

**POLÍTICAS CULTURAIS PARA A DANÇA CARIOCA:
DIÁLOGOS, DISCURSOS E PRODUTO ESTÉTICO – UMA DISCUSSÃO**

Denise da Costa Oliveira Siqueira
Docente da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutora em Ciência da
Comunicação(USP);
dcos@uerj.br

Andréa Bergallo Snizek
Docente da Faculdade Angel Vianna. Mestre em Educação Física (UGF).

Resumo: Neste artigo propomos uma discussão sobre o contexto de construção do discurso estético e do “produto” estético e sobre o “diálogo” entre o fazeres artístico e político através das políticas culturais. O fazer artístico implica reflexão, treino, técnica, disciplina, além de inspiração e talento e, em um modo de produção capitalista, gera custos. Para viver do trabalho em arte, um artista precisa de patrocínio, financiamento, depende de políticas culturais públicas e privadas. No Brasil, a implantação de políticas culturais é instável e a viabilização do fazer artístico por meio delas, difícil. Um dos momentos de aplicação de políticas culturais no Rio de Janeiro ocorreu nos anos 1990. Partindo dessas informações, este trabalho tem como objetivo refletir sobre as políticas culturais e os processos de construção da obra de arte tendo como foco a obra coreográfica e sua produção no Rio de Janeiro nos anos 1990/2000.

Palavras-chave: Políticas culturais. Dança contemporânea. Representações sociais.

Abstract: In this article we propose a discussion about the context of construction of the aesthetic discourse and of the aesthetic “product” and about the “dialogue” between the artistic and the political activities through the cultural policies. The artistic activities involve reflexion, techniques, discipline besides inspiration and talent and, in a capitalist way of production, generates costs. To live of arts, an artist needs sponsorship, depends on private and public cultural policies. In Brazil, the introduction of cultural policies is instable and the viabilization of artistic activities through them difficult. One of the moments of application of cultural policies in Rio de Janeiro was in the 90’s. From this informations on, this article aims to make a reflexion about the cultural policies and the processes of construction of works of art focusing the choreographic work and its production in Rio de Janeiro in the 1990’s/2000’s.

Keywords: Cultural policies. Contemporary dance. Social representations.

Introdução

A imagem do artista como ser livre, diferenciado dos demais membros da sociedade, aquele de quem o “gênio” exigia um comportamento distinto, transgressor, nem sempre condiz com a realidade. O fazer artístico implica reflexão, treino, técnica, disciplina, além de inspiração e talento. Em um modo de produção capitalista e no âmbito da cultura de massa, o fazer artístico também gera custos. Quando o artista não produz por diletantismo nem possui outra fonte de renda, precisa de apoio, patrocínio, financiamento, depende, ao menos em parte, de políticas culturais públicas e privadas para viver e se manter com seu trabalho em arte.

No Brasil, a implantação de políticas culturais ainda é instável e a viabilização do fazer artístico através delas, difícil. Um dos momentos de aplicação de políticas culturais no Rio de Janeiro, ocorreu nos anos de 1990, quando, sob o governo municipal do prefeito César Maia (1993 a 1996) e, em seguida, do prefeito Luís Paulo Conde (1997 a 2000), houve um período de apoio à dança. Um programa de bolsas de pesquisa coreográfica e estética, apoio a um festival (Panorama RioArte de Dança) e a companhias consideradas “estáveis” foram algumas das medidas tomadas que possibilitaram o momento de efervescência da dança contemporânea carioca. Regina Miranda, Deborah Colker, Carlota Portela, Lia Rodrigues, Márcia Milhazes, João Saldanha, Paulo Caldas, Ana Vitória, Andréa Maciel foram alguns dos artistas-coreógrafos que obtiveram apoio municipal para suas companhias e produziram durante períodos dos anos de 1990 trabalhos de destaque nacional.

As políticas culturais ajudam a revelar artistas de obras consistentes, mas sua continuidade é fundamental para dar a eles a possibilidade de construir corpos dos intérpretes, criar e amadurecer produzindo, levar sua obra aos palcos e, paralelamente, formar público - enfim, comunicar-se. Como processo, a construção estética precisa ter seguimento, o que, por vezes, pode se tornar um problema.

Partindo dessas idéias, este texto tem como objetivo geral suscitar uma reflexão sobre as políticas culturais e os processos de construção da obra de arte tendo como foco a dança contemporânea produzida no Rio de Janeiro nos anos de 1990/2000. Trata-se de uma pesquisa que tem como objetivo específico levar a pensar sobre as relações entre políticas culturais e obras coreográficas, pois, como escreveu o crítico tcheco Karel Teige, na primeira metade do século XX, muitas vezes a liberdade do artista se parece bastante com uma “miserável liberdade, como burguês é capaz de a compreender, sem nada a ver com aquela que o poeta ou o filósofo imaginam” (2001: 2). Propomos, então, uma reflexão sobre o contexto de construção do “produto” estético, sobre o “diálogo” entre o fazeres artístico e político e sobre os discursos gerados a partir deles. Para tal, em termos metodológicos, revemos sinteticamente algumas políticas culturais para a dança – na França e no Brasil – e estudamos o contexto carioca por meio de trabalho de campo (SIQUEIRA, 2006, SNIZEK, 2004) e entrevistas a atores sociais envolvidos (coreógrafos, diretores, produtores culturais, políticos).

A arte, o artista e o estado

Com o advento da industrialização, as relações entre tempo ocioso e tempo de trabalho foram redimensionadas. A redução da jornada de trabalho aumentou o tempo livre. Nesse contexto, a arte ocupou um novo espaço, acessível a um novo público, mais amplo e não-especializado. Paralelamente, tornou-se produto, artigo de investimento, com valor de troca, não importando seu grau de sofisticação, comprometimento e estranhamento. Como resume Teige, embora em uma visão radical,

Na sociedade capitalista a arte tornou-se o objecto de um comércio absurdo. A comercialização da arte, fenómeno trazido pelo capitalismo desenvolvido, exige que a obra de arte (tornada inteiramente uma mercadoria) fique bem, tenha o ar da mercadoria mais vendável, se adapte a todas as circunstâncias, seja facilmente transportável e que as suas possibilidades de venda sejam as maiores. (TEIGE, 2001: 5)

A popularização da arte - fato atribuído, em parte, à Revolução Industrial e suas conseqüências - acentuou e provocou a comercialização de produtos supostamente artísticos transformando, de certa forma, os conceitos de arte e sobre a arte. Já no século XX, quando reúnem-se os elementos necessários para a caracterização de uma cultura de massa, a reprodução da arte através de meios técnicos e a facilidade de sua visualização tornam o contato com obras aparentemente mais “comum”, cotidiano.

Theodor Adorno e Max Horkheimer, filósofos da Escola de Frankfurt, chamam esse movimento pejorativamente de “indústria cultural” (1982). Em sua visão, “a civilização contemporânea a tudo confere um ar de semelhança” (1982, p.159). A reprodução em larga escala confere tal ar de semelhança enquanto cada “produto” cultural se torna, na realidade, “um modelo do gigantesco mecanismo econômico que desde o início mantém tudo sob pressão tanto no trabalho, quanto no lazer que lhe é semelhante” (1982: 165). Assim, no dizer dos autores, a indústria cultural “pode-se vangloriar de haver atuado com energia e de ter erigido em princípio a transposição – tantas vezes grosseira – da arte para a esfera do consumo” (1982: 173).

Tal ponto de vista é amenizado por outro filósofo da Escola de Frankfurt, Walter Benjamin, que credita ao público, à massa, a possibilidade de desenvolver senso crítico em relação aos “produtos” dos meios de comunicação de massa (1982). Segundo o autor, “as técnicas de reprodução aplicadas à obra de arte modificam a atitude da massa diante da arte” (ibid.: 230). Assim, um novo e diferente público pode ter algum acesso às obras, mesmo que esse acesso seja via divertimento e não por meio de reflexão. Ainda assim, Benjamin escreve que “à medida em que diminui a significação social de uma arte, assiste-se no público a um divórcio crescente entre o espírito crítico e a fruição da obra. Frui-se, sem criticar aquilo que é convencional; o que é verdadeiramente novo, é criticado com repugnância” (1982: 230).

A indústria cultural/cultura de massa – baseada na produção de bens culturais em larga escala e distribuição de cópias – se apropria igualmente de elementos de origem popular e erudita, mistura-os e os sintetiza em novos produtos padronizados, afeitos ao “gosto médio”, com intenção de agradar ao maior público possível e não promover discussão.

Para grupos sociais que têm acesso a obras de arte “originais”, o “produto artístico” assume tarefa social e econômica relacionada a um sistema racional de utilidade. Em outra ponta, no entanto, a obra – agora em acervos públicos, museus – também pode assumir um caráter não utilitário e ter seu valor justamente por ser considerada obra de arte.

Em tal contexto em que o lugar do artista e da obra artística na sociedade são modificados, surge um Estado interessado no controle do desenvolvimento cultural, desempenhando o papel de organizador e mediador por meio da administração das necessidades sociais. Cria leis, condições, contrapartidas, instrumentos provocadores de formas de articulação intra e extraclasse para a apresentação e viabilização do fazer artístico, seja ele voltado para o desenvolvimento social, educativo ou puramente artístico. (WILLIAMS, 2000: 92)

A aplicação dos instrumentos de incentivo propostos pelo Estado modifica a participação de iniciativas privadas no desenvolvimento cultural. Desencadeia diferentes articulações entre Estado e empresas. Em uma espécie de jogo liberal entre Estado, artistas, público e mercado configuram-se continuamente redes formadas por intérpretes, coreógrafos, diretores, acadêmicos, técnicos, administradores, divulgadores, críticos e jornalistas entre tantos atores sociais que direta ou indiretamente têm contato com as políticas para o campo da “cultura”.

Entre os atores sociais que ganham evidência nesse processo estão os representantes dos meios de comunicação de massa – jornalistas, críticos, editores. O acompanhamento do que é veiculado possibilita ao agente patrocinador manter-se a par de como a mídia repercute a política cultural com “mídia espontânea”, ou seja, não paga. A “mídia espontânea” gera muito mais credibilidade do que a publicidade ou a propaganda política. Assim, via apoio cultural, o apoiador (Estado ou empresa privada) teria a oportunidade de indiretamente aparecer nos meios de comunicação de massa. Ao mesmo tempo, evidencia preocupação com o olhar, com as representações construídas pelos veículos de comunicação sobre os grupos apoiados. Os jornalistas, suas opiniões e formas de entendimento são cuidadosamente acompanhados – mesmo sabendo-se que poucos são especializados em dança.

O termo política cultural pode parecer recente, mas formas de apoio à arte e ao artista acompanham o Ocidente há séculos. Enquanto no Renascimento e nos séculos seguintes o

artista foi, muitas vezes, submisso a mecenas, a partir do final do século XVIII, passou a não mais depender do patrocinador nobre ou burguês, e sim, do “mercado”. A esse momento Teige se referiu como de “liberdade burguesa”, “miserável liberdade” que prende o artista aos cânones do mercado de arte. Ernst Fischer, em *A necessidade da arte*, reforça essa idéia ao escrever que no âmbito do capitalismo “em todo mundo a arte também se tornou uma mercadoria e o artista foi transformado em um produtor de mercadorias” (1983: 59).¹¹

Em uma abordagem sociológica sobre as “políticas culturais” francesas, Philippe Urfalino (2004) destaca para o período de 1959 (com a criação do *Ministère des Affaires Culturelles*) a fins dos anos 1980 três linhas de ação: *action culturelle*, com André Malraux; *développement culturel*, com Jacques Duhamel; *vitalisme culturel*, com Jacques Lang.

Foi o escritor e Ministro de Assuntos Culturais (1959-1969) André Malraux quem criou oficialmente o termo e a proposta das políticas culturais. Com intuito de dar acesso à arte e aos espetáculos a um público maior e condições para que artistas pudessem criar com continuidade, a política cultural de Malraux participava do mesmo espírito que os movimentos de Educação Popular da época.

Sua linha de ação foi marcada por uma tripla ruptura: ideológica, com a afirmação, em nível de Estado, de uma filosofia de ação cultural; artística, com a feitura de um setor artístico profissional subvencionado induzido pelo suporte seletivo do ministério; administrativa, com, além da autonomia orçamental, a formação de um aparelho administrativo e a invenção de modos de ação específicos.

No período da Guerra Fria, Malraux recorreu a um nacionalismo moderado fundado sobre a idéia de uma universalidade francesa como terceira via entre a civilização americana e o regime soviético. Sua abordagem estava em harmonia com a política do presidente De Gaulle e faria da arte um projeto de reforço de identidade nacional e um projeto social.

A segunda linha de ação política identificada por Urfalino fez do desenvolvimento cultural a doutrina oficial do ministério, de 1971 a 1973, com Jacques Duhamel e seu diretor de gabinete Jacques Rigaud. Duhamel tornou as “maisons de la culture” instrumentos de sua política. Tal política parece ter englobado a ação cultural de Malraux completando-a. Na visão de Urfalino, seria uma espécie de “rupture dans la continuité” (2004: 269).

Duhamel deu três definições do que seria o desenvolvimento cultural: 1) tornar acessível ao maior número de pessoas as obras principais da humanidade (como Malraux); 2) estender o campo da ação cultural da política cultural à melhoria das condições gerais de vida, à “vida cultural primária” (englobando arquitetura, design, meio ambiente natural, meios de comunicação de massa, publicidade; 3) suporte e proteção à criação. (URFALINO, 2004: 271).

A terceira dessas “filosofias” de ação cultural indiretamente inspiraria a política cultural carioca dos anos 90. Nos anos 80, período do governo socialista do presidente François Mitterrand (1981-1995), o ministro da Cultura e da Educação Nacional, Jacques Lang, implementou uma política que incluía o ramo da dança. Lang entendia que a cultura era uma arma econômica porque poderia mudar mentalidades e porque a crise, ainda que econômica, era uma crise de espíritos (URFALINO, 2004: 372).

Base dessa política, os Centros Coreográficos tinham como objetivo promover a descentralização da produção e das apresentações de dança, criando pólos em várias cidades em vez de concentrar espetáculos e criadores em Paris. A proposta era promover a regionalização para o desenvolvimento cultural local, com apoio de subsídios federais, regionais e municipais. Esse movimento incentivou a *nouvelle danse* francesa que ganhava espaço no universo estético. A confluência de um movimento artístico “legítimo” com apoios públicos possibilitou que coreógrafos como Maguy Marin e Jean-Claude Gallotta desenvolvessem um trabalho instigante e inovador.

Dessa experiência, vale ressaltar, como Navas, “a importância da complexa construção de um novo território para dança, determinado graças às condições materiais disponíveis: dinheiro e apoio político, mas também fortemente ligado à ação da comunidade artística de um sítio preciso” (1999: 17).

Tal política foi fundamental para o apoio a um movimento estético. No entanto, a história da arte mostra que outros movimentos ocorreram sem apoio de políticas públicas ou privadas. Então deixamos a questão: políticas culturais interferem nos ou influenciam os rumos da criação artística?

O “produto” estético: contexto e construção

Tentar apontar a influência de políticas culturais em obras de arte é uma questão complexa que foge ao objetivo desta breve reflexão. Pode-se, contudo, apontar relações entre obras e políticas observando-se atentamente os processos criativos.

A obra de arte – ou “produto estético” – é fruto de processo criativo, de construção de método e adoção de técnicas de trabalho singulares. Ao exprimir-se e trabalhar, um artista emprega elementos pessoais, elementos sociais, expressa subjetividade e coletividade. A artista plástica Fayga Ostrower explica sua visão sobre o processo criador:

O potencial criador não é senão esta disponibilidade interior, esta plena entrega de si e a presença total naquilo que se faz. Ela vem acompanhada do senso do maravilhoso; da eterna surpresa com as coisas que se renovam no cotidiano, ante cada manhã que ainda não existiu e que não existirá mais de modo igual, ante cada forma que ao ser criada, começa a dialogar conosco. É nossa sensibilidade viva, vibrante. (OSTROWER, 1990: 247)

Ostrower destaca o aspecto emocional, sensível da criação. A ficção, por vezes, também mostra esse lado. O filme *Lições de vida*, de Martin Scorsese^[2], mostra o artista plástico Lionel Dobie (Nick Nolte) vivendo conflituadamente três semanas que antecedem sua nova exposição. Vivendo uma paixão por sua assistente Paulette (Rosanna Arquette) que não o deseja mais, ele encontra em cada conversa, briga, desilusão, desejo a inspiração/motivação para pintar. Seu processo de criação passa pela doação emocional, pela entrega à paixão e à arte, algo assim como aquilo que Fayga Ostrower chamou de “plena entrega de si e a presença total naquilo que se faz” (1990: 247). Dobie cria enquanto seu agente o pressiona para ver as obras em construção. Frequenta festas de possíveis compradores, mantém relações sociais e econômicas com o tal “mercado da arte” de Nova York. Ao final, enquanto celebra o sucesso da mostra, encontra uma outra possível assistente, por quem já se apaixona e oferece “casa, comida, lições de vida e um salário”.

Lições de vida é interessante para se pensar o processo de criação artística como um “fenômeno” subjetivo, emocional, intelectual, mas também social, político e econômico. O artista cria individualmente, mas a partir do meio no qual vive: objetividade e subjetividade se complementam nesse processo.

Em outra abordagem, no livro *A construção do espetáculo*, de Luiz Noronha, o diretor teatral Moacyr Góes apresenta sua visão sobre o tema quando declara: “Tudo que eu posso dizer a vocês é que a criação não é um processo objetivo, é subjetivo e determinado por uma coisa chamada ‘acaso’. O processo criativo está sujeito a tantas transformações quanto a gente desejar...” (*apud* NORONHA, 2000: 79).

Entendida de uma forma pelos artistas, a criação é tema de estudos de diversas abordagens no universo acadêmico. Certas análises da sociologia da arte indicam que as obras de arte reproduzem as estruturas sociais. Autores de orientação marxista como Lucien Goldmann – que estudou o campo literário - estabelecem uma relação estrutural entre o pensamento

coletivo de uma classe social e a criação artística. A relação entre o pensamento coletivo e a criação remete a uma homologia estrutural e não a uma identidade de conteúdo (*apud* GUIGOU, 2004: 11). Homologia estrutural seria uma espécie de correspondência entre artes distintas, conjunto de procedimentos construtivos que podem ser aprendidos por artistas de diferentes campos artísticos.

Já Pierre Bourdieu (1996), propõe uma sociologia da arte utilizando a noção de campo de produção cultural. Para Bourdieu, a criação é toda a situação dentro de um campo que delimita um espaço de possibilidades. O autor tende a indicar/mostrar a automatização da esfera da atividade artística considerando assim o artista dentro de seu campo de atividade, confrontando seus pares junto às instituições.

Reconhecer que a obra é socialmente situada, conforme Guigou (2004), não deve eclipsar a questão de seu conteúdo. Esse debate expõe o problema principal da sociologia da arte. Uma primeira abordagem leva em conta o contexto da criação e se recusa a tratar das *oeuvres elles mêmes*; um segundo tipo de abordagem focaliza a relação entre o conteúdo da arte e os valores da sociedade em uma análise da rede social implicada na obra. Entendemos como a autora que é importante tentar integrar as informações sobre o conteúdo da obra e o contexto de sua produção:

C'est ce que nous faisons en étudiant les interactions dans les chorégraphies, l'organisation du processus de création et les itinéraires professionnels des créateurs. L'étude des interdépendances dans les reseaux de légitimation, des créations et des discours de chorégraphes, représente une tentative pour intégrer les acquis de l'approche du contenu de l'oeuvre et ceux de l'approche de la production des oeuvres. (GUIGOU, 2004: 15)

Desse modo, criação e sociedade são termos que se imbricam profundamente. O artista cria a partir do material/instrumental que o meio cultural que o cerca propicia. O conteúdo de sua obra expressará elementos do coletivo ao mesmo tempo que aspectos subjetivos seus.

Assim como o meio cultural fornece elementos para a construção da obra, as relações sociais também se refletem no processo de produção da arte. Em grande parte, a arte é produzida, é tornada realizável com apoio de várias pessoas. Esse segundo aspecto reforça a idéia de arte como socialmente construída também. Na perspectiva de Howard Becker, “a arte é social no sentido de que ela é criada por redes de relações de pessoas que atuam juntas” (BECKER, 1977: 221).

Como apontou Becker, “todas as artes que conhecemos envolvem redes elaboradas de cooperação” (1977: 207). “O artista, assim, trabalha no centro de uma ampla rede de pessoas em cooperação, cujo trabalho é essencial para o resultado final” (Ibid: 209). Esses relacionamentos sociais ou parcerias ou elos cooperativos, por vezes, dificultam o trabalho que o artista idealizou. “O envolvimento do artista com e sua dependência de elos cooperativos, assim, restringe o tipo de arte que ele pode produzir” (1977: 211). Para fugir desses elos, o artista pode criar de forma independente – o que, paradoxalmente, acaba por criar outras redes de contatos, de troca de informações, novos espaços para circulação.

Considerações finais

Produto da subjetividade, talento e vontade do artista, a obra de arte se insere, assim como seu produtor, em um meio social e cultural e é, em parte, fruto desse meio também. Contemporaneamente, para circular, provocar discussão, o artista e sua obra precisam de apoios, envolvendo as redes de cooperação à quais se refere Becker. O ideal do artista independente, assim como o do pensador e do cientista independentes não se realiza plenamente no sistema capitalista contemporâneo. Mesmo provocando, instigando, levando à

reflexão, a arte é social e culturalmente contextualizada e, por isso mesmo, situando-se no sistema econômico atual, tem possibilidade de se desenvolver quando recebe apoio e patrocínios.

Políticas culturais, especialmente as públicas, precisam ser pensadas e criticadas com critérios claros, acordados com artistas, representantes do Estado e da sociedade. Mas o importante, conforme a história recente das artes tem mostrado, é que haja continuidade. Parece, assim, que se houve momentos – muitos, a maior parte do tempo, é verdade – em que a arte não usufruiu de políticas para acontecer, quando houve políticas, seu funcionamento foi melhor com seguimento do que com ações pontuais.

Assim, se uma sociedade considera a arte uma forma importante de se exprimir e de se ver expressa, se valoriza esse tipo de atividade e a considera um valor simbólico que a representa e mostra sua auto-reflexão seria coerente que encontrasse formas de viabilizar o fazer artístico.

Referências

BECKER, Howard S. Arte como ação coletiva. In: _____. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 205-225.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 209-240.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 9. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

GUIGOU, Muriel. *La nouvelle danse française*. Paris: L'Harmattan, 2004.

HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 159-204.

NAVAS, Cássia. *Dança e mundialização: políticas de cultura no eixo Brasil-França*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.

NORONHA, Luiz. *A construção do espetáculo: notas sobre a encenação de Moacyr Góes para Bispo Jesus do Rosário: a via sacra dos contrários, de Clara de Góes*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

SIQUEIRA, Denise da C. O. Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena. Campinas: Autores Associados, 2006.

SIQUEIRA, Denise da C. O, SNIZEK, A B. *Políticas culturais para a dança carioca: memória e estética nas vozes dos artistas*. Rio de Janeiro: 2007. Mimeo. 14p.

SNIZEK, Andréa Bergallo. *A dança contemporânea na década de 1990: movimento artístico, políticas públicas e mercado*. Dissertação (Mestrado em Educação Física). Rio de Janeiro: Universidade Gama Filho, 2004. Or.: Prof. Dr. Hugo Rodolfo Lovisolo.

TEIGE, Karel. O mercado da arte. In: TEIGE, Karel, DIONÍSIO, Mário, SMIERS, Joost, MOULIN, Raymond, ROCHLITZ, Rainer, FOSTER, Hal. *Sobre mercado e crítica de arte*. Lisboa: Abril em Maio, 2001. (Col. Textos roubados, n.3)

URFALINO, Philippe. *L'invention de la politique culturelle*. Paris: Hachette Littératures, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

^[1] Embora o modelo do artista que vende/oferece sua obra através de *marchands*, galerias, produtores culturais, ainda seja atual, as novas tecnologias relacionadas ao computador criam possibilidades nesse campo. Ao oferecer a possibilidade de produção conjunta de obras virtuais interativas, em que todo aquele que tem acesso à obra pode deixar nela sua marca, participar efetivamente de sua criação, as novas tecnologias transferem a importância da arte do resultado final, do “produto”, para o processo ou para o evento. Processo e evento não podem ainda ser comercializados ou vendidos nos moldes do “mercado de arte”. Essas novas possibilidades da *webarte*, arte digital, mediada pelo computador, levam a repensar o modelo capitalista ainda dominante de “mercado de arte”.

^[2] Filme reunido com *Édipo arrasado*, de Woody Allen e *A vida sem Zoe*, de Francis Ford Coppola, em *Contos de Nova York (New York stories)*.