



Ciências Sociais Unisinos

ISSN: 1519-7050

periodicos@unisinos.br

Universidade do Vale do Rio dos Sinos
Brasil

Irisarri, Victoria

“Fora do Eixo: Estado ou mercado?” Modos de mediação entre produção cultural,
política e mercado no Brasil

Ciências Sociais Unisinos, vol. 53, núm. 3, septiembre-diciembre, 2017, pp. 439-449

Universidade do Vale do Rio dos Sinos

São Leopoldo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93854911005>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



"Fora do Eixo: Estado ou mercado?" Modos de mediação entre produção cultural, política e mercado no Brasil¹

"Fora do Eixo: State or market?" Modes of mediation between
cultural production, politics and market in Brazil

Victoria Irisarri²
victoria.irisarri@icloud.com

Resumo

As formas de produção cultural contemporâneas no Brasil articularam formas sociais emergentes que colocam em tensão as fronteiras entre produção cultural, política e mercado, abrindo novas interrogações sobre essas divisões. O presente artigo tem como objetivo analisar a trama de relações entre produção cultural, mercado e política de um movimento artístico-cultural emergente, o Fora do Eixo. Esse movimento, surgido na última década, caracteriza-se por sua organização por meio de coletivos articulados em rede e pelo uso de tecnologias digitais. A partir de uma abordagem etnográfica, o trabalho explora os sentidos que o Fora do Eixo associa às práticas de produção cultural, transcendendo as simplificações analíticas para entender os modos de mediação entre cultura, política e mercado que esses movimentos produzem em seus próprios termos.

Palavras-chave: produção cultural, movimento artístico-cultural, modos de mediação, mercado, política, Brasil.

Abstract

Forms of contemporary cultural production in Brazil have articulated emerging social forms that put strain and open new questions on the boundaries between cultural production, the political and the market. This paper seeks to analyze the relationships between cultural production, the market and the political produced by an emerging artistic-cultural movement, Fora do Eixo. This movement emerged in the last decade, and is characterized by its organization in an articulated collective network and the use of digital technologies for work on cultural production. Drawing upon ethnographic work, this paper analyses some of the meanings that Fora do Eixo gives to certain actions of cultural production, transcending the analytical simplifications to understand the modes of mediation among culture, politics and the market that these movements produce in their own terms.

Keywords: cultural production, artistic-cultural movement, modes of mediation, market, politics, Brazil.

¹ Agradeço os valiosos comentários e correções de Nicolás Viotti, Paula Miguel e especialmente de Thiago Haruo Santos.

² Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales. Santiago del Estero 1029, C1075AAU. C.A.B.A. Argentina.

Introdução

No auditório do campus da Universidade de São Paulo (USP), Tales Lopes, um jovem produtor cultural de 35 anos, apresenta os membros da primeira mesa do Seminário da Música Brasileira no encontro nacional de um dos grupos de produtores culturais mais significativos e controversos das últimas décadas: o Fora do Eixo.

Tales, uma das lideranças dessa rede, apresenta os convidados à mesa da seguinte maneira: "Daniel Ganjes, produtor musical e músico; Alê Youssef, proprietário do Studio SP e Studio RJ; Miranda, grande produtor musical brasileiro também, um cara que está na cena há muito tempo, e Alex Antunes, jornalista e provocador nato". O calor em São Paulo em dezembro é sufocante. Dez minutos antes de começar a primeira exposição, o espaço já está lotado. Aproximadamente entre cem e cento e vinte pessoas estão na sala.

A proposta do debate é de refletir sobre as mudanças na música a partir da crise do mercado musical e o surgimento de novos modelos de negócio. Tales anuncia que, seguindo a linha de programação do evento, optou-se por uma perspectiva que chamaram de "*não grade*". Ao invés de seguir os moldes dos eventos mais convencionais desse tipo, nos quais existem mesas com temas e seus respectivos especialistas e debatedores, preferiu-se por selecionar uma série de temas, discuti-los a partir de diversos olhares, da especialidade de cada um. A ideologia que inspira o evento se coloca contra as estruturas hierárquicas e promove a mistura de diversos saberes e fazeres, englobando profissionais de diversas áreas.

"Aqui na mesa mesmo a gente tem um proprietário de casa [de *show*] e um articulador político no setor musical, a gente tem um jornalista, a gente tem um músico, a gente tem um produtor musical", sublinha Tales para, logo em seguida, enumerar os temas em debate: "música brasileira – que porra é essa?; 2001, uma tomografia do movimento; o sucesso é pagar a conta?; a morte do intermediário; na música brasileira a única crise que existe é a de protagonismo; a reforma agrária da música; recursos musicais; festival para que, festival para quem?; quem banca essa festinha?; carreiras, correrias e outros gerenciamentos; juntos, a música na América Latina; registros, pesquisas e outras gravações; seleção sonora; música física, prensagem, distribuição; *softwares* e distribuição digital; eu vou *samplear*, vou te roubar; Fora do Eixo, mercado ou Estado?"

Essa breve anedota abre uma série de questões sobre as práticas de produção cultural independente no Brasil, impen-sáveis até a pouco tempo atrás. As perguntas colocadas durante o evento narrado mais acima, assim como a organização do debate em torno às problemáticas da produção cultural atual, ajudam a enquadrar uma nova forma contemporânea de vínculo entre produção cultural, política e mercado. No caso do Brasil, os discursos associados à produção cultural e as novas formas de articulação com a política e com o mercado (que são, ao mesmo tempo, críticas aos âmbitos da política e do mercado), chamam

a atenção pelas posições fervorosas que surgem a favor e contra o modo de atuar de determinados movimentos. Esses próprios movimentos se colocam no centro da controvérsia ao condensarem posições morais mais abrangentes entre as fronteiras do que deve ser a vida cultural, a mercantil e a política.

Este artigo pretende analisar a trama de relações entre produção cultural, mercado e política na rede de produtores culturais Fora do Eixo, um movimento artístico cultural, constituído por uma série de coletivos que se articulam entre si a partir do uso de tecnologias digitais. O fim principal do Fora do Eixo é disputar um espaço no âmbito da produção cultural brasileira. Esse movimento também supõe formas próprias de vinculação política, de laços com atores do mercado, de habitação e gestão de espaços culturais que implicam um modo de trabalho, de concepção da cultura, de produzir eventos, de morar coletivamente, de entender-se a si mesmo, de vincular-se com o dinheiro, e de participar nos debates públicos sobre cultura. Ele emerge como uma nova forma de produção cultural que ultrapassa as fronteiras entre o trabalho e os modos de engajamento com a cultura, a política e o mercado; emerge, por sua vez, como uma redefinição da vida cotidiana.

Pelas suas características e dinâmicas de agir política e economicamente, o Fora do Eixo se apresenta como um *lôcus* privilegiado para se colocar algumas questões em torno aos modos de engajamento nos movimentos artístico-culturais do Brasil contemporâneo, além das mudanças nos modos de produção cultural dos últimos anos, particularmente num meio pouco mobilizado politicamente como é dos grupos de setores médios urbanos. O Fora do Eixo emerge na cena pública do Brasil e se destaca dentro deste tecido, tendo uma participação intensa nos debates públicos que vão modelando os processos de gestão da cultura atual.

Por outro lado, a partir das formas de organização, promoção, apresentação e construção de vínculos com outros (movimentos, grupos de produção cultural, representantes do governo, ou do mercado), emerge uma nova forma de produção cultural que ultrapassa as fronteiras entre o trabalho na produção cultural, a política, o mercado e vida cotidiana. Esse tipo de articulação resulta em uma forma social emergente que coloca em tensão as divisões que consolidaram as fronteiras entre produção estética, política e mercado ao longo do século XX. Este trabalho parte da hipótese de que, se o Fora do Eixo é atualmente um caso tão inovador quanto controverso, é porque ameaça a separação, relativamente eficaz até pelo menos no final do século XX, das "esferas" do trabalho, da política, do mercado, e da vida cotidiana.

Uma aproximação teórica-metodológica

Em 2011, no marco do meu doutorado em Antropologia Social na UFRGS em Porto Alegre, conheci alguns dos integrantes do Fora do Eixo da região sul do país. Não procurando ne-

nhum grupo em específico, minha aproximação ao movimento foi por acaso. Na época, buscava contatar pessoas que estivessem vinculadas com a produção cultural no Brasil com o fim de desenvolver uma pesquisa sobre modos de produção e profissionalização na música contemporânea independente. No decorrer da pesquisa, entretanto, fui percebendo que com o Fora do Eixo era possível ir mais além das questões relacionadas somente aos modos alternativos de organização de eventos musicais, e se perguntar sobre a configuração de movimentos artísticos que disputavam formas de imaginar modos de vida. Fui percebendo, ainda, que esses movimentos poderiam ser caracterizados pela forma original em que fazem interagir as relações econômicas, políticas e estéticas.

O caráter da pesquisa foi etnográfico, isso supõe que a compreensão dos fenômenos sociais desde o ponto de vista dos atores não é o mesmo que o mundo que eles veem, senão que envolve uma conclusão interpretativa do pesquisador, que vincula a teoria à prática etnográfica. O trabalho de campo desenvolvido entre os anos 2011 e 2013 facilitou o registro não só de momentos extraordinários (congressos, festivais de música) mas também das relações e tensões da vida cotidiana daquelas pessoas envolvidas no Fora do Eixo³. Nesse processo, o trabalho de campo esteve voltado a entender as categorias nativas como categorias etnográficas, envolvendo um trabalho de descentralização e relativização das perspectivas dos diferentes sujeitos, incluindo as da própria pesquisadora. Apresenta-se neste artigo, dessa maneira, um segundo momento da produção etnográfica em base aos dados produzidos no contexto da elaboração da minha tese de doutorado. Naquele trabalho, pode-se encontrar uma descrição mais detalhada da vida cotidiana do movimento Fora do Eixo (Irisarri, 2015). Operando um movimento analítico posterior, no presente trabalho a etnografia não se limita à descrição de situações e narrativas que emergiram no trabalho de campo, mas também envolve uma forma de reflexão específica que supõe uma operação conceitual em base a minha própria experiência no campo. É dessa maneira que neste artigo não se busca dar conta em profundidade da organização ou funcionamento do Fora do Eixo como objeto de pesquisa, mas sim

problematizar as grandes categorias como política, mercado e cultura mediante um argumento interpretativo baseado em uma pesquisa etnográfica.

A abordagem põe em relação as diferentes perspectivas dos sujeitos engajados, procurando dar conta da rede estendida do qual faz parte o Fora do Eixo. O movimento que começou como um circuito de produção cultural, principalmente de eventos musicais "independentes", gerou com o tempo um circuito em rede com uma variedade de eventos, oficinas e turnês. O movimento realizava o trabalho de gestão e ligação de coletivos de produção cultural. Durante esse processo, o circuito mesmo expandiu-se como um movimento social das culturas, manifestando engajamento e interesse pelas políticas públicas de cultura, expressos em participação e diálogos ativos sobre elas. Nesse contexto, a transcendência da divisão das esferas sugere, pela perspectiva do Fora do Eixo, uma visão das relações do mercado, da política e da produção cultural na qual tudo é relacional e passível de ser mudado. Possibilidade de mudança essa, no entanto, que não é simples nem isento de controvérsias.

A dimensão do que, no sentido moderno, se entende por cultura, a dimensão estética, teve diferentes focos nas ciências sociais, abordando a produção, a circulação e o consumo de bens culturais. Em geral, boa parte desses trabalhos se centraram nos usos dos bens culturais⁴. Neste trabalho, o foco recai na fase da produção tendo em conta que essa faz parte de um circuito de produção, circulação e consumo de bens culturais (Becker, 2008; Hennion, 2002)⁵. Colocar o foco na produção cultural não implica reduzir a análise aos sujeitos que produzem a oferta, no presente caso, os artistas ou produtores de eventos culturais. Levando em conta todo o circuito, sem a pretensão de exaustividade (todos os artistas, todos os públicos, todos os bens culturais), nessa abordagem se procura dar conta das mediações que envolvem a produção, a circulação e o consumo desses bens culturais. As perguntas feitas neste trabalho, então, tratam menos dos elementos que compõe todo o circuito e mais dos vínculos que surgem durante a ação social. Assim, como assinala Hennion (2010, p. 26): "os vínculos e as formas de fazer podem articular e formar subjetividades (e não só responder aos rótulos sociais), e ter uma história que não se reduz à da obra de arte"⁶. Desde essa

³ Relações que traspassam os sujeitos mais ativos e que dedicam seu tempo completo ao movimento, mas que também envolve redes conformadas por sujeitos do estado, do mercado e de outros movimentos como assim também as tecnologias digitais.

⁴ A abordagem desde o marco da sociologia das mediações desenvolvida por Antoine Hennion (2002, 2010) é central para compreender a perspectiva metodológica e de análise deste trabalho. A proposta de Hennion como um programa de pesquisa possível se detém em particular sobre os problemas teóricos e metodológicos envolvidos numa pesquisa que não se concebe como mera explicação de determinismos externos, que se refere à análise das origens sociais, no caso do Hennion, das origens sociais dos amadores da música ou das propriedades estéticas das obras de arte. Em contraste, o objetivo é prestar especial atenção aos gestos, objetos, meios de comunicação, dispositivos, relacionamentos incluídos em um jogo, que não se limitam por uma conduta ou gosto que "já estava lá", senão que são redefinidos no processo da ação, e que oferecem um resultado em parte incerto.

⁵ Para pensar os sentidos que se dão à produção cultural, levou-se em conta os diferentes aspectos pelos quais os sujeitos do Fora do Eixo pensavam as suas práticas: para quem estavam destinadas essas produções, quais eram os modos de circulação e acesso a elas e que tipo de produções faziam parte do Fora do Eixo.

⁶ Hennion (2010, p. 27, tradução minha) assinala que "a sociologia pragmática permite ficar mais perto do que os atores fazem e pensam, ao invés da concepção crítica da sociologia da cultura: a razão disso é de que o problema das desigualdades culturais e acesso desigual aos bens culturais têm escondido a própria produção das obras como repertório acessível".

perspectiva, emergem as perguntas em relação aos vínculos com a política, o mercado e a vida cotidiana.

As perguntas que Tales Lopes colocava no início do debate sobre a atualidade da música brasileira ajudam a enquadrar uma forma contemporânea de disputa das relações em torno da produção cultural, baseada no deslocamento das relações entre os grupos culturais independentes, os sujeitos atuantes nas esferas do governo, como representantes do Estado da área de cultura, e aqueles que representam o mercado. Esse desdobramento de duas grandes lógicas, o Estado e o mercado, são parte dos pilares sobre os quais a noção de modernidade e sua racionalidade se edificou. Enquanto o primeiro calca-se em interesses individuais e é regulamentado pela lei de equivalências do mercado, o segundo é organizado com base no monopólio da força, seguindo princípios de igualdade perante a lei. Especificamente, na área da cultura, se nas configurações até a metade do século XX das sociedades ocidentais a divisão entre artistas e público se apresentava de forma mais clara e socialmente estabelecida, divisão que residia entre quem produzia e quem contemplava, a partir da década do 1950, essa relação socialmente estabelecida mudou, e a dicotomia começou a se desmoronar.

Os temas que Tales colocava no início do seminário evocavam essas problemáticas: o debate não abrangia só a produção da música, a sua circulação, os modos de formação profissional ou as formas de sustento, mas também incluía a discussão das relações políticas e econômicas vinculadas às mudanças na produção cultural atual. A dificuldade de definir o Fora do Eixo como um movimento independente ou mercantil e as questões relativas a um possível cooptação pelo Estado, geravam uma tensão que era sintetizada na pergunta: *Fora do Eixo, Estado ou mercado?*

A emergência do Fora do Eixo no marco de novas políticas culturais

O Fora do Eixo é expressão das tensões, mudanças e interrogações que têm aparecido nos últimos vinte anos acerca da produção cultural, especialmente no campo da música. A consolidação das tecnologias digitais de informação e comunicação, os produtores, os intermediários e os consumidores (e as combinações possíveis entre todos eles) abriram novas questões sobre a prática e a forma de organização social em torno da música.

Esse tipo de fenômeno emerge como novidade na América Latina em geral⁷, mas no Brasil adquire um caráter particular que se intercala com as políticas públicas desenvolvidas na última década e os processos recentes de transformação da sociedade. No âmbito da cultura, mais precisamente da sua produção, as fronteiras entre produtores e consumidores tornaram-se mais permeáveis e difusas. Suas práticas não só transmutam os modos de produção, mas ainda geram uma transformação nas formas de profissionalismo e legitimidade dos sujeitos envolvidos no campo da cultura. Assim, também a distinção entre o profissional e o amador, e as suas associações com trabalhos pagos ou gratuitos, se tornam menos claras.

O contexto da atuação do Fora do Eixo é profundamente marcado pelas particularidades históricas do Brasil das últimas décadas. As políticas de e para cultura desenvolvidas nos últimos anos, com a chegada do Partido dos Trabalhadores (PT) ao governo e, particularmente, a partir da chegada de Gilberto Gil e Juca Ferreira ao Ministério de Cultura em 2003, tiveram um grande destaque. Segundo diversos meios de comunicação, essas políticas configuravam um caso exemplar de alargamento do conceito de cultura, de acesso à cultura, de legitimação do uso de licenças *Creative Commons*⁸ por parte do Estado, de participação cidadã por meio da cultura e de desenvolvimento de capacidades de gerenciamento ou gestão de cultura dos grupos da sociedade civil ou movimentos sociais. Esse processo colocou no debate público brasileiro as políticas públicas culturais, que eram apresentadas em sintonia com as mudanças que, desde a década de noventa, aconteciam no mundo a partir da massificação do uso de tecnologias digitais para produção, circulação e consumo de diferentes bens culturais. As políticas desenvolvidas no período de Gilberto Gil estimularam novas formas de produção cultural com o uso extensivo e intensivo das tecnologias digitais e com a conformação de grupos ou coletivos que compartilhassem experiências, aprendizados e até equipamentos. Esses grupos ou coletivos, conforme foram se organizando, consolidaram suas identidades a partir das práticas culturais desenvolvidas nos próprios contextos, gerando formas de produção, distribuição e consumo desses bens culturais que estavam fora dos circuitos exclusivamente mercantis. Nessa etapa, também se destacaram, em alguns casos por causa da mídia, em outros pelos mesmos sujeitos engajados, a abertura de novas oportunidades de participação nas atividades de governo e a tomada de decisões por parte de grupos que

⁷ Na América Latina, têm se analisado esses processos de modo mais amplo. Por exemplo, Yúdice (2000, p. 95) assinala que "as respostas aos processos de globalização que vêm dos movimentos sociais e culturais repercutem na base do sistema político, entendendo-se esses sujeitos mobilizados não só como estando à procura de acesso e extensão de direitos, mas também de produção e recepção cultural". No México, García Canclini e Urteaga (2012) têm explorado as estratégias criativas e as redes sociais e culturais que os jovens desse país desenvolvem para inserir-se em espaços de criatividade e sociabilidade. Nos casos apresentados por esses autores também se combinam relações dos artistas-gestores independentes entre o Estado, o mercado através de fundações e iniciativas de empresas com o uso de tecnologias digitais.

⁸ *Creative Commons* é uma organização sem fins lucrativos que permite o compartilhamento e a utilização de conhecimentos e criações através de instrumentos jurídicos gratuitos. As licenças *Creative Commons* não são uma alternativa aos direitos de autor; elas trabalham ao lado do *copyright* e permitem que cada um modifique seus termos de direitos autorais com base nas suas necessidades (<http://creativecommons.org>).

antes tinham menor acesso a esses âmbitos⁹. Essas novas representações sobre a ação cultural atraíram gestores culturais, produtores, músicos, políticos e representantes de fundações de empresas privadas e públicas. Desde a chegada de Gilberto Gil ao Ministério da Cultura, o discurso da "revolução cultural" tornou-se cada vez mais central: uma série de programas desenvolvidos com a nova gestão ao longo do tempo nutriria essa ideia. Em julho de 2004, foi criado o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania, conhecido como Cultura Viva¹⁰. O programa foi apresentado com o objetivo de estimular e fortalecer uma rede de criação e gestão cultural no país, tendo como base os Pontos de Cultura, os quais eram selecionados por editais públicos. Os processos desenvolvidos na gestão do ministro Gil, especialmente encarnados nos programas como Cultura Viva, Pontos de Cultura e Cultura Digital, entre outros, se apresentavam como as condições de possibilidade para que emergissem grupos, coletivos e indivíduos engajados na produção cultural.

Essas formas de gestar a cultura ecoaram fortemente nas propostas do Fora do Eixo. Do mesmo modo que desde o Ministério da Cultura se destacava a importância da autogestão mediante os programas acima assinalados, desde o Fora do Eixo se promovia uma nova concepção de artista. Este já não se dedica só a produzir criativamente, mas também *deve* ser gestor de sua própria carreira, estendendo a figura do artista para a do artista-gestor, figura essa que foi se consolidando e se legitimando nos diferentes âmbitos sociais.

Associações renovadas entre produção cultural, política e mercado

A relação entre essas políticas e as formas como os grupos ou coletivos se apropriam desses dispositivos não é direta. Trata-se de um processo que implica uma série de mediações que perpassam uma diferença fundamental entre o ponto de vista governamental e dos grupos envolvidos. Diante dessa questão, é necessário o cuidado de na análise não se limitar aos valores e aspirações assumidas desde o ponto de vista governamental. Transpor as ideias governamentais de forma direta aos grupos ou

coletivos artístico-culturais implicaria uma leitura que apagaria as nuances das práticas desses grupos. O presente artigo argumenta, por tanto, que, em processos de execução de políticas como as mencionadas mais acima, é sempre mais interessante pressupor entre os atores envolvidos um nível de diferença entre as concepções de cultura, de mercado e de participação política. Investigar, num contexto etnográfico, os modos como esses grupos se apropriam e desenvolvem suas próprias práticas permite uma compreensão das relações sociais envolvidas e as suas clivagens.

Se até a década de 1990 a associação com o mercado era, do ponto de vista dos 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 assinalam Hesmondhalgh e Meier (2015, p. 10): "a principal razão para que essas associações entre artistas independentes funcionassem ao longo do tempo se deve a que as marcas não estavam interessadas em possuir os direitos autorais dos artistas". Desde o ponto de vista dos artistas, então, essa era uma forma de financiar seu trabalho sem se preocupar com questões relativas aos direitos de propriedade, ou seja, sem ter que abrir mão dos direitos autorais no momento de assinar um contrato. Ao mesmo tempo, esse tipo de associação era capaz de acomodar algo importante para esses sujeitos que era o desejo de não ter limitações no processo criativo (como em geral se tem com as gravadoras no mundo da música, por exemplo). Desde o ponto de vista das empresas, por outro lado, elas conseguiam uma vinculação com uma estética e uma atitude do mundo *indie*¹¹, sem ancorar os interesses e ganhos dos seus negócios ao mundo artístico, o que, finalmente, funcionava como uma ferramenta eficiente de promoção. No Brasil, grandes empresas e bancos públicos e privados, tais como Petrobras, Companhia Vale do Rio Doce, Banco do Brasil, entre outras, são os maiores investidores, incentivadores e patrocinadores de cultura graças às leis de renúncia fiscal.

Ao longo do meu trabalho de campo, a busca de recursos desde o Fora do Eixo, através dos programas de renúncia fiscal, era um elemento de preocupação e trabalho permanente dos que estavam altamente envolvidos no movimento. A aceitação ou não dos recursos de algumas fundações colocava em discus-

⁹ O alargamento do conceito de cultura por parte do Estado indica mudanças substanciais em comparação a períodos prévios da história do Brasil. As políticas públicas de cultura desenvolvidas nos últimos dez anos no país iluminam a emergência de movimentos de produção cultural como o Fora do Eixo. O incentivo promovido pelos âmbitos estatais para a participação na produção cultural e política a partir do desenvolvimento dos fóruns e conselhos específicos da cultura semeou espaços para a geração de vínculos, parcerias e intercâmbios que começaram a emergir e consolidar-se. Os Conselhos e Fóruns de Cultura ou Música se tornaram âmbitos destacados para encontros entre diferentes sujeitos do campo cultural.

¹⁰ Em 2013 o projeto Lei 757/2011 Cultura Viva foi aprovado em nível bicameral, tornando-se uma lei nacional para deixar de ser um programa de governo.

¹¹ Hesmondhalgh e Meier (2015) assinalam variações ao longo do tempo em países, especialmente Estados Unidos e Inglaterra, de gêneros musicais que foram associados ao conceito de *indie*: num primeiro momento, aparece vinculado ao *punk* e logo ao *post-punk*, passando pelas diferentes cenas de música eletrônica no final da década de 1980 e inícios dos 1990, ou, ainda, 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 mudando de associações no que diz respeito ao tipo de gênero musical. Assim os princípios de D.I.Y. (do inglês, "do it yourself"), vinculados a uma política e a uma 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, p. 5).

são quais eram os limites éticos, ou mesmo, quais poderiam ser os possíveis condicionamentos que se poderia colocar no trabalho do Fora do Eixo. Essas questões, em geral, eram resolvidas de forma pragmática, identificando o Fora do Eixo como "estado puro de política nova", na qual se podia destacar os valores de esquerda humanitários ao mesmo tempo que se aceitava o patrocínio de grandes empresas para "fazer coisas legais".

Ao mesmo tempo, essa integração cada vez mais imbricada entre o movimento cultural e as empresas demandava um modo de profissionalização dos artistas que transcendia a questão estética. A necessidade do artista de "se entender como empresa", "se organizar", "prestar contas", "ser mais empresário", sair do arquétipo do "artista genial" e tornar-se um gestor de sua carreira era sublinhado em cada encontro entre os sujeitos mais engajados no movimento. A gestão passava a ser tão importante quanto a criação. O caso mais emblemático dentro desse processo foi o da banda Macaco Bong, que mediante a circulação e a promoção do Fora do Eixo, alcançou um grau de reconhecimento em nível nacional. A banda Macaco Bong também trouxe uma demarcação simbólica em relação às concepções da produção artístico-cultural mais hegemônicas. O primeiro disco desta banda teve o nome "Artista Igual a Pedreiro", expressão que se tornou com o tempo um slogan da rede, sublinhando um distanciamento da ideia romântica do artista "gênio" e "único" que ocupa um lugar de distinção na sociedade. Espalhando esse raciocínio, o movimento assinalava que o artista não tinha um lugar privilegiado ou diferente dentro da rede e que devia ter como foco do seu trabalho a sustentabilidade de sua carreira, isto é, uma forma de vida, que inclui a econômica, a partir de sua criação (Savazoni, 2013, p. 73).

Se, como vimos, o vínculo entre mercado e arte independente começou a mudar a relação com a política, especialmente no que diz respeito ao Estado, também se modificaram os sujeitos vinculados ao Estado. A inserção dos artistas independentes no campo político não é nova, e a própria emergência desses artistas esteve ligada a uma busca de independência política a partir de um investimento dos seus desejos em âmbitos de produção cultural pequenos e descentralizados. A sua emergência como um ator social novo procurava produzir uma modificação no mundo da produção cultural para constituir-se como um interlocutor legítimo, disputando os sentidos em jogo no processo.

Essa relação entre produção cultural e política tem sido analisada sob diversas perspectivas. A literatura dos movimentos sociais no Brasil tem abordado o tema de forma mais tangencial a partir dos chamados "novos movimentos sociais". A novidade desses movimentos localiza-se em duas características: na associação entre mudança política e social e numa forma de organização mais fluida, fragmentada e instável (Goirand, 2009;

Alonso, 2009). As características desses movimentos, descritas por diversos autores, referem-se principalmente à participação dos sujeitos, que não está claramente definida pelo pertencimento a uma classe social, ou por uma estrutura ideológica unificada, mas sim, pela pluralidade de valores e representações, pela priorização na definição de *metas pragmáticas*, e também à descoberta de novos canais de participação política, identificados pelos próprios sujeitos integrantes como organizações descentralizadas e fragmentadas (Goirand, 2009). Nesse contexto, surgiram movimentos vinculados à produção cultural, que mais do que fazer uma reivindicação específica sobre a produção em si, cumprem um importante papel na construção da identidade, como é, por exemplo, o caso do Olodum na cidade de Salvador, na Bahia (Yúdice, 2000, 2002).

Ao longo da década de 2000, muitas das reivindicações dos movimentos sociais que se desenvolveram e articularam nas últimas duas décadas foram incluídas nas agendas políticas de governo. Contudo, dentro desse esquema de vinculação entre o Estado e a sociedade civil, há ainda outros enfoques, que retomam aqueles sujeitos vinculados à militância em movimentos sociais e que passaram a fazer parte dos quadros políticos, especialmente do PT, e incorporaram-se ao próprio governo¹² (Goirand, 2009; Ruskowski e Silva, 2011). Alguns autores têm interpretado esse fenômeno como uma forma de incorporar os movimentos sociais ao Estado, ou seja, àquilo de que tentavam se separar (Goldman, 2007). A luta passou de à parte ou contra o Estado para uma luta, negociação ou aceitação vinda de dentro.

Em diferentes trabalhos, a cultura se apresenta como um meio para ativar identidades, criar formas novas de sociabilidade, mobilizar ou engajar politicamente os sujeitos (Yúdice, 2000; Goldman, 2007; Alvarez *et al.*, 1998). Em outros, aparece como uma forma de *performance* teatral ritualizada que funciona como abertura de grandes reuniões (Flynn, 2013)¹³. Nesse sentido, esse tipo de movimento teria desenvolvido uma concepção alternativa de cidadania (Goldman, 2007). Algumas experiências prévias no Brasil, como o caso do Olodum, marcaram a associação entre cultura e movimento social. Nesse caso, a reivindicação africana desenvolvida pelo grupo desde a conformação do bloco afro em 1979, com participação no carnaval da cidade de Bahia, apresenta-se de modo inseparável com a política: a "militância" dentro do movimento negro e as ações culturais estão imbricadas (Yúdice, 2000).

Nesse sentido, a partir das transformações políticas e econômicas no Brasil dos últimos anos, emergiram novos atores sociais que constroem novas identidades e demandam direitos específicos (Oliveira, 2013), e os usos das redes sociais desempenham um papel preponderante nessa configuração. Essas mudanças nos modos de mobilizar-se, construir movimento, fazer

¹² Esses enfoques se baseiam em movimentos sociais mais tradicionais no Brasil como o Movimento Sem Terra (MST).

¹³ O vínculo entre cultura e política tem sido analisado agregando novas reflexões às dimensões culturais do político e às dimensões políticas da cultura (Alvarez *et al.*, 1998). Também, nos movimentos antiglobalização, a apelação a expressões estéticas tem se utilizado como estratégias de ação direta nos protestos (Juris, 2008).

política, e demandar novos direitos, somadas ao uso de mídias digitais, conformam novos quadros interpretativos¹⁴ dentro dos movimentos sociais.

No Fora do Eixo as ferramentas digitais tornaram-se relevantes para o trabalho diário, para desenvolver uma organização estruturada e também para a participação política. Ao longo dos anos que acompanhei o movimento, as redes sociais como *Facebook*, *Twitter* ou o chat no *Gmail* eram utilizadas de modo cotidiano e constante para os intercâmbios entre os sujeitos dos coletivos espalhados pelo país. No dia a dia, desenvolviam-se táticas através das mídias digitais para difundir as atividades, temáticas e debates de interesse do Fora do Eixo. Nesse sentido, as discussões sobre política, em especial aquelas que referiam às políticas de cultura, eram gestadas e promovidas com frequência desde os perfis das mídias sociais das pessoas engajadas no Fora do Eixo. Com o fim de que esses debates sobre política tiveram um destaque maior nas mídias digitais, diversas atividades eram elaboradas e coordenadas.

Assim, as tecnologias digitais também passaram a ser parte da rede que constitui o Fora do Eixo. Uma rede que incorpora diversos elementos, que a partir de uma combinação específica das partes vai gerando efeitos relacionais (Callon e Law, 1997) e, dessa forma, faz emergir a própria rede e seu modo de vinculação atual com a política, o mercado e a produção cultural.

A controvérsia Fora do Eixo

No século XX, especialmente desde 1950, depois da Segunda Guerra Mundial e da massificação das mídias de comunicação, pode-se identificar a emergência de dois grandes paradigmas de como conceber as produções culturais. Por um lado, o setor privado ou mercado, baseado na geração de audiências ou públicos, entendidos como "consumidores", no qual o conceito motor se funda na capacidade de compra, ou seja, na transformação dos bens culturais em mercadorias. Nessa concepção, o valor desses bens é determinado na própria dinâmica de oferta e demanda no mercado, assumindo a forma do valor de troca. Por outro lado, na produção cultural em nível de Estado, o valor reside na capacidade de gerar uma identidade nacional, de edu-

car através da cultura aos seus cidadãos e, mais recentemente, vinculado ao conceito de desenvolvimento¹⁵.

Essa configuração em que a cultura e a produção estética são entendidas como parte de uma esfera autônoma associada às elites intelectuais, à cultura ilustrada, em confronto com a esfera da política e do mercado, tem a ver com uma configuração muito mais ampla da cultura ocidental moderna. A análise clássica de Max Weber foi provavelmente uma das que melhor interpretou essa autonomização como consequência da ascética protestante intramundana em tensão com uma ética católica fora do mundo (Weber, 1984). Por outro lado, a tese da secularização e da produção de esferas relativamente independentes corre o risco de se converter numa mitologia que justifique e autolegitime a modernidade europeia. Na análise de Max Weber, a produção estética cultural ficaria do mesmo lado extramundano que a religiosidade, enquanto a política e a economia seriam parte de uma mundanidade que sempre estabelece uma relação de tensão ou até de conflito com o transcendente. Desse modo, o artista herdava os atributos do especialista religioso, quem estava mais perto da divindade, enquanto o trabalhador e o comerciante estavam inseridos na vida no mundo.

Resultado interessante das formas contemporâneas da produção cultural no Fora do Eixo é que essa autonomia das esferas tende a ser subvertida. O artista-gestor cultural abandona o lugar transcendente e tende a reduzir a tensão com a mundanidade da economia e a política. A mundanidade da política tem mantido sempre uma relação tensa com a autonomia da arte no século XX, e o que há de novo no Fora do Eixo é que a dimensão política não deixa a esfera do mercado. Os processos de transformação da sociedade brasileira recente de avanço da lógica do mercado têm dado uma nova ênfase à relação entre arte e mercado. O Fora do Eixo resume paradigmaticamente essas tensões, promovendo uma estratégia de intervenção política desde a periferia, em que se quer ela mesma fora do eixo, mas com um pragmatismo estratégico que inclui tanto as relações mais controversas com partidos políticos, estado, movimentos, ONGs e também com o mundo empresarial: Fora do Eixo, dentro do mundo.

No entanto, as crises econômicas, a introdução de tecnologias digitais como outra via de produção, distribuição e consumo de bens culturais que fica por fora de relações co-

¹⁴ McAdam (1999) parte de um panorama histórico do conceito de quadros interpretativos. O primeiro conceito que sublinha é o desenvolvido por Snow e Benford, que define os quadros interpretativos como esforços estratégicos conscientes dos grupos que conformam um movimento para dotar-se de sentido em relação a si mesmos e às questões que lhes dizem respeito, motivando a outros e legitimando seus próprios esforços.

¹⁵ Esse modelo foi identificado como indústria cultural, o qual fora, nas décadas do 1960 e 1970, influenciado pela escola de Frankfurt e sobre o qual os estudos culturais em América Latina tiveram uma leitura crítica com um olhar focado na dominação. Na década do 80, o olhar tornou-se mais positivo principalmente pela influência das teorias do desenvolvimento, como as apresentadas por Amartya Sen. Surge uma tentativa de remover as associações economicistas vinculadas até esse momento à noção de desenvolvimento. A cultura terá um papel central nas novas definições, especialmente a partir dos trabalhos de Amartya Sen, nos quais o desenvolvimento é entendido como um processo com o fim de acrescentar a liberdade de cada um na realização de suas aspirações essenciais (Sen in Maccari e Montiel, 2012, p. 39). Nesta concepção, a economia é deslocada da sua centralidade e a riqueza material é entendida como uma função além do sistema de valores, em que o progresso econômico é determinado também pelo cultural (Sen in Maccari e Montiel, 2012, p. 39). A força desse discurso influenciou os contornos dos programas de cooperação internacional assim como as declarações da UNESCO e, portanto, dos países vinculados a esses organismos, em que a economia já não é a única dimensão importante, mas apenas uma capacidade a mais.

mercias tradicionais, ou seja, monetizadas, colocam em xeque a via do mercado. Por outro lado, a capacidade do Estado em definir quais são os bens culturais legítimos da nação também tem sido questionada. Frente a estas duas crises paradigmáticas, encontram-se sujeitos que buscam dar sentido ou responder a essas transformações (o caso do Fora do Eixo explora como essas experiências que surgem como um tipo de resposta a essa crise na produção cultural geram novas formas de organização social, política e econômica que se alimentam e ao mesmo tempo confrontam as formas de organização prévias).

Embora esses sujeitos busquem estar no centro dessas transformações, a substituição não é automática. As formas prévias entram em tensão com as novas e, assim, no Fora do Eixo, propõe-se o escambo como uma forma de intercâmbio alternativa ao dinheiro ao mesmo tempo que recorrem ao estímulo fiscal que concede reais (em moeda corrente) para a produção cultural; proclama-se a autonomia partidária ao mesmo tempo que se tece vínculos com diferentes sujeitos vinculados a partidos políticos, envolvendo-se com certas práticas estatais; experimenta-se períodos de trabalho extensos que vários críticos descrevem de modo acusatório como "exploração" junto a uma vida comunitária na qual o "compartilhamento" se declama como um valor fundamental e, com base nas experiências dos sujeitos, como um dos mais transformadores das vidas individuais; exhibe-se certa ênfase na identidade grupal e insiste-se no benefício coletivo por cima do individual, com o sujeito negando o Eu ao mesmo tempo que se constitui por um dispositivo individualista e de um sujeito autônomo (necessidade de cada um ser responsável do seus projetos, práticas, entre outros).

Movimentos como o Fora do Eixo, à diferença dos movimentos em rede surgidos em outros países ou mesmo nos protestos de junho de 2013 no Brasil, se colocam como grupos que investem esforços em manter relações com sujeitos do Estado, especialmente, mas não só, das áreas de cultura, e também com outros grupos da sociedade civil, como com os do setor privado, por meio de empresas e fundações, organismos de cooperação internacional, entre outros. Em múltiplas ocasiões, presenciei reuniões e/ou eventos em que funcionários estatais ou de empresas eram convidados e participavam ativamente nos debates ou no desenvolvimento de projetos em parceria. Por exemplo, no evento narrado no início do texto, um dos convidados era o coordenador de patrocínio da música, patrimônio e cultura digital da empresa Petrobrás. Nessa oportunidade, o coordenador sublinhava a relação de longa data desenvolvida entre a fundação e o Fora do Eixo, e os diversos festivais produzidos através dos programas de patrocínio da Petrobrás. O coordenador, assim

como os sujeitos com maior trajetória no Fora do Eixo, assinalava a importância e a necessidade para os artistas de aprender e assumir os compromissos requeridos para receber um patrocínio dessa empresa. "O trabalho em cultura não é apenas a criatividade, existe um lado mais empresarial que precisa ser também cumprido", explicava nessa ocasião, colocando no mesmo nível de importância a gestão e a criação artística.

A ampliação das conexões com empresas privadas e organismos estatais explicita o fato de que essas formas de produção cultural não podem ser apresentadas com concepções binárias e antagônicas entre mercado e política, mais precisamente em relação a este último, o Estado ou partidos políticos. O caso aqui considerado mostra que essas divisões se apresentam de modo mais complexo e nos exigem uma análise que vá além das categorias fixas. Como foi mencionado anteriormente, o Fora do Eixo é um dos grupos conformados em rede que tomou mais notoriedade no Brasil, apesar de não ser o único que não rejeita laços ou financiamentos com os setores recém mencionados. Em uma descrição similar, Savazoni (2013), apresenta a Casa de Cultura Digital, rede que se formou com o intuito de desenvolver projetos próprios sem fazer a "distinção entre viver e produzir" (Savazoni, 2013, p. 29)¹⁶, e narra como um dos festivais organizados por essa casa, o Festival Cultura Digital, contou com um financiamento que pode ser caracterizado como heterodoxo¹⁷.

As mudanças na produção cultural, em parte, se podem entender pela transformação nos meios de produção, que se tornaram mais baratos e, portanto, mais acessíveis, especialmente entre aqueles que tem suas audiências afiliadas a uma estética, ao invés de uma busca de sofisticação e complexidade. Essas mudanças têm afetado a relação entre os negócios ou o 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.

Boa parte desses processos de ultrapassar barreiras ou divisões das esferas sociais assemelha-se aos processos do *Novo Espírito do Capitalismo* descritos por Boltanski e Chiapello (2005). A partir da análise sociológica mais ampla, esses autores enquadram as mudanças no capitalismo que emergem a partir da década de 1960. Desta análise surgem duas formas principais de críticas nas sociedades capitalistas: a crítica social e a crítica artística. A primeira enfatiza a pobreza, a desigualdade, o oportunismo e o egoísmo dos interesses privados e a destruição dos laços sociais provocados pelo capitalismo; a segunda, a crítica artística, com suas raízes na boemia e no romantismo, salienta o capitalismo como uma fonte de desencanto e inautenticidade e como o fator que coloca limites na liberdade, autonomia e

¹⁶ Na sua análise, outras redes similares apresentadas pelo autor são: (1) MetaReciclagem, (2) Circuito Fora do Eixo, (3) Transparência Hacker e (4) Enraizados. A escolha se baseia no "[...] fato de possuírem grande reputação entre seus pares e de operarem com alcance internacional" (Savazoni, 2013, p. 38).

¹⁷ Por meio da Lei Estadual de Incentivo à Cultura e do Governo Federal, por meio da Lei Rouanet, essa casa recebeu aportes das empresas Petrobras, Vale e Vivo Telefônica, das organizações sem fins lucrativos Comitê Gestor da Internet do Brasil, Mozilla Foundation, Fundação Ford, Centro Cultural de Espanha e Rede Nacional de Ensino e Pesquisa (RNP), estabeleceu parcerias e permutas com o Museu de Arte Moderna (MAM), a PRODERJ, o Cine Odeon, além das trocas não monetárias de trabalho e serviços de aliados e parceiros (Savazoni, 2013, p. 32).

criatividade (Boltanski e Chiapello, 2005). Os autores rastreiam como, confrontados com uma crise de legitimidade e motivação na década de 1960, sob a pressão de ambas críticas, a social e a artística, as instituições capitalistas responderam à crítica artística dando conta de suas demandas, especialmente aquela vinculada com a autonomia na vida profissional. As medidas destinadas a garantir a segurança dos trabalhadores foram substituídas por outras orientadas a relaxar o controle das hierarquias e permitir que as pessoas procurassem seus potenciais individuais. A análise de Boltanski e Chiapello (2005), assim, fornece uma maneira para compreender o destino da cultura alternativa e independente dos sujeitos engajados na produção cultural, especialmente na era digital.

Ainda que esse tipo de descrição possa reforçar algumas definições sobre os modos de trabalho e de engajamento do Fora do Eixo, há modos específicos em que se articulam cultura, política e mercado que fazem que não seja possível aplicar de modo direto esse tipo de concepção. Não é só uma forma de "nativização" das categorias, mas uma forma de criatividade cultural que se enquadra em processos especificamente brasileiros, que tem um enquadramento em relação às políticas culturais do Brasil e ao desenvolvimento e às variações, ao longo do tempo, do conceito de cultura. Também, as trajetórias dos sujeitos engajados, suas formas de vinculação com o Estado, isto é, os modos de subjetivação, diferem, em diversos graus, daquelas descritas por Boltanski e Chiapello.

Além da divisão das esferas

A transcendência da divisão das esferas sugere, pela perspectiva do Fora do Eixo, uma visão das relações do mercado, da política e da produção cultural na qual tudo é relacional e passível de ser mudado. Isso não significa uma simplicidade do processo: ele é altamente controverso, cheio de tensões ao interior do grupo e com outros; nunca é unidirecional, resultando sempre da interação entre os sujeitos vinculados à política (seja desde o Estado, os partidos políticos ou outros movimentos), e/ao mercado e ao Fora do Eixo; e é um processo que transpassa e transforma as diferentes "esferas" (do mercado, da política e da cultura).

O trabalho de campo com o Fora do Eixo foi me mostrando a importância que, para eles, tinha a vinculação com diferentes sujeitos, espaços e tecnologias envolvidas como instâncias de mediação para produzir o que eles chamam de "rede Fora do Eixo". Desse modo, fui construindo o mundo da produção cultural como um conjunto de práticas que, embora este trabalho se foque no Fora do Eixo, inclui muitas outras escalas e temas, desde festivais pequenos e locais até grandes festivais político-culturais em nível nacional e internacional que aconteceram no Brasil.

A emergência de movimentos artístico-culturais como o Fora do Eixo implica o reconhecimento de modos diferentes de vincular-se à política e de fazê-la. Esses modos estão ancorados em alianças, vínculos provisórios e pragmáticos mais que em

uma unidade total e fechada que dá identidade ao movimento. Do mesmo modo, são concebidos os vínculos com as empresas privadas. A aceitação de recursos econômicos, até pouco tempo moralmente inaceitáveis para movimentos artístico-culturais, mudou. Contudo, essas relações também se dão de modo fragmentário e inacabado. A "parceria" com uma empresa que garante financiamentos para desenvolver produções culturais ou mesmo o funcionamento de estruturas como o Fora do Eixo não implica uma relação estável e de longo prazo.

As mudanças nas concepções de cultura e as práticas que a envolvem indicam que atualmente ela é não só um espaço estético vinculado aos julgamentos do gosto, mas sim um âmbito de emprego, de desenvolvimento de uma carreira, de engajamento político e de criação de modos de vida. Essas concepções se afastam das ideias românticas da arte que se consolidaram na sociedade moderna, que associam a figura do artista à de um gênio, ao talento e à personalidade carismática, para aproximarem-se cada vez mais de concepções mundanas que se vinculam aos modos de ganhar a vida e de engajar-se com a política. Nesse contexto, o Fora do Eixo emerge como um movimento que condensa nas suas práticas estas tensões.

O desenvolvimento de políticas públicas que promovem a relação entre setores privados, públicos e grupos de produção cultural como o Fora do Eixo habilitou vínculos mais fluidos e frequentes entre os diversos atores. Por meio das leis de renúncia fiscal, artistas, gestores ou produtores culturais têm mais acesso a recursos para a produção de suas obras ou eventos. O Estado, em muitos casos, atua como mediador e fiscalizador dessas relações: como mediador, no sentido de que é por meio dele que as relações entre os diferentes atores são promovidas; como fiscalizador, porque são os organismos do Estado os responsáveis pela prestação de contas. A emergência de novas políticas públicas e de formas de produção cultural enfatiza a criação de sujeitos carregados de autonomia, à procura de oportunidades. A relação entre esses grupos e o Estado gera espaços de modelação mútua: enquanto as leis de cultura têm gerado, desde 2003, um impulso à organização da produção cultural, os grupos ou movimentos artístico-culturais ajudam a modelar as formas e o conteúdo das políticas públicas. E o surgimento e a expansão do Fora do Eixo se deram junto ao desenvolvimento das políticas públicas de cultura promovidas nessas últimas décadas, especialmente as que incentivaram a produção cultural de forma autônoma e autogestionária (os Pontos de Cultura é o programa exemplar), assim como também daqueles que promoveram intensamente o uso de tecnologias digitais para a produção, circulação e consumo de bens culturais (o programa Cultura Digital é um exemplo dessa política).

No entanto, a adesão a esse modo de produção cultural não ocorre de maneira linear e imutável: esta vai se criando num processo ativo. A participação em diversos eventos culturais e as visitas frequentes nas casas permitiu-me sustentar que os sujeitos engajados no Fora do Eixo se percebem como sujeitos ativos politicamente, que têm uma entrega total ao trabalho que fazem e que acreditam na possibilidade de transformar os modos de produção cultural atuais do Brasil, dando visibilidade àqueles

que estão "fora do eixo" central da produção cultural do país. Isso me levou a entender um processo de mudança nos estilos de produção cultural a partir da perspectiva dos meus interlocutores que pontuaram outras formas de entendê-la. Essas formas se afastam dos modelos de artista "único" e que são focados só no processo criativo e tendem a se aproximar de uma nova relação que se ancora nas perspectivas de sujeitos vinculados que não distinguem na produção cultural a criação da gestão. Nesse contexto, o status do artista é ressignificado e igualado ao trabalho dos outros sujeitos que fazem parte desse mundo em que os produtos são o resultado de um trabalho coletivo, que encerra a cooperação e a divisão de trabalho.

Produzir cultura no Fora do Eixo adquire múltiplos sentidos: produzir não só eventos culturais como shows, turnês ou congressos, mas também vínculos com empresas que permitam financiar essas atividades. Envolve também laços com políticos a fim de desenvolver o seu projeto e com organismos estatais ou privados que façam a mediação dessas relações.

Conclusões

Como tentei mostrar neste artigo, as formas de produção cultural que o Fora do Eixo promove alteram as distinções enraizadas entre cultura, política e mercado, porém, essas novas formas de mediação supõem uma transformação da vida cotidiana. Ser parte do Fora do Eixo não é um tipo de trabalho, também não é um tipo de criatividade estética: é um tipo de vida moral. Como sugeri no começo deste trabalho, o Fora do Eixo pode ser comparado com o fenômeno da intramundandade descrito por Weber (1984). O artista-gestor cultural abandona o lugar transcendente e tende a reduzir a tensão com a mundanidade da economia e da política. O Fora do Eixo resume paradigmaticamente essas tensões, promovendo uma estratégia de intervenção política desde a "periferia", em que se quer ser "fora do eixo", mas "dentro do mundo".

Esse processo, evidentemente, não é exclusivo do Brasil. Na década do 90, a pesquisadora McRobbie (1999) abria uma série de interrogações a partir de suas pesquisas com jovens ingleses que adentravam aos trabalhos nas indústrias criativas desse país, as quais estavam sendo fortemente estimuladas por políticas públicas. Algumas das perguntas eram:

Que quantidade do mercado de trabalho pode a cultura absorver? Que tipo de modos de vida estão lá para ser feitos nesta sociedade cultural? Assistimos à emergência de uma economia cultural de baixos salários, trabalho intensivo, composto por uma vasta rede de "pessoas criativas" que trabalham por conta própria e autônoma? Que tipo de problemas para o governo emergirão pelo surgimento desse tipo de força de trabalho como um fenômeno de longo prazo? (McRobbie, 1999, p. 136).

Pela primeira vez, encontrava-se sujeitos atravessados pela busca de um afastamento da ideia de trabalho "íngrato", ideia que não tinha sido inculcada a uma geração anterior, que

procuravam uma nova relação com o trabalho que significasse algo mais que um sacrifício (McRobbie, 1999, p. 135). Pelo contrário, a busca se vinculava com o "amor", com um trabalho que gerasse um apego afetivo, que funcionasse como uma fonte de recompensa criativa, "[...] uma espécie de poética de vida" (McRobbie, 1999, p. 135). As respostas ficavam em aberto. No entanto, o apontamento da autora sugeria a necessidade de promover políticas públicas que gerassem uma estratégia de apoio para aqueles que tiveram um capital cultural menor, para que não ficassem sujeitos ao acaso.

Na América Latina, esses processos se deram de um modo que não pode ser pensado como um reflexo automático. Mesmo assim, os novos estilos de produção cultural dão conta de uma autonomização da produção, da circulação e dos usos dos bens culturais que produzem novas tensões entre mercado, política e produção cultural. Num contexto de alargamento das indústrias culturais em que a relação entre produtores e consumidores não pode ser pensada já só em termos de grandes monopólios e indivíduos isolados, as perguntas colocadas nos países centrais ainda ecoam nas transformações contemporâneas da produção cultural local.

Uma década depois, na Argentina, emergiam interrogações similares a aquelas apontadas por McRobbie (1999). A década de 2000 trouxe mudanças nos modos de fazer música, de classificá-la e apropriar-se dela. O surgimento de um setor de jovens que não procuravam formas de consagração por meio dos grandes selos discográficos, mas que não renunciavam à ideia de fazer dessa produção seu modo de vida e sustento econômico, trouxe uma configuração com traços próprios. Essa configuração consolidava a música como uma atividade que era ao mesmo tempo uma vocação e uma profissão (Semán, 2015). As tecnologias digitais cumpriram um papel central para tornar possíveis essas carreiras que combinavam criação artística e gestão. As redes como forma de organização também se tornaram importantes – redes não só técnicas, mas também de laços afetivos e comerciais. Como assinala Semán (2015), produzir, nestes âmbitos, além de produzir rede, implica viver o tempo todo para o trabalho porque o tempo do trabalho é um tempo estendido para a sociabilidade. No entanto, a conformação dessas redes se sustenta mais entre músicos, gestores, amigos, públicos, tecnologias digitais e companhias discográficas (de diversas escalas), com menor inserção de vínculos com organismos estatais, políticos, e fundações privadas.

Este trabalho, portanto, tentou dar conta desse processo a partir do engajamento com a vida cotidiana e com os modos de mediação entre cultura, política e mercado do movimento Fora do Eixo, bem como a constituição própria dessas esferas. Apesar de encontramos nesse contexto traços "globais", no caso do Fora do Eixo, o modo de autonomização exercida nessas práticas e noções sobre a cultura obriga-nos a sublinhar características próprias do Brasil, que têm a ver com condições socioestruturais, saberes técnicos e políticas culturais que modelaram esse fenômeno diferencialmente. O tipo de fazer cultura que o Fora do Eixo promove não tem a ver com os "empreendedores"

culturais sujeitos ao acaso na Europa, mas sim com condições de possibilidade que são consequência tanto de políticas públicas como de configurações culturais e modos de fazer intrínsecos à experiência brasileira. A tensão entre "individualismo" e "neo-coletivismo", muitas vezes utilizadas como categorias morais de acusação ou reivindicação, nas quais se pretende enquadrar o Fora do Eixo, deixam de lado as formas específicas que o movimento desenvolve para produzir mediações e modos de produção cultural. Essas formas particulares incorporam uma sinuosidade bem contemporânea que tem no Brasil uma alta capacidade de ultrapassar a "esfera" da produção cultural autônoma e virar uma problemática pública maior.

Referências

- ALONSO, A. 2009. *As Teorias dos Movimentos Sociais: Um Balanço do Debate*. São Paulo, Lua Nova, 39 p.
- ALVAREZ, S.E.; DAGNINO, E.; ESCOBAR, A. 1998. *Cultures of Politics. Politics of Cultures: Re-visioning Latin American Social Movements*. Boulder, Westview Press, 459 p.
- BECKER, H. 2008. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 440 p.
- BOLTANSKI, L.; CHIAPELLO, E. 2005. *The New Spirit of Capitalism*. Londres, Verso, 627 p.
- CALLON, M.; LAW, J. 1997. After the individual in society: lessons on collectivity from science, technology and society. *Canadian Journal of Sociology*, 22(2):165-182. <https://doi.org/10.2307/3341747>
- FLYNN, A. 2013. Mistica, myself and I: Beyond cultural politics in Brazil's Landless Workers' Movement. *Critique of Anthropology*, 33(2):168-192. <https://doi.org/10.1177/0308275X13478223>
- GARCÍA CANCLINI, N.; URTEAGA CASTRO POZO, M. (org.). 2012. *Cultura y desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes. Avances de investigación*. Madrid, Fundación Carolina, 321 p.
- GOIRAND, C. 2009. Movimentos sociais na América Latina: elementos para uma abordagem comparada. *Revista Estudos Históricos*, 22(44):323-354. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/357>. Acesso em: 10/06/2013.
- GOLDMAN, M. 2007. Introdução: Políticas e Subjetividades nos "Novos Movimentos Culturais". *Ilha: Revista de Antropologia*, 9(1-2):8-22. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/issue/view/1433>. Acesso em: 23/09/2013.
- HENNION, A. 2002. *La pasión musical*. Barcelona, Paidós, 512 p.
- HENNION, A. 2010. Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Comunicar*, XVII:25-33. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15812481004>. Acesso em: 14/11/2013.
- HESMONDHALGH, D.J.; MEIER, L. 2015. Popular music, independence and the concept of the alternative in contemporary capitalism. In: J. BENNETT (org.), *Media Independence: Working with Freedom or Working for Free?* New York, Routledge Research in Cultural and Media Studies, p. 94-116.
- IRISARRI, V. 2015. *Fora do Eixo, dentro do mundo. Política, mercado e vida cotidiana em um movimento brasileiro de produção cultural*. Porto Alegre, RS. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 200 p.
- JURIS, J.S. 2008. *Networking. The movements against corporate globalization*. Durham, Duke University Press, 400 p. <https://doi.org/10.1215/9780822389170>
- MACCARI, B.; MONTIEL, P. 2012. *Gestión Cultural Para El Desarrollo: Nociones Políticas y Experiencias en América Latina*. 1ª ed., Buenos Aires, Ariel, 248 p.
- MCADAM, D. 1999. Marcos Interpretativos y Tácticas Utilizadas por los Movimientos: Dramaturgia Estratégica en el Movimiento Americano Pro-Derechos Civiles. In: D. MCADAM; J. MCCARTHY; M. ZALD (org.), *Movimientos Sociales: Perspectivas Comparadas*. Madrid, Istmo, p. 389-412.
- MCROBBIE, A. 1999. *In the culture society. Art, fashion and popular music*. London, Routledge, 164 p.
- OLIVEN, R.G. 2013. Taking to the Streets of Brazil. *Cultural Anthropology*. Disponível em: <http://www.culanth.org/fieldsights/427-taking-to-the-streets-of-brazil>. Acesso em: 10/01/2015.
- RUSKOWSKI, B. de O.; SILVA, M.K. 2011. Repertórios de ação e socialização de jovens militantes: etnografia da performance política no Levante Popular da Juventude. In: GT19 - Antropologia, Compromiso Militante y Participación Política, IX Reunión de Antropología do Mercosul, Curitiba, 2011. *Anais...* Curitiba, p. 1-19.
- SAVAZONI, R. 2013. *A onda rosa-choque: reflexões sobre redes, cultura e política contemporânea*. 1ª ed., Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 196 p.
- SEMÁN, P. 2015. *La transformación de los modos de producir música en la escena porteña 1995-2010*. Buenos Aires, Argentina. Universidad de San Martín. [Mimeo].
- WEBER, M. 1984. *Ensayos sobre sociología de la religión I*. Madrid, Tau-rus, 592 p.
- WEBER, M. 2004 [1974]. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 336 p.
- YÚDICE, G. 2000. Redes de gestión social y cultural en tiempos de globalización. In: D. MATO; X. AGUDO; I. GARCÍA (coords.), *América Latina en tiempos de globalización II: cultura y transformaciones sociales*. Caracas, UNESCO-CIPOST/Universidad Central de Venezuela, p. 93-116.
- YÚDICE, G. 2002. *El Recurso de la Cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona, Editorial Gedisa, 475 p.

Submetido: 30/06/2017

Aceito: 02/10/2017