

## A ARTE NAS INDÚSTRIAS CRIATIVAS Pode a arte salvar o mundo?\*

**Mirian Tavares**

Universidade do Algarve, Portugal

**Resumo:** A presente reflexão surgiu de um desafio lançado pela Direção Regional de Cultura do Algarve, em 2010, para que se discutisse o papel da Cultura na criação de um plano de desenvolvimento para a região. O termo Indústrias Criativas vem sendo utilizado de maneira indiscriminada, o que dá origem, invariavelmente, a diversos equívocos. Apesar das discussões sobre o tema não se produziu ainda uma reflexão aprofundada sobre a sua aplicabilidade, e adequação, a um país como Portugal. Neste texto procura-se discutir o conceito de Indústria Criativa em relação aos conceitos de Cultura e de Civilização, bem como produzir uma reflexão em torno do papel das Artes na Economia Contemporânea.

**Palavras-chave:** Indústrias Criativas, Arte, Indústrias Culturais, Escola de Frankfurt.

### Introdução

O que é o tempo? Se não me perguntam eu sei. Se me perguntam não sei. Dizia Santo Agostinho acerca desta entidade tão inefável e difícil de se definir. Hoje pode-se parafraseá-lo e dizer o mesmo sobre a arte: se me perguntam, não sei. A arte abandonou os museus, as galerias e os suportes tradicionais; a beleza há muito que deixou de ser um pré-requisito básico para qualquer criação artística e o conceito de arte como choque já não faz sentido numa época em que os *media* promovem uma contínua imersão no absurdo do quotidiano. O que é a arte afinal? E para que serve? O que define a criatividade e o que aproxima a arte das chamadas Indústrias Criativas?

As vanguardas históricas deitaram por terra as certezas acerca da arte, da realidade, do papel do artista e da sua função. O século XX aparece no horizonte carregado de tensões: políticas, sociais, culturais e artísticas. A ideia de novidade substitui conceitos como estabilidade e permanência, que ficam fora de moda e esta novidade, fruto duma profunda modificação da relação que o Homem mantém com a realidade, cristaliza-se a partir de constantes relativizações. A nova arte nasce para responder ao apelo do *novo* homem, de uma outra consciência espaço-temporal e coube às vanguardas o papel de construir, ao lado da nascente Cultura de Massa, uma nova visão do mundo.

---

\* Versão expandida e revista do texto publicado originalmente em: Tavares, Mirian, Oliveira, Luís Filipe e Bernardes, João Pedro (coord.) (2011). *A Cultura em Conferência*, Faro, Universidade do Algarve/DRCAlg.

Os artistas não queriam que o público se identificasse com as suas obras, preferiam provocar o desassossego através do estranhamento. E buscavam, com sua arte, instaurar um desvio no texto da vida, ao contrário da cultura burguesa, nascida no séc. XIX, que tentava, através dos seus *media*, a literatura de folhetim, a fotografia, as revistas e o nascente cinema, criar mecanismos de identificação. Para Walter Benjamin, os grandes períodos históricos reorganizam o nosso modo de perceber o mundo - a era da reprodutibilidade técnica obriga-nos a mudar a nossa maneira de fruir os objetos artísticos. A arte distancia-se da natureza e cria uma outra realidade enquanto os produtos da chamada Cultura de Massa, mais tarde batizada de Indústria Cultural, percorrem o caminho inverso.

O modelo da perspectiva renascentista, que cai em desuso com o advento das vanguardas, é transportado para as objetivas das câmaras fotográficas e cinematográficas, libertando as artes da tradição mimética e assumindo o lugar da representação. Ao renunciar à reprodução do mundo, as vanguardas renunciam também ao conceito de belo, presente nas obras de arte e nos estudos que as acompanham ao longo dos séculos. A ideia de beleza também adere aos produtos da nova cultura que depende, sobretudo, do mercado e da sua aprovação.

### **1. Indústria Cultural – entre a civilização e a cultura**

Nos anos 40, do séc. XX, os teóricos da Escola de Frankfurt criaram um termo para designar a nova forma de produção de bens culturais: Indústria Cultural, termo criado pelos filósofos Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973). A partir da publicação, no capítulo *Kulturindustrie - Aufklärung als Massenbetrug* na obra *Dialektik der Aufklärung (Dialética do Esclarecimento)* de 1947, consolida-se a ideia de cultura produzida na lógica da produção de bens capitalista. O termo, Indústria Cultural, foi utilizado pela primeira vez por Horkheimer, em 1941, num ensaio sobre a arte e a cultura de massa. Horkheimer e Adorno procuravam definir o novo papel da arte numa era de produção massiva orientada pelo capitalismo vigente. A produção artística saía da esfera dos bens de consumo espiritual para os bens de consumo primário, já que a sua produção e distribuição em nada diferia da produção e distribuição dos bens de consumo convencionais. A cultura de massa aparecia para substituir outras formas possíveis de cultura e, para estes filósofos, a única forma de resistir à massificação completa do pensamento artístico era viver nas margens, como faziam os artistas de vanguarda. As vanguardas artísticas apareciam como uma forma de resistência necessária, sem a qual a arte sucumbiria à barbárie.

Para os sociólogos e filósofos da Escola de Frankfurt o problema da cultura de massa residia no facto de ser construída sobre uma ideologia fraudulenta. Adorno, Horkheimer e Marcuse, em diversas obras, elaboram o conceito de cultura a partir da distinção feita na Alemanha entre *cultura e civilização*. A cultura era o lugar dos sentimentos elevados onde conceitos como liberdade e felicidade poderiam ser postulados. À civilização caberia o papel de reprodutora de bens materiais. A ideologia burguesa do fim do século XIX difundia a cultura, como uma promessa de futuro, para que a população em geral não questionasse o sistema de produção, e distribuição, de bens materiais. As novas tecnologias permitiriam que mais pessoas desfrutassem dos bens culturais, através do seu processo de reprodução e difusão, aproximando todos do mundo idílico da cultura. O que seria, a partida, um bom negócio para todos. O problema, segundo Benjamin, é que a dissolução da cultura na civilização, ou seja, a conversão de bens simbólicos em bens materiais, não trouxe o prometido paraíso partilhado mas, pelo contrário, converteu a cultura em mercadoria, integrando-a no sistema de valores capitalistas.

A cultura transformada em valor de troca perde as suas qualidades intrínsecas e reforça, ainda mais, o fosso entre a elite e o povo. Pode-se dizer que alguns conceitos da Escola de Frankfurt são datados ou muito marcados pela circunstância em que nasceram, mas não nos devemos esquecer de que a promessa de fusão entre civilização e cultura, de facto, não se concretizou. Os bens de cultura continuam a ser bens de consumo, com valor de troca, e aqueles que escapam a este destino são pertença de uma elite intelectual e/ou económica e estão cada vez mais distantes de uma circulação e consumos verdadeiramente democráticos.

## **2. Arte e Cultura como bens de consumo – entre a vanguarda e o kitsch**

Nem todos os intelectuais de meados do séc. XX viram a questão da cultura, e nesta esfera da arte, dentro da nova realidade de distribuição e consumo, de forma negativa. O filósofo francês Étienne Souriau promoveu uma reflexão muito interessante sobre o papel das artes na sociedade de consumo. Em obras como *L'Avenir de l'esthétique : essai sur l'objet d'une science naissante*, de 1929 e *Clefs pour l'esthétique*, de 1970, Souriau leva à estética numa direção até então inusitada: através da discussão das funções da estética e do seu papel na sociedade contemporânea, ele promove a aproximação entre arte, cultura e realidade socioeconómica. Através da análise do PIB francês, o filósofo destaca a importância das artes no contexto económico do país. Chega a conclusão de que uma significativa fatia dos dividendos em França provinham do consumo de arte, em forma de compras de obras, de antiguidades, da frequência regular a espaços como teatros, cinemas, salas de concertos, bem como a

aquisição de livros de arte e idas a museus. Para Souriau, a arte não é sonho, é o contrário do sonho, porque é um gesto criador que implica uma ação. No campo da Estética a sua posição é bastante provocadora e, ao mesmo tempo, avança em algumas décadas a reflexão sobre o papel das artes na economia de um país.

Apesar de o filósofo francês fazer referências à aquisição de obras de arte e à compra de bilhetes de cinema como formas de consumo artístico, a sua reflexão não aponta para a transformação da arte numa indústria, mas sim, pretende disseminar uma ideia mais pragmática dos artistas e da arte. Em 1939, o crítico de arte norte-americano Clement Greenberg, publica um texto considerado, ainda hoje, seminal para a definição de arte e de cultura: “Avant-garde and kitsch”. Nesta obra, a divisão entre Alta e Baixa Cultura, também presente no pensamento da Escola de Frankfurt, é levada ao extremo, o que faz com que Greenberg seja acusado de elitismo. Para o crítico, a verdadeira arte era produzida apenas pelas vanguardas, que se distanciavam do mercado, criando obras que interessavam ao próprio artista e à arte, mas que não eram percebidas, ou absorvidas, pelo público comum. Para os produtos da Cultura de Massa, ele cria uma nova classificação que denomina de *Kitsch*, termo alemão, utilizado na crítica literária do final do séc. XIX, para definir parte da produção poética ultrarromântica. A palavra *Kitsch*, que aos poucos adquiriu novos significados na cultura ocidental, no texto de Greenberg serve para designar obras que, sendo música, literatura ou pintura, não são consideradas pelo autor, como obras de arte.

Enquanto as obras produzidas pelos artistas de vanguarda mantinham-se à distância do gosto comum, os produtos da cultura de massa eram acessíveis e agradáveis, criados sempre a pensar no público e no mercado. Se esta divisão entre alta e baixa cultura, vanguarda e *kitsch*, fazia sentido nos anos 40, nas décadas seguintes vai sendo paulatinamente, desmontada. Mais ou menos no meio da década de 50, "a literatura e as artes assistiram à rebelião de uma nova geração de artistas, como Rauschenberg e Jasper Johns, Kerouac, Ginsberg e os beats, Burroughs e Barthelme, contra o domínio do expressionismo abstrato, da música serial e do modernismo literário clássico" (Huysen in: Hollanda, 1991: 32). Estes artistas rebelavam-se contra os princípios do alto-modernismo, elitista e excludente, e inauguram um novo período que alguns autores denominaram de pós-modernismo.

### **3. A utopia pós-moderna**

Não existe uma data precisa para o surgimento do pós-modernismo, segundo Vattimo, na década de 60 ainda persistiam fortes características das vanguardas. E é também nesta década que floresce aquilo que o teórico italiano chama de ideologia do *design*, "o

sonho do resgate estético da quotidianidade através da otimização das formas dos objetos, do aspeto, do ambiente" (1992: 69). A ideologia do *design* apontava para uma utopia da unidade, em que o mundo seria totalmente estetizado.

Não pretendo discutir a validade ou não do termo pós-modernismo. Mas, a ideia de uma rotura produzida no campo das artes e da cultura, em meados da década de 50, assenta em bases sólidas e factuais. O discurso único, que nos habituamos chamar de História, começa a ser atravessado por outras vozes e já não se pode afirmar, como fizera Walter Benjamin nas suas *Teses da História*, que a única história que se contava era dos vencedores. Com a perda da referência de uma história única, com a entrada das vozes periféricas nos discursos oficiais, a arte assume, dentro de si, a contradição de ser alta e baixa cultura. Teóricos apocalípticos, como Alain Finkielkraut, escrevem que "As obras existem, mas tendo-se esbatido a fronteira entre cultura e o divertimento, já não há lugar para as acolher e para lhes dar sentido" (1988:126). Na era do *entertainment* absoluto, o mundo vai se transformando numa *disneylandia* tecnológica e as artes, sejam frutos da alta ou baixa cultura, são dispostas no mesmo patamar.

Na contemporaneidade, conforme Finkielkraut, "um par de botas vale o mesmo que Shakespeare". Como os frankfurtianos da década de 40, o filósofo francês afirma que regressamos à barbárie, pois todas as obras "do espírito" foram devidamente enlatadas e "a vida com o pensamento cede suavemente lugar ao frente-a-frente terrível e irrisório do fanático e do zombie" (1988: 145). A crescente estetização do mundo, motivada pela indústria do ócio, criou uma geração que não sabe, ou que não quer, separar Shakespeare de um estilista de botas. Ao eliminar a distinção entre alta e baixa cultura, entre entretenimento e arte, torna-se mais fácil aceitar que as artes ocupem um novo lugar no mundo da indústria cultural, cujo sentido é desinvestido do peso que lhe foi atribuído por Adorno e Horkheimer.

A relação entre as artes e a economia, ou o mercado, como vimos, sempre foi bastante polémica. Alguns artistas, e parte da crítica especializada, negavam-se a admitir que a arte fosse vista como um produto mais entre tantos outros que a cultura industrial produzia em massa. No entanto, a pós-modernidade/a contemporaneidade é marcada pelo ecletismo e pela convivência de opiniões francamente divergentes e, se alguns artistas não se renderam ao mercado, a economia, em tempos de crise, rendeu-se a evidência do produtivo e crescente universo das artes.

#### **4. Da Indústria Cultural às Indústrias Criativas**

Nos anos 80, no Reino Unido, o *Greater London Council* começou a utilizar o termo Indústria Cultural para falar de atividades culturais que geravam riquezas e empregos e

que não estavam integradas no sistema de financiamento público. O termo aqui não assume o aspeto negativo que lhe foi dado à nascença, mas serve para ilustrar a ligação entre arte e economia, sendo a primeira, como já havia dito Souriau, uma importante fonte de riqueza e trabalho. Nos anos 90, na Austrália, aparece o termo Indústrias Criativas, que incorporava áreas de produção que envolvessem a criatividade, competência e o talento individual, como potenciais geradores de trabalho e riqueza, sobretudo através da exploração da propriedade intelectual.

O conceito, no caso da Inglaterra, encontrou terreno fértil para desenvolver-se e não ficou submetido ao sabor de políticas culturais efémeras, mas esteve na base da criação de novas políticas e de uma postura diferente, dentro do Estado, em relação à produção artística e cultural:

O caso inglês é comumente usado como referência, devido ao seu pioneirismo e à associação do tema com uma agenda política e econômica. A Inglaterra realizou um mapeamento detalhado das atividades criativas no país (DCMS, 2005) e conta com um Ministério das Indústrias Criativas (Bendassolli *et al*, 2009: 10-18).

Percebeu-se que as artes e a cultura não eram atividades marginais, pelo contrário, estavam plenamente inseridas na lógica de produção e geravam riqueza e trabalho, bens essenciais ao desenvolvimento de qualquer nação.

Fala-se hoje de sociedades pós-industriais, e mais ainda, de sociedades pós-materialistas. Não podemos deixar para trás um pensamento fundamental para alguns filósofos de Frankfurt: a ideia da diluição da cultura na civilização, que deveria ser um benefício, mas que foi desviada do seu fim reificando o universo à sua volta. A tão falada Sociedade do Conhecimento que reflectiria a mudança de paradigma económico e social, é uma realidade. Mas não é uma realidade (com) partilhada. A sua existência está vinculada a uma série de princípios de produção e circulação de bens que está longe de ser uniforme na nossa sociedade global. Talvez o nome tenha sido alterado, mas a ideologia permanece: os bens culturais são uma promessa de paraíso possível. Só que este paraíso está, definitivamente, vetado a muitas pessoas.

Os teóricos, como Castells, Florida ou Inglehart, que refletiram, e que refletem, sobre o conceito de indústria criativa, têm como assente que estas indústrias se instalam naturalmente em sociedades onde “o capital tem base intelectual, fundamentando-se no indivíduo, em seus recursos intelectuais, na capacidade de formação de redes sociais e na troca de conhecimentos (Bendassolli *et al*, 2009). O que, convenhamos, não é a realidade de muitos países, dentre eles, Portugal. A ideia é fascinante: fomentar a criação de indústrias cuja produção seja baseada na criatividade e no talento. A verdade

é que o grosso da produção das indústrias chamadas criativas está voltado para as telecomunicações e novas tecnologias o que inviabiliza, a partida, a distribuição democrática das mesmas num país centralista como o que temos.

A par do conceito de Indústrias criativas, a Europa criou, na tentativa de produzir um turismo cultural e de aproveitar o património instalado nas suas capitais, a ideia de capital europeia da cultura. O conceito de capital da cultura surge ainda nos anos 80 pelas mãos da então ministra grega Melina Mercouri. O Relatório Palmer, de 2004, faz uma extensa avaliação sobre as capitais da cultura, de 1995 a 2004, onde não só descreve os casos estudados como apresenta uma série de recomendações. A ideia do relatório era estudar o impacto económico e cultural, bem como o possível impacto social resultante da escolha de determinada cidade assumir, por um ano, o papel de centro cultural da Europa. Mesmo que a finalidade do relatório seja a de orientar os organizadores das futuras capitais da cultura, é um documento bastante interessante para que se analise a pertinência económica, cultural e social de um evento como este. Uma das conclusões do relatório é a de que se não houver um entrelaçamento entre os objetivos sociais, culturais e económicos, e não houver qualquer mudança das políticas, públicas ou privadas, no que diz respeito ao investimento no setor cultural, o que fica, além das boas lembranças, são apenas dívidas.

Em 1993, Antuérpia foi a capital europeia da cultura e escolheu, como mote, a questão: “pode a arte salvar o mundo?” Não foi encontrada nenhuma resposta satisfatória, se é que há alguma. Mas este mote fez com que o ano de Antuérpia como centro das atenções culturais do mundo europeu fosse bastante produtivo e instigante. Uma cidade com grande tradição no comércio, com um dos maiores portos da Europa, decidiu abrir-se efetivamente às artes, permitindo o desenvolvimento de diversos espetáculos e mostras, dando aos criadores um grande espaço para desenvolver projetos ousados, sem impor um limite economicista para a criação artística. Se este projeto não salvou o mundo, deu alento ao mundo das artes, cujas produções ali realizadas aportaram em outras paragens nos anos que se seguiram.

A arte pode não salvar o mundo. Mas deveria continuar a tentar. Não sou frankfurtiana ao ponto de pensar que os bens da cultura de massa são todos representantes da baixa cultura. Tampouco defendo que a reprodutibilidade mata, a partida, a artisticidade da obra, ou que o cinema, arte reprodutível por excelência, não possa ser considerado Arte. No entanto defendo que devemos olhar para aquilo que já foi feito, e pensado, e pararmos um pouco para refletir. Até que ponto as indústrias criativas podem dar respostas a economias fragilizadas que, em muitos casos, nem sequer passaram pela fase de industrialização? Até que ponto o discurso construído à volta do tema não passa

de retórica, bem elaborada, incitando mudanças de paradigmas e rutura quando no fundo, o que defendem, é apenas a primazia da civilização sobre a cultura? As artes poderão salvar o mundo se servirem para fomentar uma discussão mais vasta e profunda sobre a criatividade, a criação e o conhecimento. E para isto, precisa de readquirir a sua independência. O problema é saber se os artistas estão dispostos, hoje em dia, a frequentar o lugar que outrora foi dos seus antepassados: as margens. E, de uma maneira criativa trazer as margens para o centro.

### Referências Bibliográficas

Adorno, T. W., Horkheimer, M. (1985) *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Bendassolli, Pedro F *et alii*. (2009) “Indústrias criativas: definição, limites e possibilidades”. *RAE -Revista de Administração de Empresas* [online], vol.49, n.1, pp. 10-18.

Benjamin, Walter (1984) “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense.

Caves, Richard (2000) *Creative Industries*. Harvard: Harvard University Press.

Conford, James & Charles, David (2001) *Culture Cluster Mapping and Analysis: A Draft Report for ONE North East*. <http://www.campus.ncl.ac.uk/unbs/bylife2/lib/files/4731report.pdf>. (Acedido em Abril, 10, 2011).

Dorfles, Gillo (1988) *O Devir das Artes*. Lisboa. Dom Quixote.

Finkieulkraut, Alain (1988) *A Derrota do Pensamento*. Lisboa: Dom Quixote.

Hartley, John (2005) *Creative Industries*. London: Blackwell.

Hollanda, Heloísa. B. de (org.) (1991) *Pós Moderno e Política*. Rio de Janeiro: Rocco.

Hutcheon, Linda (1991). *Poética da Pós Modernidade*. Rio de Janeiro: Imago.

Pinto Ribeiro, António (2010) *Capitais europeias da cultura – que fazer com elas?*. <http://www.antoniopintoribeiro.com/cms/?capitais-europeias-da-cultura-que-fazer-com-elas-,68> (Acedido em Abril, 1, 2010).

Tavares, Mirian, Oliveira, Luís Filipe e Bernardes, João Pedro (coord.) (2011) *A Cultura em Conferência*. Faro: Universidade do Algarve/DRCAlg.

Vattimo, Gianni (1992) *A Sociedade Transparente*. Lisboa: Relógio d'Água.

### **Sites consultados**

Creative industries mapping document (1998). *DCMS (Department for Culture, Media and Sport) web site*. Acedido em Abril, 8, 2011 em [http://www.culture.gov.uk/global/publications/archive\\_1998/Creative\\_Industries\\_Mapping\\_Document\\_1998.htm](http://www.culture.gov.uk/global/publications/archive_1998/Creative_Industries_Mapping_Document_1998.htm)

Creative Europe – Supporting Europe’s Cultural and Creative Sectors. Acedido em Outubro, 15, 2014 em [http://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/index\\_en.htm](http://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/index_en.htm)

**Mirian Tavares** é Professora Associada da Universidade do Algarve. Coordenadora do CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação. Diretora da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve. [mtavares@ualg.pt](mailto:mtavares@ualg.pt)