



DOSSIÊ

1 *Ontologias do comum: produção de subjetividades coletivas na dinâmica cultural contemporânea*
(Ontologies of the common: production of collective subjectivities in contemporary cultural dynamics)

Mariella Pitombo¹

1. Professora do Centro de Cultura Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CCULT) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais (CHAL/UFRB). Email: mariellapitombo@ufrb.edu.br
ORCID: 0009-0005-9247-7010.



Resumo – Celebrando os vinte anos do Grupo de pesquisa “Cultura Memória e Desenvolvimento” (CMD), este artigo busca retratar minha trajetória intelectual, destacando as filiações teóricas e escolhas de objetos de pesquisa, percurso no qual o CMD foi decisivo. Ilustro o modo como fui desenvolvendo meus temas de pesquisa de modo a demonstrar o arco analítico que me levou da análise das políticas culturais e suas institucionalidades para a produção de subjetividades coletivas que compõem a esfera cultural contemporânea. Parto da hipótese de que a tendência da formação destes sujeitos coletivos expressam o sintoma de um tempo marcado pela exaustão do sistema capitalista e pela exacerbação da ética individualista. Portanto, a inclinação para o comum e o coletivo seria uma resposta e uma alternativa para outros modos de vida.

Palavras-chave: trajetória intelectual, comum, subjetividades coletivas.

Abstract – Celebrating twenty years of the “Cultura Memória e Desenvolvimento” (CMD) research group, this article seeks to retrace my intellectual trajectory, highlighting the theoretical affiliations and choices of research objects, a path in which the CMD was decisive. I illustrate the way in which I developed my research themes in order to demonstrate the analytical evolution that took me from the analysis of cultural policies and their institutionalities to the production of collective subjectivities that constitute the contemporary cultural sphere. I assume the hypothesis that the tendency towards the formation of these collective subjects expresses the symptom of a time marked by the exhaustion of the capitalist system and the exacerbation of individualist ethics. Therefore, the inclination towards the common and the collective would be a response and an alternative to other ways of life.

Keywords: intellectual trajectory, common, collective subjectivities.



Introdução

Em uma certa ocasião fui convidada a proferir uma palestra sobre as características do trabalho artístico-cultural no contexto da chamada economia criativa para alunos do Mestrado Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia. Em determinado momento da minha fala, abordei o modo como alguns autores da sociologia interpretavam a natureza do trabalho artístico e a compreensão do artista enquanto sujeito histórico. Abordei superficialmente o modo como Norbert Elias, no seu famoso livro, “Mozart, sociologia de um gênio”, ao traçar a trajetória de Mozart, matizou o caráter imanente ao gênio predestinado, típico do Romantismo, para enfatizar o processo social (numa dimensão micro e macrossociológica) que tornou possível a existência de uma figura de tamanha excepcionalidade. Pontuei que para Elias a emergência de tal subjetividade só foi possível graças a um momento histórico (entre os séculos XVII e XIX) em que na conformação do equilíbrio da balança nós-eu, o peso pendia em direção ao eu. Ou seja, em um momento histórico que favorecia o acirramento da preponderância do indivíduo, o surgimento de uma figura ensimesmada como o artista, encerrando as virtudes excep-

cionais da genialidade e unicidade, só foi possível graças a um processo sócio-histórico que favoreceu a conformação de subjetividades extremamente individualizadas.

Encerrada minha fala, passamos a um interessante debate no qual me foi feita uma questão muito instigante: perguntaram-me se eu acreditava se a configuração da balança nós-eu hoje tendia para o “nós” ou para o “eu”. Surpreendida pela pergunta respondi meio intuitivamente que, pelo que eu andava pesquisando e presenciando em termos de produção artístico-cultural contemporânea se delineava uma tendência que apontava para o “nós”. E afirmei que a indagação levantada abria uma agenda de pesquisa muito alvissareira. Guardei a questão e a coloquei no meu baú de ideias para futuras pesquisas. Hoje, portanto, a tentativa deste artigo é esboçar um primeiro plano analítico para dar conta desta questão.

Parto aqui de uma suspeita, ainda pouco amadurecida empiricamente, que a conformação de subjetividades coletivas na produção cultural contemporânea me parece ser um indicador de que a balança recai para o “nós” na configuração social contemporânea. Evidentemente, que o delineamento de uma tendência de modos de organização



e produção artística coletivas não exclui a coexistência de subjetividades artísticas mais “clássicas”, por assim dizer, onde a figura fortemente individualizada do artista (seus derivados contemporâneos como as celebridades midiáticas são uma prova desta tendência), ainda cumpre um papel social inquestionável e ocupa lugar de relevo na cena cultural contemporânea.

No entanto, partindo de uma outra suposição, acredito que a emergência de subjetividades artísticas coletivas são um sintoma de um espírito de um tempo. A minha hipótese é que a organização e a produção cultural em suas formas coletivas são uma resposta a um estágio de intensificação (e quase colapso) de processos sociais, econômicos e ambientais em que estamos vivenciando. Da agudização do capitalismo neoliberal à crise ecológica sem precedentes, o sentido que a formação destes coletivos parece evocar é que a saída somente se dará pelo **comum**. Portanto, seguindo os rastros de Elias, entender a emergência destes sujeitos só é possível se estivermos atentos às vicissitudes sócio-históricas que lhes permitem emergir. Apontar traços deste “Zeitgeist” nos termos de Hegel, ou seja, entender como a produção artística revela os traços de seu tempo, será uma das tarefas que aqui tenta-

rei esboçar para dar maior fundamento às minhas indagações.

Como este artigo compõe o projeto deste dossiê comemorativo dos 20 anos do grupo de pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento, contar como cheguei a esta agenda de pesquisa, em um percurso que remete à memória da minha trajetória neste grupo, também comporá a escritura deste texto.

Das institucionalidades a produção de subjetividades coletivas: uma trajetória de pesquisa

Descrever sua própria trajetória acadêmica e intelectual é um exercício que leva inevitavelmente a um certo desconforto, pois a medida em que as memórias são reatualizadas (pois assim a memória opera, como diria Benjamin) quando evocadas, os caminhos percorridos vão ganhando contornos mais nítidos, sinalizando as escolhas, por vezes erráticas, por vezes acertadas, que foram se tornando possível pelos encontros e circunstâncias.

Sempre que sou provocada a olhar retrospectivamente meu percurso (seja no divã do analista, seja em produções e eventos acadêmicos) emerge com frequência uma sensação de ter percorrido um



² No ano do meu ingresso no POSCOM houve crise institucional no programa que implicou na revisão das linhas de pesquisa e na saída de alguns professores, dentre eles Prof. Milton Moura, indicado para ser meu orientador. Nesta mudança, passo a ser orientada por Profa. Carmen Jacob.

caminho um tanto quanto labiríntico, forjando assim espaços intersticiais, sem fronteiras disciplinares muito definidas. Talvez seja este o fio-condutor da minha vida profissional e acadêmica – não à toa, por vezes, é tão difícil explicar a alguns familiares e amigos, não afeitos à lógica acadêmica, o que estudo e ensino. Se meu percurso acadêmico foi por muito tempo fonte de angústia e crises de identidade profissional, por ter evocado com frequência um sentimento de não pertencimento a um campo específico de conhecimento, tenho tentado resignificá-lo como campo de possibilidades. Para alívio temporário das crises epistemológicas que me atormentam me apego a tal celebrada interdisciplinaridade como forma de amenizar as lacunas criadas justamente pela falta de um mergulho mais profundo a um campo de conhecimento específico.

Tendo como formação inicial a área de administração de empresas, em uma faculdade particular em Salvador, meu destino se enreda com a sociologia se dá, ironicamente, a partir do ingresso no mestrado em.... Comunicação! Sim, foi cursando uma disciplina optativa no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais (PPGCS/UFBA), como aluna regular do Programa de Pós-graduação Comunicação e Cultura Contemporâneas (POSCOM/UFBA)

que se deu o encontro definitivo e uma filiação teórica que me satisfaz para ancorar as minhas futuras investigações. Aqui se explicita o mais uma vez as infidelidades disciplinares. Ainda que tenha sido admitida em programa na área de comunicação, o meu objeto de estudo tinha uma filiação mais legítima na área das ciências sociais. Nos acasos felizes que os descaminhos que o destino nos proporciona, por indicação do primeiro professor que havia sido escalado para ser meu orientador, Prof. Milton Moura², fui cursar uma disciplina optativa intitulada Leituras de Norbert Elias, ministrada pelo Prof. Edson Farias, a quem o destino me reservou como uma das principais personagens da minha formação acadêmica. Naquele primeiro encontro, experimentei a minha insipidez acadêmica no campo das ciências sociais e saí da aula com certa vertigem pela dificuldade em acompanhar os conteúdos expostos, porém muito instigada intelectualmente. Mal sabia, que a partir dali uma outra vereda intelectual se abria em minha vida acadêmica, seja pela centralidade que a obra de Norbert Elias acabou pautando meu olhar sobre a interpretação dos fenômenos sociais, seja pelo encontro decisivo com Prof. Edson Farias, figura que oficiosamente se tornou meu co-orientador no mestrado e poucos anos depois con-



tinuaria a ser orientador no doutorado, agora já no Programa de Ciências Sociais da UFBA. A partir dali finalmente me deparei com um domínio de conhecimento (as ciências sociais, e mais especificamente a sociologia da cultura) que melhor respaldou teoricamente meus objetos de investigação. Minha formação nas ciências sociais (ainda que tortuosa) se dá prioritariamente, sem dúvida, por esta obra do destino: o encontro com Prof. Edson Farias (que além de mestre, tornou-se um amigo), seja enquanto aluna das várias disciplinas que cursei tendo ele como professor, seja no espaço de trocas intelectuais privilegiado que se configurou através da minha filiação ao Grupo de Pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD), liderado por ele.

As políticas culturais como objeto de estudo: ênfase nas institucionalidades

Seduzida pelas artes e pela cultura desde estudante da graduação, mas sem nenhuma vocação artística explícita (mais uma fonte de frustração), a alternativa que encontrei para me aproximar deste campo, foi percorrer um caminho acadêmico para tentar entender as engrenagens que movimentavam, organizavam e punham em marcha o campo da cul-

tura. Entre aventuras aqui e ali para encontrar um caminho, apostei em formações variadas: uma formação multidisciplinar mediante duas especializações. A primeira em Comunicação para o mercado (Unifacs, 1996), e a segunda em Estética, semiótica e cultura (UFBA/2000). Nesta segunda especialização, o tema da minha monografia final já apontava para uma vereda de investigação que eu me especializaria no futuro, qual seja: as políticas culturais.

O que me inquietava naquele momento era analisar o papel das leis de incentivo à cultura, sua prevalência como principal fonte de financiamento da cultura à época, seus limites e polêmicas que se difundiam mediante debates promovidos por movimentos culturais, pela mídia e veículos especializados sobre artes e cultura. De forma muito embrionária nascia na monografia final da Especialização em Estética, semiótica e cultura, meu tema de pesquisa do Mestrado, qual seja: o Programa Fazcultura, a lei de incentivo à cultura da Bahia. Ingressei, portanto no mestrado em Comunicação e Culturas contemporâneas da UFBA em 2002, com o projeto de pesquisa sobre políticas culturais na Bahia, com ênfase na análise da referida lei de incentivo à cultura. Entretanto, o problema de pesquisa de fundo que me interessava - e que eu não sabia descrever teoricamen-



te - era entender a centralidade que a esfera cultural começava a ocupar na contemporaneidade. Mais especificamente o que me ataria era destrinchar analiticamente a dinâmica do campo da produção cultural e o papel dos seus distintos agentes (o estado, as empresas, a classe artística – tomando as leis de incentivo como ilustração dessa relação de forças).

Como já mencionado, a figura que me auxiliou decisivamente a melhor desenhar essas questões e ancorá-las teoricamente foi o Prof. Edson Farias mediante a apresentação de um referencial teórico sociologia da cultura, que me proporcionou travar contato com autores como mais clássicos como Max Weber e sua teorização sobre a autonomização das esferas sociais, passando por Pierre Bourdieu para iluminar a formação e a dinâmica do campo da produção simbólica e autores mais contemporâneos como Mike Featherstone, Frederic Jameson para iluminar análise a centralidade da esfera cultural na organização social contemporânea na sua dimensão simbólica, econômica e política. Ancorada por estes autores, desenvolvi minha dissertação de mestrado sobre as políticas culturais na Bahia, com ênfase nas gestões dos governos carlistas (1995-2002), cujos feitos ilustravam minhas perguntas de pesquisa: a elevação da esfera cultural a um lugar de destaque,

propiciado por políticas públicas de verniz mercadológico que entrelaçavam as práticas culturais ao campo ampliado do entretenimento e lazer (vincular cultura e turismo, acionando o “texto indentitário” da baianidade (Moura, 2001) foi a tônica destes governos), políticas estas também viabilizadas sobremaneira pela lei de renúncia fiscal estadual, o Faz-cultura.

Paralelamente à minha inserção ao grupo de pesquisa CMD, eu também começava a me inserir ao Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT). Criado em 2003, sob a liderança de Albino Rubim, o CULT tornou-se um espaço de produção de conhecimento no Brasil sobre políticas culturais e minha pesquisa de mestrado se inseria aos debates deste grupo em um momento em que se começava a conformar uma área de estudos sobre políticas culturais na UFBA. No CULT tive a oportunidade de atuar como pesquisadora em um projeto financiado pela Cátedra Andrés Bello intitulado *Políticas e redes de intercâmbio de cooperação cultural na Ibero-América*. Liderada pelo professor Albino Rubim, a pesquisa de caráter predominantemente descritivo, tinha por finalidade realizar um mapeamento sobre a atuação cultural dos organismos internacionais e de redes de cooperação cultural na região. Através do



mergulho sobre as políticas culturais destas instituições internacionais, emerge o problema de pesquisa que iria me conduzir a cursar o doutorado. A questão que me intrigava era compreender o papel da Unesco como um fórum internacional que pauta agendas internacionais mediante a construção de categorias de compreensão social (acerca da noção de cultura e seus imediatos corolários, a exemplo da ideia de diversidade cultural) e o modo como acabam por orientar práticas e saberes dos agentes implicados na esfera cultural. Para tal empreitada tomei como objeto de pesquisa, os bastidores do processo de elaboração da Convenção da diversidade cultural. Amparando-se no modelo analítico das configurações do sociólogo Norbert Elias, busquei mapear a complexa trama de interdependências que se forjou em torno da formulação do referido tratado de modo a compreender as vicissitudes do processo (identificação de atores sociais, lutas por definição de sentido, enfim, as disputas de poder inerentes ao processo) que resultaram na cosmologia presente no texto da convenção.

Portanto, assim como na pesquisa do mestrado, a ênfase da investigação do doutorado girou em torno da análise de instituições promotoras de políticas culturais. Daí o uso da denominação “institucio-

nalidades”, que intitula este artigo, como tema que circunscreve minhas pesquisas numa primeira fase da minha trajetória como pesquisadora. Mesmo que tal temática permaneça ao longo da minha carreira, como veremos a seguir, meus interesses de investigação começam a se deslocar para outra ponta do fazer cultural para outros agentes que conformam o entremeado da complexa configuração das esferas culturais: os trabalhadores da cultura.

Trabalho e cultura na economia criativa: uma derivação da agenda de pesquisa

A experiência em desenvolver pesquisas sobre políticas culturais e a literatura recente produzida por meus pares me levou a uma certa insatisfação teórica e epistemológica por conta do caráter excessivamente descritivo das análises e pela orientação um tanto quanto normativa das mesmas. Tal condição me foi reafirmada durante pesquisa que realizei sobre a produção intelectual de pesquisadores brasileiros sobre o tema das políticas culturais no Brasil (Pitombo e Barbosa, 2019). Desejando uma nova rota de pesquisa que me desvencilhasse em certa desta encruzilhada que eu mesmo enredei no meu percurso, qual seja, uma pesquisadora e professo-



3 A organização administrativa da UFRB se dá não por departamentos, mas sim por áreas de conhecimento. No CECULT, estou vinculada à área de conhecimento Política e Gestão Cultural.

MARIELLA PITOMBO

ra³ dedicada sobre tema das políticas culturais, mas insatisfeita com as constrações e expectativas que o campo requisita – pesquisas de natureza prescritivas e normativas – me enveredei na análise sobre as relações entre trabalho e cultura, buscando analisar as dinâmicas do campo da cultura, mas a partir da perspectiva dos seus produtores e fazedores, ou seja, os trabalhadores da cultura.

Em 2017, instada por um convite de um colega do CMD, Prof. Elder Alves (UFAL), a organizar um livro sobre cultura e trabalho no Brasil, iniciei de forma ainda exploratória uma primeira abordagem sobre profissionalização da cultura. O que me interessava naquele momento era me debruçar sobre a produção de subjetividades artístico-culturais no contexto do capitalismo contemporâneo e o modo como são forjadas pela gramática axiológica da chamada economia criativa. O problema de pesquisa que me orientou era compreender em medida os valores que tradicionalmente qualificam o trabalho artístico acabavam sendo apropriados pelos discursos em torno das disposições reivindicadas pela chamada economia criativa. Pesquisando sobre o tema comecei a perceber o quanto os valores que comumente qualificam trabalho artístico - ideias como criatividade, inovação, autonomia, flexibilidade - informavam

os predicados celebrados pela chamada economia criativa. Por sua vez, pude perceber que tais valores conformam disposições que implicam nos modos de organização produtiva desses sujeitos, que por sua vez, se alinham aos modelos típicos de produção pós-fordista já descritos por muitos autores, como David Harvey, em *A condição pós-moderna* e Luc Boltanski e Ève Chiapello em *O novo espírito do capitalismo*, por exemplo. O esgarçamento dos vínculos trabalhistas em suas formas institucionais clássicas como os sindicatos, a deslocalização do modelo de produção capitalista que retirou a centralidade da linha de produtiva do chão das fábricas, espalhando as unidades produtivas pelos quatro quadrantes do globo e a crescente financeirização do capital reconfiguraram profundamente o mundo do trabalho. Daí decorrem relações trabalhistas baseadas por empreitadas e prestação de serviços, gerando contratos sem vínculos formais. Boltanski e Chiapello, inclusive, dão interessante acento a esta tendência ao vinculá-las à apropriação de valores contraculturais que sopravam durante os revolucionários anos 1960 na França. Para os autores, valores como autonomia, flexibilidade, rompimento com hierarquias enrijecidas e autoritárias típicas do sistema fordista foram incorporados aos novos modelos gerenciais que co-



meçavam a vicejar estabelecer nas empresas privadas entre 1980 1990.

Quando cruzamos essa tendência de reformatação do mundo do trabalho com a literatura (escassa, acentue-se) acerca das características do trabalho artístico, torna-se inevitável não reconhecer certo espelhamento de tendências. Em contato com a literatura produzidas por um dos mais reputados autores dedicados a esquadrihar o mundo de trabalho nas artes, Pierre-Michel Menger, de pronto identifica-se muitos pontos em comum entre estes intelectuais franceses a saber: as semelhanças entre a ideologia do novo espírito do capitalismo, como propõem Boltanski e Chaipello, e o conjunto de predicados evocados por Menger ao caracterizar o trabalho artístico. De forma um tanto quanto rasante, podemos elencar aqui rapidamente os valores e dinâmicas do trabalho artístico destacados por Menger em algumas de suas obras (2009, 2005):

Reiterando em certa medida uma noção um tanto quanto romântica da subjetividade artística típica do Iluminismo, Menger vai acentuar valores como **vocação** e **inovação** como características do trabalho artístico. Para o autor, ancorados na crença da vocação, o trabalho será tomado como uma missão,

um caminho de autorrealização e de intensa satisfação pessoal. Conjugado a esta compreensão, Menger toma o artista como um sujeito inovador numa dupla dimensão: estética e social, isto porque é capaz de mobilizar novas aspirações sociais e visões de mundo, reforçando assim da ideia de um sujeito de vanguarda, uma espécie de antena que capta os sinais e antecipa tendências de um novo tempo que está por vir. Nesse sentido, mais um forte valor é acionado, o da **autonomia**. Ou seja, o artista enquanto trabalhador é um sujeito livre das constrictões e hierarquias que organizam o mundo corporativo, portanto dono do seu tempo e que goza de certa liberdade individual para poder conduzir a sua criação. Como consequência, seu modo de produção é ancorado na **intermitência** uma vez que suas atividades são geralmente desempenhadas por empreitadas (ou por projetos), decorrendo daí também um outro valor muito típico das relações trabalhistas atuais, a **flexibilidade**.

É exatamente essa gramática axiológica e modo de organização produtiva que orienta a lógica da criação artística descritos por Menger (2009) que vão encontrar ressonâncias nas descrições dos novos modelos gerenciais descritas por Boltanski e Chiaipello (2009) quando realizam sua profunda análise



acerca das transformações valorativas e produtivas do mundo empresarial que se configura a partir do recrudescimento da lógica neoliberal do sistema capitalista desde os anos 1990.

Não por acaso, estes mesmo valores e modos de produção servirão de estofos para a conceituação e prescrição acerca das dinâmicas produtivas da chamada economia criativa (Pitombo e Barbosa, 2017). A emergência desta categoria é decorrência direta de todo essa reestruturação produtiva do sistema capitalista e da financeirização das economias que passa a ocorrer desde a década de 1970, descritos por muitos autores aqui já citados. O conceito de economia criativa nasce na década de 1990 primeiro no mundo institucional das políticas governamentais (australiana e inglesa) e migra para o campo acadêmico onde passa a conhecer um crescente exercício de formulação e ressignificação conceitual. De forma um tanto quanto sucinta, o eixo comum que vai estruturar as distintas interpretações e classificações acerca da organização desta “nova” economia, é a ênfase na criatividade - ou seja no simbólico - como principal ativo do sistema capitalista contemporâneo. Portanto é uma categoria nativa que nasce do discurso tecido por agentes sociais vinculados ao mundo econômico e político que vem sendo apropriado e reelaborado

pelo mundo acadêmico mediante a produção de uma profusa literatura especializada e a fabricação de especialistas-celebridades.

A ideia de economia criativa foi derivando uma constelação de conceitos a exemplo de indústrias criativas, cidades criativas, bairros criativos, clusters criativos e **classes criativas**. Como a ênfase deste artigo é apontar para a contiguidade de valores entre mudança no sistema produtivo capitalista contemporâneo, os valores do trabalho artístico e sua reverberação nos modos de produção da economia criativa, torna-se incontornável fazer um breve parêntese para abordar a economia criativa a partir das suas classes produtivas. O badalado, polêmico e bastante criticado conceito de **classes criativas** proposto por Richard Florida tornou-se a síntese que pioneiramente traçou os primeiros contornos dos trabalhadores típicos deste segmento econômico emergente. Para o autor, as novas economias exigem flexibilidade, multicapacidades, criatividade e forte senso de oportunidade a novos empreendimentos. Portanto exige uma camada de profissionais altamente especializada, condizente com o modelo de produção predominante que se baseia na flexibilização e na produção de projetos.



Para Florida, as classes criativas são compostas por pessoas que agregam valor econômico por de sua criatividade e são fortemente orientadas pela inovação. Esses trabalhadores não são detentores de propriedade, capital ou meios de produção. Seu capital mais valioso é da ordem do **imaterial**, pois deriva da sua criatividade. Nesse compasso, Florida vai desenhando a ontologia deste *homo creativus*, ancorado em valores que passaremos a descrever brevemente. Não de pode deixar de reconhecer que Florida realiza um trabalho etnográfico considerável pelas empresas de alta tecnologia do Vale do Silício e de outras cidades americanas de forte tradição tecnológica. Portanto, é partir da radiografia destes espaços de produção que ele vai desenhando e dando vida a estes sujeitos, segundo a sua interpretação.

As classes criativas seriam formadas por sujeitos que orientam suas ações a partir de uma ética individual e auto afirmativa e forjam sua identidade mediante a expressão da sua criatividade única e irrepetível, logo tornando-o singular. Deste modo, estes sujeitos resistem a princípios tradicionais que enfatizam o coletivo e demonstram inconformidade com regras e hierarquias organizacionais. Florida vai

ilustrar esta tendência a partir da organização espacial das empresas de tecnologia (salas abertas, sem divisões hierárquicas, propícias para trocas e pausas lúdicas), pela informalidade desses trabalhadores nos seus modos de vestir e se relacionar com os colegas e superiores, por exemplo. Os criativos de Florida são orientados pela **meritocracia**, pois acreditam que o resultados e êxitos obtidos são frutos do seu empenho individual que, por sua vez, é orientado por novos estímulos e desafios. Têm apreço por metas e conquistas, querem progredir porque são bons no que fazem. Inevitável não relacionar tais atributos às características das subjetividades neoliberais descritas por Foucault (2008), quando acentua que estes sujeitos são estruturados pela economia neoliberal pautada na concorrência, no lucro, na lógica de empresariamento de si mesmos. Uma outra característica enfatizada por Florida é que os trabalhadores criativos buscam ambientes aberto às diferenças, portanto são sujeitos que valorizam a diversidade, de classe, raça e gênero. Ironicamente, pela etnografia levantada nas andanças de Florida pelas empresas de alta tecnologia estadunidenses, ele constata que as classes criativas, a despeito da valorização da diversidade, ainda são estruturadas por uma disparidade de raça e gênero, com registro de baixos índices de negros e mulheres.



Em resumo, a economia criativa implica, então, em uma nova forma de organização do trabalho, cujo arquétipo é o trabalho artístico – criativo, inovador, incerto e flexível. O estrato profissional que lhe é derivado ganha o slogan de “classes criativas” e, segundo Florida, passa a ser o protótipo de profissionais desejados pelas cidades (metrópoles dos países centrais, na sua maioria) para a implantação de seus “vales” de criação e inovação enquanto estratégia de desenvolvimento territorial. Trata-se, por tanto da produção de uma subjetividade histórica, focada no talento individual, na capacidade criadora, inventiva e disposta à riscos, cujo estilo de vida é aberto, tolerante, inclinado à diversidade (de culturas e gêneros) e à boemia.

Esse breve sobrevoo pelas teses desenvolvidas no polêmico livro de Florida, *A ascensão das classes criativas*, nos direciona a fazer cruzamentos tanto com as teses de Boltanski e Chiapello, bem como com a obra de Menger. É inevitável não perceber as a extensão de sentido entre os valores relacionados ao trabalho artístico e as classes criativas como desenhadas por Florida. Emerge daí uma gramática axiológica comum que perfila a subjetividade do *homo creativus*. Valores como autonomia, flexibilidade, polivalência, abertura à diversidade, espontaneida-

de, intuição, criatividade, inovação, informalidade informam a produção de uma subjetividade altamente individualizada, por mais paradoxal que possa parecer. Nesse sentido, a economia criativa e suas subjetividades correspondentes, ao menos como descritas pelos principais expoentes até o momento (homens, brancos e anglo-saxônicos em sua maioria), tem reiterado o paradigma da ética neoliberal, ainda que alguns de seus valores festejados apontem para a direção oposta.

O que veremos a seguir é uma breve análise, de caráter ensaístico, sobre a emergência formas de organização social e da produção econômica amparada em valores pautados na coletividade e no comum como resposta ao recrudescimento a esta tendência de extrema individualização que o sistema capitalista neoliberal forjou nas últimas décadas. Tal tendência, sugiro aqui, se espalha também na produção de subjetividades culturais e artísticas.

O comum como substrato para a produção de subjetividades e práticas coletivas.

Em obra intitulada *Realismo Capitalista*, Mark Fisher (2020) lança mão da célebre máxima atribuída ao teórico marxista Fredric Jameson - é mais



fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do sistema capitalista - como fio condutor da sua ácida crítica acerca deste sistema econômico e político que se tornou hegemônico e incontornável. No entanto, lembremos: o capitalismo tem apenas cerca de 200 anos, mas fincou de tal modo seus tentáculos nas várias dimensões da vida social, econômica, política, cultural, forjando sujeitos e práticas sociais, que nos dá a impressão de que não há saída ou alternativa possível para o surgimento de outro modo de produção econômica. Mark Fisher vai denominar esta crença na inescapabilidade do capitalismo de realismo capitalista. Amparado em análises de Fredric Jameson (2002), Slavoj Žižek (1989) e Deleuze e Guattari (2010), Fischer vai descrever o predomínio e violência que este sistema de produção impôs ao mundo. Como o próprio autor chama a atenção, este mal-estar em relação ao capitalismo já se manifestou em diversas formas e vezes ao longo dos seus 200 anos. A novidade nos tempos contemporâneos, no entanto, se dá na confluência da exaustão de um sistema econômico, propulsor de enormes abismos sociais, com os limites da própria vida imposta pelas profundas alterações climáticas e ambientais no planeta Terra. O mal-estar cultural, existencial e material que o sistema capitalista até então provocou se

choca agora com a fúria de Gaia, como assim propugna a filósofa Isabelle Stengers no seu “Tempos das catástrofes” (2013).

Previsões milenaristas já foram difundidas aos montes ao longo da história. O imaginário que foi alimentado em torno da chegada do século XXI, por exemplo, em grande medida tecido pela literatura ou pelo cinema em suas produções de ficção científica, evocava uma mudança radical de experiências sociais, decorrentes de crises e rupturas. Lembremos, por exemplo, do advento do bug do milênio anunciado na virada de 1999 para o ano 2000, prevendo uma falha técnica nos sistemas de informática que gerariam uma enorme crise em vários setores da vida. Portanto, o clima de ameaças e riscos de toda sorte, desde os tecnológicos, os sanitários até os recentes conflitos globais com potencial atômico comparamos como marcadores de um tempo em que os seres humanos chegaram no limite de suas práticas, como assim profetizou Ulrich Beck (2011) em seu clássico “A sociedade de risco”. Mais recentemente, as várias teorias acerca do Antropoceno - este tempo em que as interferências humanas na terra se tornaram irreversíveis e estão a ameaçar a sobrevivência mesma da humanidade – e o surgimento de inúmeras interpretações sobre dos limites do sistema ca-



pitalista financeiro global deslindam a intensificação das desigualdades socioeconômicas e ambientais, desenhando assim um prognóstico pouco esperançoso para o futuro.

A partir deste cenário, começaram a florescer inúmeras contracorrentes filosóficas e sociológicas realizando não só um diagnóstico deste tempo, como também assinalando a falência das práticas produtivas capitalistas e, na contrapartida, reivindicando a necessidade de novos paradigmas de produção econômica aliados a uma virada epistêmica no modo de produção de conhecimento mediante a valorização de sistemas produtivos e epistemologias de povos originários e tradicionais. Inúmeros são os conceitos, teorias, intelectuais do mundo acadêmico e não-acadêmico e movimentos sociais que começaram a brotar recentemente para apreender a mudança deste tempo e sinalizar a urgência de uma mudança imperiosa nas práticas, sobretudo, econômicas com vistas a garantia de sobrevivência. Conceitos como decrescimento, antropoceno, decolonialidade e seus porta-vozes a exemplo de intelectuais como Eduardo Viveiros de Castro, Bruno Latour, Isabelle Stengers, Arturo Escobar e Ailton Kernak, só para citar alguns poucos, conformam hoje um arena intelectual e política que se contrapõe à hegemonia

epistêmica e econômica que vem vigorando há pelo menos duzentos anos.

Mas o que a produção de subjetividades artísticas-culturais coletivas tem a ver com este cenário? Como já anunciado na introdução, parto da hipótese de que a emergência desses sujeitos coletivos são uma resposta alternativa aos modelos produtivos e à lógica neoliberal, logo individualista, que o sistema capitalista imprimiu na sua longa jornada desde a emergência de uma sociedade industrial no século XIX. Não que seja novidade a conformação de formas “alternativas” e coletivas de produção artística e cultural. Os movimentos de vanguarda, sobretudo nas artes visuais, ocorridos nos anos 1960 foram laboratórios de experiências estéticas e sociais que contestavam a ordem vigente.

Durante a minha pesquisa de pós-doutorado realizada em 2019, o tema das relações entre trabalho e cultura e principalmente a análise da gramática axiológica em torno dos valores acerca do trabalho artístico e sua apropriação pela economia criativa continuava a orientar meus interesses de pesquisa. Insatisfeita com a inadequação das teorias de Richard Florida sobre as classes criativas à dinâmica da produção cultural brasileira, me lancei a questão se as nossas “classes criativas” tinham outras idiosincrasias.



Tomei como caso de estudo um determinado coletivo cultural, o Bloco de Hoje a Oito (DHJA8) responsável por organizar um carnaval “independente”, no bairro do Santo Antônio Além do Carmo, localizado no centro histórico de Salvador, que, por sua vez, vem se tornando um espaço de entretenimento e lazer da cidade. Algumas questões orientaram meu percurso investigativo: seria aquele coletivo cultural a expressão soteropolitana das “classes criativas”, à maneira de Richard Florida? Como se daria a lógica de organização daquele pequeno grupo, aparentemente informal, sem uma estrutura institucional e financeira robusta, mas ainda assim com considerável capacidade de viabilizar um florescimento nos modos de se fazer e fruir o carnaval na cidade? Diante de tais condições, teria os trabalhadores criativos do Sul Global especificidades distintas dos países centrais do Norte? Partindo do pressuposto de que sim, de que as classes criativas do Sul possuíam perfil distinto, pois possuíam um *modus operandi* pautado numa lógica horizontal, de relações afetivas e sistemas de proximidade. Era uma hipótese relativamente fraca já que se baseava ainda em impressões pouco testada empiricamente e cometia a mesma generalização da literatura vigente, qual seja: reunir num agregado um leque variado de profissionais da cultura, sob o signo de “classes cria-

tivas do Sul”. Mas o que me interessava era entender as condições de possibilidade de um processo criativo que galgava êxito num terreno que se perfilava meio que na contramão dos processos descritos acerca dos clusters, bairros, cidades e classes criativas.

Ao estudar as especificidades do referido coletivo cultural com o propósito de entender suas dinâmicas e formas de organização, comecei a observar que se esboçava uma tendência do surgimento de sujeitos coletivos “alternativos”, cujos valores e modelos e produção e organização tomam o **comum** e a **coletividade** como princípios que orientam seus modos de atuação no mundo. Partia da hipótese de que parte de nossas “classes criativas” tinham especificidades por se pautar numa economia de alta informalidade, formada por pequenos produtores, cujo paradigma produtivo era o que chamei de low-tech (bricolagem, artesanaria, improviso, baixo orçamento) – portanto, um tanto quanto distinto dos padrões descritos por Florida. Por outro lado, em contato com uma literatura sobre o tema durante o pós-doutorado, percebi que existiam muitas homologias entre países centrais e não-centrais, insuspeitadas até o início de pesquisa, no que se refere ao perfil de classes médias urbanas afeitas a uma produção cultural underground, por assim dizer. Esses intermediários culturais, europeus,



4 Como aponta Mark Fisher, a contestação no caso de alguns artistas e movimentos culturais acaba se tornando mais uma via para a cumplicidade ao sistema capitalista do que propriamente sua negação.

estadunidenses ou brasileiros compartilham valores, práticas e estilos de vida semelhantes que beiram a uma certa universalidade axiológica. Preocupações ambientais, certa resistência ao modo de produção capitalista, aposta nas redes afetivas de amizades e na horizontalidade nos modos de organização compõem a gramática conjugada por esses sujeitos que buscam outros modelos de criação e produção ancorados na coletividade, extrapolando interesses meramente econômicos (Pitombo, 2020).

Como já apontado na introdução, a minha suspeita para a emergência dessas subjetividades coletivas comparecem como respostas a alguns fenômenos sociais, tais como no esgotamento ontológico de uma subjetividade amparada na predominância de um sujeito autocentrado e altamente individualizado (e no campo artístico cultura a figura síntese é o artista), que, por decorrência, traz a reboque todo o questionamento contemporâneo acerca da hegemonia do sujeito Iluminista, típico da modernidade, qual seja: um sujeito centrado, unificado, indivisível e orientado pela razão, como assim bem descreveu Stuart Hall (2006) em seu clássico *Identidade cultural na pós-modernidade*. Desse modo, o sujeito moderno conformou-se a partir de um imaginário masculino, branco e eurocentrado. Em certo sentido,

a conformação das subjetividades artístico-culturais coletivas acabam sendo uma resposta também a este incontornável fenômeno contemporâneo em torno do questionamento, reavaliação e reconstrução acerca das identidades – um debate longo e complexo que não cabe aqui descrever.

A outra chave para a compreensão da formação desses sujeitos coletivos passa sem dúvida pela contestação do sistema produtivo capitalista⁴. A crítica se ancora nos valores que o neoliberalismo evoca (competitividade, individualismo, mercantilização da vida), como também pelas suas práticas produtivas (financeirização do capital, ênfase no lucro, baixíssima repartição dos benefícios). Nada muito diferente do que Marx houvera profetizado... Como no retorno do recalcado, o *Zeitgeist* de agora evoca outras práticas, como contraponto ao neoliberalismo e seu *ethos* no primado da individualidade. Pierre Dardot e Christian Laval (2015), dedicados a analisar a emergência do **comum** como princípio político, sobretudo a partir da década de 1990, definem este termo como uma alternativa ao neoliberalismo, levado a cabo por lutas e dos movimentos sociais – sobretudo movimentos antiglobalização e ecologistas – que vêm resistindo à dinâmica do capital, originando assim formas de ação e discursos originais. Para os au-



tores, o termo ‘comum’ designa não o ressurgimento de uma ideal comunista, mas a emergência de uma nova forma de contestar o capitalismo, ou mesmo de vislumbrar sua superação. Ou seja, o comum, na definição dos autores é um “regime de práticas, de lutas, de instituições e de pesquisas que levam a futuro não capitalista” (Dardot e Laval, 2015, p.19).

Ilustrativo deste fenômeno são as práticas e as estimas do coletivo cultural que observei durante a minha pesquisa. Comunitarismo, não-hierarquia, laços afetivos, forte contestação política baseada num discurso anti-gentrificação e compromisso ético com o território, atitude anti-mercadológica são princípios que compõem a gramática axiológica que orienta as práticas de organização do coletivo. A citação abaixo, fruto de uma dissertação de mestrado sobre o coletivo GIA, na qual é abordada brevemente a ação do DHJA8, descreve com precisão os valores e modos de fazer do bloco:

A experiência ainda em movimento do bloco é movida pelo desejo de produzir e *experimentar um viver comunitário que se contraponha às opressões da cidade, novas relações de sociabilidade e afeto*, através de práticas culturais e festivas características da nossa cultura,

que atravessam diversas questões, entre elas, a apropriação do espaço público e a resistência criativa. O processo coletivo do bloco De Hoje a Oito implica em um *método não-hierárquico* de produção, a partir do qual produzimos figurinos, festas, mostras audiovisuais, painéis acadêmicos, entre outros artefatos, *através de uma troca de competências que não tem a moeda como valor de troca ou finalidade*. O bloco possui ainda uma autonomia que implica, entre outras coisas, em uma autogestão coletiva, seja econômica ou produtiva, na qual o próprio samba é o meio de sustentabilidade financeira (em uma dimensão micropolítica e microeconômica), através de nossas festividades, na qual *a divisão de tarefas é horizontal e espontânea* (grifos meus) (Gomes, 2013, p.66 – em itálico no original)

Ao defenderem uma outra forma de fazer carnaval na cidade se recusaram, por exemplo, a figurar na programação oficial do carnaval, de forma a evitar sua participação no que chamavam de “a espetacularização midiática do carnaval”, além de terem negado ofertas de patrocínio da indústria de bebidas e da transmissão do desfile por grandes cadeias midiáticas.



Ao defenderem uma outra forma de fazer carnaval na cidade se recusaram, por exemplo, a figurar na programação oficial do carnaval, de forma a evitar sua participação no que chamavam de “a espetacularização midiática do carnaval”, além de terem negado ofertas de patrocínio da indústria de bebidas e da transmissão do desfile por grandes cadeias midiáticas.

Os exemplos pululam se tomamos a questão da produção de subjetividades coletivas nas artes e na cultura, seja pelo modo como se organizam, como narram seus discursos e/ou definem suas identidades. A própria noção de “coletivo cultural” que vem se forjando e se multiplicando enquanto agente da esfera cultural nas últimas décadas, especialmente a partir dos anos 2000, talvez seja a expressão mais heurística deste fenômeno. Ainda que não seja novidade a formação de sujeitos coletivos, como nos alerta Marques e Marx (2021), o que distingue os coletivos culturais contemporâneos é sua dimensão sócio-política mais ampla que extrapola o campo artístico e sua pluralidade organizacional. Nas palavras dos autores:

(a) os coletivos culturais contemporâneos, diferentemente dos “grupos de artistas”, são mais heterogêneos em relação aos sujeitos, inclusive,

nem todos ativistas são necessariamente artistas, alguns são técnicos de montagem, técnicos de som, etc., outros são pesquisadores, gestores culturais, dentre outras atividades; (b) são mais plurais e híbridos em termos de linguagens artístico-culturais e se configuram a partir de interseccionalidades político-identitárias, daí as experiências de coletivos de traço feminista, coletivos eminentemente voltados às questões étnico-raciais, dentre outras experiências marcadas pela interseccionalidade (Marques e Marx, 2021, p.14)

A história do campo da arte, e mais especialmente das artes visuais é pródiga em registrar o fenômeno da formação de “coletivos” ou de grupo de artistas que se tornaram célebres por instaurar formas de contestação política e produção coletiva. Nas experiências mais contemporâneas, o marcador talvez seja a agudização do questionamento do papel do artista e de suas práticas, quando se expande a criação artística para além dos seus representantes e espaços legítimos (o artista, o atelier, a galeria, o museu), convocando a criação coletiva com a participação de não-artistas, em espaços públicos, por exemplo. Estelle Zhong Mengual, historiadora da arte, em seu *L’art em commun: reinventer les formes du*



collectif em contexte démocratique analisa a produção de um conjunto de artistas ingleses, ressaltando exatamente o seu modo de criação pautado na coletividade e no comum. Descrevendo o processo criativo posto em marcha pelos artistas relacionados, a autora aponta para algumas tendências que convergem aqui com minhas hipóteses: o descentramento do artista enquanto gênio solitário criador, cuja produção se dá no isolamento de seu atelier. Segundo a autora, as práticas artísticas contemporâneas consistem em criar em comum, no espaço social e numa longa duração. As experiências relatadas por Mengual geralmente revelam experiências de criação artística processuais, onde o artista é um condutor do processo e não-artistas são convocados a participarem da montagem e criação, sem necessariamente exigir requisitos técnicos para manejarem a criação de uma obra artística. Estes dispositivos, segundo a autora, desestabilizam a concepção de arte e nossas categorias estéticas, uma vez que se trata de romper padrões espaciais, de temporalidade e de autoria. O espaço social (por vezes a rua) e não mais o atelier é o espaço de criação, as obras podem levar meses e até anos para serem finalizadas, além disso o papel demiurgo que historicamente coube à figura do artista tem seus contornos borrados, já que a obra

foi produzida coletivamente, em colaboração entre artistas e voluntários.

Mengual acrescenta ainda a dimensão política desse modo coletivo de criação artística. Para além das questões estéticas, *a arte em comum* abrange questões relativas à participação, à comunidade, que, por sua vez revelam os desafios políticos da democracia, a reconfiguração dos modos de vida, especialmente a reinvenção das possibilidades do viver coletivamente.

Estes breves exemplos sobre a ontologia destas subjetividades coletivas e seus modos coletivos de criar expressam a meu ver, portanto, um dos sintomas do espírito do tempo presente: o mal-estar provocado pela agudização de um sistema econômico cuja ética se ancora no individualismo e na exclusão e que vem deteriorando insidiosamente as condições de vida no planeta. Retomando então a categoria da balança eu-nós de Norbert Elias para compreender os fluxos e mudanças nas configurações sociais, os fenômenos relatados sobre a produção de sujeitos coletivos na esfera cultural, talvez seja uma resposta ao fenômeno que Elias aponta: o conflito do eu desprovido do nós, provocado por uma inflação da individualização. Segundo Elias este conflito se expressa por: “um anseio de calor afetivo, de ter afirmada a



afeição dos outros e pelos outros, aliado a uma incapacidade de proporcionar afeição espontânea” (Elias, 1994, p.137). A reivindicação do princípio do comum, materializado em práticas coletivas de organização e criação artística talvez se apresentem como uma resposta a este conflito apontado por Elias, o que nos sugere a possibilidade de uma tendência que a balança comece a se inclinar em direção ao “nós”.

Considerações finais

A circunstância que enseja a escrita deste artigo é algo para ser intensamente celebrado. Comemorar vinte anos de produção e troca acadêmicas no âmbito de um grupo de pesquisas, em um país que pouco viabiliza em termos materiais o exercício intelectual, é um feito que não pode passar incólume. Foi neste espaço, o CMD, que encontrei fontes de inspiração inesgotáveis de trocas intelectuais e que venho me fazendo pesquisadora na área da sociologia da cultura. Como diz Elias, neste processo cego em que as configurações sociais nos enredam de forma um tanto quanto descontrolada, o inusitado acontece. O exercício aqui de olhar retrospectivamente minha trajetória profissional, me colocou diante da jovem de 17 anos que que saía do ninho protetor da casa

dos pais no interior da Bahia em 1989 para estudar na capital - mal vislumbrava os caminhos que percorri desde então. E nestes tramado de eventos insuspeitados, o encontro com professor Edson Farias no início dos anos 2000 foi fundamental, pois representou uma inflexão na minha formação acadêmica. Portanto, o que se quis aqui apresentar brevemente foi minha trajetória intelectual forjada fortemente pelo CMD, destacando as vicissitudes e escolhas analíticas de objetos e temas de pesquisa no âmbito da sociologia da cultura.

A guisa de conclusão, cabe ainda salientar no que se refere ao tema central deste ensaio, qual seja a emergência de sujeitos coletivos que compõem a paisagem dos atores da esfera cultural contemporânea, a descrição deste fenômeno – de forma ensaística, destaque-se – não implica em sustentar a hipótese de que haveria uma diminuição ou desaparecimento de agentes culturais cruciais para a própria dinâmica do campo, qual seja os artistas – entendidos em um sentido mais clássico, como sujeitos singulares, dotados de idiosincrasias e pautam sua criação pelo élan que lhes move. No entanto, o que a produção dessas subjetividades coletivas na esfera cultural aponta é o descentramento do sujeito do Iluminismo, como nos descreve Hall (2006), ancorado na ideia do gênio



criador, autossuficiente e guiado exclusivamente por suas inquietações estéticas. E aqui talvez se consubstancie uma tendência mais global de desconstrução e reavaliação acerca dos paradigmas mais clássicos que informaram o debate em torno das subjetividades e identidades que lhe são decorrentes. A emergência de coletivos culturais seria então um contraponto a ideia de romântica do artista. Tal tendência não significa, portanto, que as alterações nas dinâmicas do campo provocadas pela emergência desses sujeitos não deflagre conflitos nas relações entre os agentes e consequentemente na posição que ocupam no espaço social. Ilustrativo deste fenômeno, foi uma contenda gerada acerca da curadoria da 35ª edição da Bienal de São Paulo que ocorrerá em 2023. Ao invés de ser centrada na figura clássica do curador individual, o trabalho curatorial foi promovido por um coletivo de artistas e curadores. Tal condição gerou um questionamento por parte de uma crítica de arte brasileira, Sheila Leiner, registrado em um artigo na Folha de São Paulo. Fazendo alusão a outras bienais como a Documenta de Kassel, a autora destila seus incômodos com o processo de transformação das subjetividades artísticas, as pautas e os processos de criação que marcam a produção das artes visuais contemporâneas. O resumo da matéria condensa bem os valores e princípios ali defendidos:

Proposta curatorial do coletivo a cargo da 35ª edição da Bienal de São Paulo, como a de exposições internacionais de tendência semelhante, exclui a palavra arte, sobrepõe a política à estética, troca a obra artística por processos sem resultado e mais parece uma reunião de ONG, avalia curadora. (FSP, 2022)

Ora, extrapolando aqui a dimensão valorativa dos argumentos, o que se constata é o desenho de uma contenda acerca dos principais elementos elencados ao longo do presente artigo. Comparecem no artigo de Sheila Leiner(2022) os seguintes temas:

a) *a legitimidade dos coletivos culturais em contraposição ao papel do artista* (“Como qualificar, então, o fato de que, neste ano, a documenta 15 (...) praticamente só apresentou “coletivos” porque rejeita artistas-estrelas e o mercado? De que estes coletivos deram lugar apenas aos diálogos Sul-Sul porque não querem conversa com outras direções? De que um dos coletivos, entre dezenas de outros identitaristas, provocou a demissão da diretora por causa de uma obra antisemita?”);

b) *a prevalência de temas políticos em detrimento das questões estéticas* (“como qualificar



uma exposição em que o social e a política se superpõem à arte, a ética se sobrepõe à estética, mais parecendo, segundo opiniões, ‘um encontro de ONG’ (?) ;

c) *a validade dos processos de criação* (“No entanto, pode uma bienal condensar um planeta em luta, como é “tendência” dos novos curadores? Mobilizações e experiências, externas à arte, não provaram na história que foram sempre catastróficas para o processo estético ou é preciso relembra a Rússia soviética?”).

Cabe ainda ressaltar que o tema da memória, caro ao CMD, foi pensado aqui tacitamente, de forma inaudita uma vez que não se debruçou na descrição do tema. Mas como categoria que serve de farol ao CMD, ela esteve aqui latente, entendida como um vetor que aponta mais para o futuro do que para o passado. Parto da suposição de que estas subjetividades coletivas mediante a conjugação de uma nova gramática de valores e de práticas produtivas e organizativas no campo da cultura estão engendrando processos mnemônicos que parecem ser o substrato para a garantia da sobrevivência, logo a condição para que o futuro venha a existir. Em outras palavras, tomadas pelo clima de urgências que

o esgotamento econômico e ambiental tem suscitado na última década, estes sujeitos reivindicam uma mudança de valores, comportamento e modos de produção para garantir a viabilidade da vida, e logo, do futuro neste planeta. Logo, o que está em jogo é a produção de uma memória (através da instauração de novas práticas) que nos garanta o futuro e em certa medida a nossa perpetuidade.



Referências

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **Commun**: essai sur la révolution au XXIe siècle. Paris : La Découverte, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2010.

BECK, Ulrich. **Sociedade de risco**: rumo a outra modernidade. São Paulo: Editora 34, 2011.

BOLTANSKY, Luc; CHIAPELLO, Ève. **O novo espírito do capitalismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

FISCHER, Mark. **Realismo capitalista**. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FLORIDA, Richard. **A ascensão da classe criativa**: seu papel na transformação do trabalho, lazer, comunidade e cotidiano. Porto Alegre: L&PM Editores, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da Biopolítica**. Curso dado no Collège de France (1978-1979). Paulo: Martins Fontes, 2008.

GOMES, Morgana Barbosa. **Intermedialogias: uma cartografia poética sobre o grupo de interferência ambiental - GIA**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2013.- 2013. 148 f.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**: São Paulo: Edições Loyola, 1993.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo, Ática, 2002.

LEINER, Sheila. Proposta de coletivo de curadores da Bienal é incompreensível e esquece arte. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11.set.2022. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2022/09/proposta-de-coletivo-de-curadores-da-bienal-e-incompreensivel-e-esquece-arte.shtml>>



MARQUES, Marcelo de Souza; MARX, Vanessa. Agenciamento, organização e mobilização: uma (re)leitura da novidade dos Coletivos Culturais contemporâneos: **ANPOCS**, 44, 2021, Caxambu, Anais eletrônicos...Caxambu: **ANPOCS**, 2021. Disponível em: <<https://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/44-encontro-anual-da-anpocs/gt-32/gt01-24/12044-agenciamento-organizacao-e-mobilizacao-uma-re-leitura-da-novidade-dos-coletivos-culturais-contemporaneos/file>> Acesso em 13 jan.2023.

MENGER, Pierre.-Michel. **Le travail créateur**: S’accomplir dans l’incertain. Paris: Éditions Seuil, 2009.

MENGER, Pierre.-Michel. **Retrato do artista** enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo. Lisboa: Roma Editora, 2005.

MENGUAL, Estelle Zhong. **L’art em commun**: reinventer les formes du collectif em contexte democrático. Paris: Les presses du réel, 2020.

MOURA, Milton. **Carnaval e baianidade** - arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador. 356f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas). Salvador, Facom -UFBA, 2001.

PITOMBO, Mariella; BARBOSA, Frederico. Carreiras artístico-culturais e economia criativa: princípios, valores e tensões em processos de formação e profissionalização. In: ALVES, Elder; BARBALHO, Alexandre; VIEIRA, Mariella P.(Org.). **Os trabalhadores da cultura no Brasil**: criação, práticas e reconhecimentos. Salvador: EDUFBA, 2017, p. 175-200.

PITOMBO, Mariella; BARBOSA, Frederico. Linguagem da paixão: intelectuais e políticas culturais no Brasil. **Revista Pós Ciências Sociais**, [S. l.], v. 16, n. 31, p. 63–87, 2019. Disponível em: <<https://periodico-seletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/12891>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

STENGERS, Isabelle. **Au temps des Catastrophes**. Resister a la barbárie qui vient. Paris: La Découverte, 2013.

VIEIRA, Mariella Pitombo. Por uma reinvenção dos “bairros criativos”: a cena cultural do Santo Antônio Além do Carmo. **Políticas Culturais em Revista**, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 17–56, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/36660>>. Acesso em: 8 jan. 2023.
Zizek, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989.

Recebido:

08 de fevereiro de 2023

Aprovado:

01 de março de 2023

