, quebrar algumas regras mediante estratégias criativas. Essas estratégias de ação apresentam-se mais próximas ao que Dagnino e Tatagiba (2010) denominam como *eficácia política*, que “(...) remete aos esforços empreendidos pelos movimentos no sentido de afetar o jogo político e a produção das decisões, numa direção que seja favorável à realização dos seus interesses” (2010 :10). Assim, a partir da interação com pessoas do poder público e mediante os vínculos tecidos, os engajados nos movimentos artísticos-culturais procuram produzir consequências no plano legislativo, nos processos de produção das políticas públicas, nos processos de disputas dos âmbitos de gestão cultural, nos recursos distribuídos pelo Estado, etc. Uma característica analítica interessante destacada pelas autoras é a busca das consequências ambivalentes do envolvimento dos movimentos sociais e suas escolhas com os âmbitos políticos, trazendo para os movimentos exigências distintas que requerem investimentos e apostas específicas (2010: 10). Assim, a ideia de “*hackeamento*” remete mais a disputar as formas em que o poder é exercido, do que meramente a tentativa de conquistá-lo.

Em uma reunião do FdE, Santiago, diretor do IEM, foi apresentado como uma “renovação dentro do governo com muita afinidade com nosso trabalho”. A identificação de agentes afins aos objetivos do FdE é uma das estratégias centrais do movimento. Santiago é reconhecido como alguém que, dentro da gestão de políticas públicas, compreende as mudanças que se estão gerando nas indústrias culturais, nesse caso especificamente da música.

O objetivo das ligações políticas é encontrar agentes que compartilhem estes ideais e, assim, poder fortalecer-se na nova cena, tornando-se importantes dentro da economia da música. Santiago é ao mesmo tempo compositor e intérprete musical, e faz gestão pública desde seu cargo como responsável do Instituto, ambas práticas que compartilhem uma visão do mundo: por um lado, saberes e problemas da ordem musical e por outro, um interesse pela incidência sobre as políticas públicas na área da cultura. Longe da ideia romântica do autor musical como figura

central na composição da música, Santiago tem uma clara noção de que o setor envolve uma cadeia produtiva extensa, e que é preciso aprofundar certas políticas para que aqueles que estão ainda à margem, que não têm acesso a recursos públicos e tampouco têm a qualificação suficiente para este acesso, possam fazer parte dessas relações laborais, comerciais e sociais.

Em um outro debate acontecido em Porto Alegre, Alfredo Manevy, que ocupou o cargo de secretário de políticas culturais por dois anos no governo do Ministro Gil, desde sua experiência da gestão pública, assinalava que “*hacker*”, no sentido político, abrange uma “perspectiva aberta, participativa, compartilhando, e com a possibilidade de perder o controle do processo, algo muito perigoso para a política”. Manevy acrescentava que abrir espaços e perder o controle do processo são práticas difíceis dentro do *modus operandi* tradicional dos âmbitos legislativos e dos meios de comunicação, mas que essa disputa era decisiva. Um dos exemplos que colocava como prática de “*hackeamento*” desde os tempos em que trabalhou no MinC era a mudança que havia sido incorporada pelo Estado com relação às licenças *Creative Commons* para a política dos direitos autorais.

Desde esta concepção processual e multidimensional do *fazer* político, “*hackear*” um âmbito de e para a cultura desfaz a linha imaginária entre cultura e política. Alvarez, Dagnino e Escobar (2000: 11) afirmam que os novos movimentos sociais “atuam na interface entre cultura e política”, utilizando a cultura como base para as suas reivindicações ou “como meio para mobilizar e engajar participantes”. No FdE a cultura, além de ser uma via de expressão, uma forma de renda e de modo de vida, inclui sentidos do *fazer* político: fazer cultura é fazer política, e vice-versa, de modo que as duas esferas convivem e se constituem no cotidiano.

4. Conclusões: cultura, Estado e Mercado, a imbricação das esferas

Neste trabalho procurei indagar de que modo se organizam e se manifestam publicamente as diversas relações entre os sujeitos vinculados à produção cultural, ao Estado e ao mercado no Brasil atual, e como isso afeta e redefine os modos de engajamento e definição conceitual do mundo das artes nos últimos anos, especialmente, a partir da introdução das tecnologias digitais como ferramenta central na produção, circulação e consumo de bens culturais.

Primeiro, busquei mostrar o modo em que FdE, uma rede de produção cultural do Brasil, surgiu em um contexto de políticas públicas da cultura que promoveram a articulação entre grupos ou movimentos engajados no fazer da cultura. Em seguida, explorei como se conectam nestas políticas os grupos ou movimentos e o Estado, gerando práticas de gestão compartilhada, ao mesmo tempo que possibilitam, principalmente, através das leis de incentivo fiscal, as relações com o setor privado. Produzir cultura na atualidade exige habilidades além das próprias de “ser artista”. Estas envolvem uma série de competências que se vinculam com a gestão da cultura e não só com a produção. Engajar-se com “toda a cadeia produtiva” (desde a geração da ideia, a busca de recursos, a promoção e a *performance* da mesma) se apresentam como os caminhos para a profissionalização nos circuitos independentes.

Finalmente, apresentei como a procura de interstícios nos âmbitos públicos e privados por parte do FdE abre oportunidades para incidir nas políticas públicas e nas formas de gerar recursos (com e sem dinheiro) em um processo de anos vinculado às três esferas a partir da prática de tecer vínculos para esses fins. Através destas políticas os coletivos foram legitimando-se cada vez mais como uma forma de produção cultural, os orçamentos para seu financiamento desde o Estado e também desde o setor privado foram incrementados, e o termo *coletivo* se sedimentou como uma forma de organização a mais dentro do campo de produção cultural até agora conformada hegemonicamente pelas vinculações da cultura com a esfera do mercado por um lado, e da cultura com a esfera da política, por outro. Daquela separação histórica da esfera da cultura das esferas do mercado e da política, emergiram grupos auto-nomeados como *independentes*. Conforme o grupo, a independência assume diferentes significados: independentes de partidos políticos, de relações mercantis que não procuram o lucro, dos vínculos com o Estado, de patrocinadores que procuram o interesse próprio e não necessariamente o do grupo, entre outros. A ideia de independência tem sido fortemente ligada a concepções de alternativas institucionais e políticas, afirmados na ideia de que a independência pode contribuir para a formação de diferentes e melhores formas de organização da produção e consumo cultural, e da própria sociedade (Hesmondhalgh e Meier, 2015:2). As mudanças na produção cultural, em parte, podem ser compreendidas pela transformação nos meios de produção, que se tornaram mais baratos e, portanto, mais acessíveis, especialmente entre aqueles grupos onde as audiências se filiam a uma estética, em vez de uma busca de sofisticação e complexidade. Estas mudanças têm afetado a relação entre os negócios ou mercado por um lado, e a posição política, cultural, e estética por outro, de uma forma significativa que tem implicações no próprio conceito de independência.

Recibido: 10 de febrero de 2015 | Aceptado: 15 de julio de 2015

**Victoria Irisarri* es Doctoranda en Antropología Social por la Universidad de Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), asociada al Núcleo de Pesquisa sobre Culturas Contemporâneas (NUPECS). Magister en Antropología Social de la Universidad de San Martín-IDES/IDAES. Licenciada en Comunicación Social (UBA).

E-mail: victoria.irisarri@icloud.com

Notas

¹ Os conselhos gestores constituem uma das principais experiências de democracia participativa no Brasil. Organizados a nível local, estadual e federal são uma via de institucionalização do diálogo entre o governo e a sociedade civil. Como assinala Tatagiba, atualmente existe um forte consenso em

torno ao ideário participativo que os conselhos geram (2004).

² George Yúdice assinala que as respostas aos processos de globalização que vem dos movimentos sociais e culturais repercutem na base do sistema político, entendendo-se como sujeitos mobilizados não só na procura de

acesso e extensão de direitos, mas também na produção e recepção cultural (2000:95).

³ Ao longo do período da presidência do presidente da Silva passou de ter um orçamento de quatro (4) milhões de reais em 2004, para um de duzentos e dezesseis (216) milhões em 2010, é dizer, cinquenta e quatro vezes mais do que o original. Fonte: O Globo 8/03/2 <http://oglobo.globo.com/cultura/projeto-pontos-de-cultura-criado-pelo-governo-sofre-esvaziamento-deve-ir-justica>

⁴ Como assinala George Yúdice, o valor da cultura é enfatizado em todas as suas formas (como artes elevadas, o património de uma nação, produção e distribuição industrial em forma impressa ou mediada eletronicamente, do entretenimento e todos os tipos de comunicações, e expandiu-se para incluir com antropologia a todas as práticas e instituições que contribuem formal ou informalmente, pela representação simbólicas ou a resignificação de estruturas materiais, a criação de significado e também a configuração de crenças, valores, idéias e arranjos sociais), não só para a consolidação de uma identidade nacional, ou para guardar a posição social, mas como uma das principais fontes de desenvolvimento económico e social (Yúdice, 2000 :95).

⁵ Hesmondhalgh e Meier assinalam variações ao longo do tempo em países, especialmente Estados Unidos e Inglaterra, de géneros musicais que foram associados ao conceito de indie: num primeiro momento aparece vinculado ao punk e logo ao post-punk, passando pela diferentes cenas de música eletrônica no final da década de 80 e inícios dos 90, ou logo o hip hop. A ideia de instituições independentes (lojas de venda de música, locais para eventos ao vivo, estações de rádio, imprensa especializada de música alternativa, selos discográficos) com o fim de produzir e circular música *indie* ou alternativa, foi transformando suas associações em relação ao tipo de género musical. Assim, os princípios de D.I.Y (Do it yourself) vinculados a uma política e estética de acesso e mobilização foram, ao longo dos últimos trinta

anos, perdendo o engajamento e compromisso de desenvolver uma alternativa institucional de longa duração (Hesmondhalgh e Meier, 2015:5).

⁶ Neste artigo a categoria rede refere-se ao uso próprio que tem dentro do FdE, que se relaciona àqueles indivíduos, grupos, coletivos ou instituições que, de alguma forma, desenvolvem um tipo de vínculo com FdE.

⁷ O termo foi modificado várias vezes entre os integrantes do FdE: movimento social cultural, movimento social da cultura, até chegar a movimento social das culturas, por ser o mais abrangente.

⁸ Em 2011, o FdE contabilizava cem pessoas em dedicação completa ao trabalho da rede, e aproximadamente mil pessoas como colaboradores/parceiros.

⁹ Os *managers* descritos por Boltanski e Chiapello (2005:78-79) são conceituados como *homem rede* (network man), distinguidos por serem “intuitivos”, “inspiradores”, “carismáticos”, entre outras características.

¹⁰ O Gabinete Digital foi criado em maio de 2011 com a finalidade de desenvolver uma outra via de comunicação entre os cidadãos e o governo estadual. O estado do Rio Grande do Sul, durante o governo de Tarso Genro do PT, foi o primeiro do Brasil a desenvolver este tipo de proposta. Em 2013 uma das moradoras da casa FdE de Porto Alegre se somou ao grupo de trabalho do Gabinete Digital.

¹¹ O programa Pontos de Cultura foi criado pelo MinC e executado pela Secretaria de Cidadania Cultural (SCC), que até 2008 era denominada Secretaria de Programas e Projetos Culturais. Com base nos dados do portal do MinC, até 2010 havia três mil pontos em todo o país com aproximadamente oito milhões de pessoas vinculadas direta ou indiretamente.

¹² O primeiro edital foi lançado em julho de 2004 e, naquela época, havia cerca de 800 projetos inscritos com um total de duzentos e dez selecionados. Atualmente são mais de três mil projetos em vigor.

¹³ <http://www.cultura.gov.br/pontos-de-cultural>

¹⁴ A Lei de Incentivo da Cultura (LIC) do estado do Rio Grande do Sul compõe o Sistema Estadual de Financiamento e Incentivo às Atividades Culturais. Foi criada pela Lei N 10.846, de 19 de agosto de 1996 e é normatizada por Instruções Normativas da Secretaria da Cultura (SEDAC) <http://www.lic.rs.gov.br/>.

¹⁵ O FAC tem por finalidade o financiamento direto pelo Estado de projetos culturais de iniciativa de pessoas físicas e de pessoas jurídicas de direito público e privado. Foi criado pela Lei 11.706-01, e se destina a projetos de custos menores, que são avaliados pelo governo como com alto valor cultural, mas com menos força de convencimento na captação de recursos junto à iniciativa privada. O financiamento direto do governo contempla projetos de até R\$ 30 mil. Apesar de ser uma política nacional, no Rio Grande

do Sul o Fundo existia desde 2001, mas não havia sido implementado. No último edital convocado pelo governo do Rio Grande do Sul (prazo de apresentação até o 14 de março de 2011), os recursos do Fundo colocados à disposição foram de R\$ 870.000.

¹⁶ Os colegiados setoriais são órgãos representativos, geralmente de composição plural, de um campo específico. O colegiado está conformado por representantes do poder público e dos grupos da sociedade civil do setor específico.

¹⁷ O PIS/PASEP é um número cadastrado (de onze dígitos decimais) através de Documento de Cadastro do Trabalhador (DCT) e Cartão de CNPJ, sendo que este serve para dar segurança ao FGTS (Fundo de Garantia do Tempo do Serviço) e gerir o Programa de Integração.

Bibliografia

Barcellos De Moraes Ribeiro De, R. (2012). *Por Outro Eixo, Outro Organizar: A Organização Da Resistencia Do Circuito Fora Do Eixo No Contexto Cultural Brasileiro..* Tese (Doutorado). Universidade Federal De Santa Catarina. Programa De Administração S.C.

Boltanski, L., Chiapello, E. (2005). *The New Spirit Of Capitalism*. (Translated By Gregory Elliot.) London: Verso.

Dagnino, E., E Tatagiba, L. (2010). Movimentos Sociais E Participação Institucional: Repertórios De Ação Coletiva E Dinâmicas Culturais Na Difícil Construção Da Democracia Brasileira. (Versão Em Francês Publicada Em Revue Internationale De Politique Comparée 17(2)– Número Especial Sobre Répertoires D'action Collective En Amérique Latine)

Gallo, G., Seman, P. (2012). Música Y Nuevas Tecnologías: Efectos De Pluralización. *Revista Versión, Estudios De Comunicación Y Política*. Delegación Tlalpan; P. 151 - 162

Garland, S. (2012). "The Space, The Gear, And Two Big Cans Of Beer": Fora Do Eixo

And The Debate Over Circulation, Remuneration, And Aesthetics In The Brazilian Alternative Market. *Journal Of Popular Music Studies*. Volume 24, Issue 4, Pages 509–531, December.

Gil, G., Ferreira, J. (2013). *Cultura Pela Palavra*. Coletânea De Artigos, Entrevistas E Discursos Dos Ministros Da Cultura 2003-2010. Organizadores: Almeida, A., Albernaz, M. B., Siqueira, M.. Editorial Versal. Rio De Janeiro.

Hesmondhalgh, Dj, Meier, L. (2015) *Popular Music, Independence And The Concept Of The Alternative In Contemporary Capitalism*. In: Bennett, J. (Ed.) *Media Independence: Working With Freedom Or Working For Free?* Routledge Research In Cultural And Media Studies . Routledge . Isbn 978-1-13-802348-2

Leyshon, A., Webb, P., French, S., Thrift, N., Crewe, L. (2005). On The Reproduction Of The Musical Economy After The Internet *Media, Culture & Society* March 2005 27: 177-209

Munn, N. (2003). The 'Becoming-Past' Of Places: Spacetime And Memory In Nineteenth Century Pre-Civil War New York. [2003 Westermarck Lecture]. *Finnish Journal Of Anthropology*.

Nunes, A. (2011), "Pontos De Cultura E Os Novos Paradigmas Das Políticas Públicas Culturais: Reflexões Macro E Micro-Políticas", Conferencia, Ii Seminário Internacional De Políticas Culturais, Fundação Casa Rui Barbosa/Ministério Da Cultura, Río De Janeiro, 21 A 23 De Septiembre.

Postil, J. (2012). Digital Politics And Political Engagement. In: Miller, D.; Horst, H. A.. *Digital Anthropology*. Bloomsbury Academic.

Yúdice, G. (2000). "Redes De Gestión Social Y Cultural En Tiempos De Globalización", En Mato, D., Agudo X., García I. (Coords.) América Latina En Tiempos De Globalización Ii: Cultura Y Transformaciones Sociales (Caracas: Unesco-Cipost/Universidad Central De Venezuela) 93-116.