

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

Monique Badaró Campos

**MOBILIDADE ARTÍSTICA E DIPLOMACIA CULTURAL NÃO ESTATAL:
UM ESTUDO SOBRE A ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL**

Salvador, 2018

Monique Badaró Campos

**MOBILIDADE ARTÍSTICA E DIPLOMACIA CULTURAL NÃO ESTATAL:
UM ESTUDO SOBRE A ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Ciências Sociais.

Orientadora: Profa. Dra. Ruthy Nadia Laniado.

SALVADOR, 2018

Badaró Campos, Monique
Mobilidade artística e diplomacia cultural não estatal: Um estudo sobre a associação cultural Videobrasil.
Monique Badaró Campos. – Salvador, 2018.
315 p.

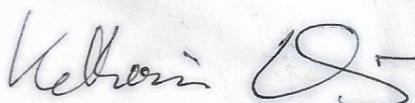
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ruthy Nadia Laniado. Tese (Doutorado – Ciências Sociais) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2018.

1. Diplomacia Cultural 2. Atores não estatais, não governamentais 3. Mobilidade Artística Internacional.... I. Laniado, Ruthy Nadia. II. Universidade Federal da Bahia. II. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

MONIQUE BADARÓ CAMPOS

**MOBILIDADE ARTISTICA E DIPLOMACIA CULTURAL
NÃO ESTATAL: UM ESTUDO SOBRE A ASSOCIAÇÃO
CULTURAL VIDEOBRASIL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Ciências Sociais, com área de concentração em Ciências Sociais, e, aprovada em 24 de setembro de 2018, pela Comissão formada pelos professores:



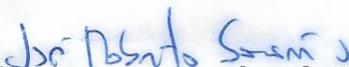
Katharina Doring (UNEB)

Doutora em Educação pela Universidade Siegen



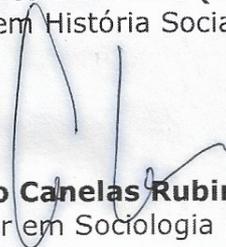
Mônica Leite Lessa (UERJ)

Doutora em História do Mundo Contemporâneo Pela Université Paris X



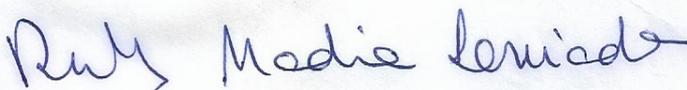
José Roberto Severino (UFBA - IHAC)

Doutor em História Social pela USP



Antonio Albino Canelas Rubim (UFBA - IHAC)

Doutor em Sociologia pela USP



Ruthy Nadia Laniado (UFBA - IHAC)

Doutora em Government Studies pela University of Essex

À minha mãe, Marama de Mello Badaró (*in memoriam*), que nunca poupou esforços pela minha formação e mobilidade internacional, o que me ajudou a conformar uma visão cosmopolita ‘enraizada’ do mundo.

AGRADECIMENTOS

Acredito que todo trabalho científico seja sempre um ato coletivo, envolvendo muitas pessoas e sendo antes de tudo fruto de várias contribuições. Assim, agradeço profundamente a todos que fizeram parte desse árduo, longo, caótico mas ao mesmo tempo apaixonante processo de aprendizagem e produção de conhecimento:

Aos autores que se debruçaram sobre as temáticas aqui tratadas e cujas reflexões e avanços me serviram direta ou indiretamente de *insights*.

Aos professores que analisaram a minha candidatura ao programa de doutorado e apostaram na sua potencialidade, bem como aos que ministraram as disciplinas que cursei e me introduziram às teorias e pensamentos que serviram de base para as reflexões aqui desenvolvidas.

Ao serviço de apoio do Programa e, em especial, a Dora e Alberto que sempre estiveram dispostos a ajudar.

À orientadora, Ruthy Nadia Laniado, cujo incentivo, reflexões críticas e rigor científico decisivos para avançar e acreditar que seria possível. Sua leitura meticulosa de cada capítulo permitiu clarificar e refinar as ideias expostas.

Aos professores da banca de qualificação, Albino Rubim e José Roberto Severino, pois suas críticas contribuíram para delimitar o estudo e chegar ao resultado atual.

À Mônica Lessa, pelas recomendações de bibliografia e conversas animadas sobre o tema da diplomacia cultural e seus atores, que muito me ajudaram a melhorar e direcionar a pesquisa.

Aos entrevistados, Daniel Rangel, Tera Queiroz e Rita Wirtti, com especial destaque a Solange Farkas e a sua equipe, pela disponibilidade, interesse e empolgação com que tratam a inserção da arte contemporânea brasileira na cena internacional.

A Carlos Maltez, pela amizade e hospitalidade sempre calorosa de durante a pesquisa de campo em São Paulo, e à Jussara Silveira e a Guto Ruocco, que me colocaram em contato com Juliana Braga, do Sesc, a quem também agradeço enormemente pela atenção e receptividade.

À Marina Almeida, minha diretora no Senac, pelo incentivo para concluir as diversas etapas de trabalho, liberando-me para cursar disciplinas e me concentrar nos momentos finais de redação desta tese.

A Marcio Meirelles, por ter me introduzido ao tema da mobilidade artística internacional pelo qual me apaixonei, e por ter me solicitado desenhar um programa de apoio para esta área no âmbito da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia.

À Katherine Funke, que editou o texto final e trouxe a epígrafe de Pessoa.

Aos coordenadores e membros do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFBA por terem me dado o prazo necessário para a conclusão e entrega da tese. Precisei de tempo para delinear meu objeto, compreendê-lo, manter objetividade e distância e finalmente realizar a pesquisa de campo e concluir o trabalho, tudo isso sem bolsa de estudo e com emprego em tempo integral; um verdadeiro desafio.

Por fim, porém não menos importante, meus profundos agradecimentos e todo o meu amor ao meu marido, Victor Patiri e à minha filha, Giulia, que souberam compreender minhas ausências.

Além da janela o sonho.

- Fernando Pessoa

RESUMO

Este trabalho busca discutir as ações internacionais de agentes culturais não estatais e sua possível repercussão sobre a diplomacia cultural do país, no sentido de contribuir para projetar imagem positiva por meio da inserção da produção simbólica nacional no circuito global. Toma como base a atuação da Associação Cultural Videobrasil, organização brasileira sem fins lucrativos especializada em artes visuais com forte atuação na promoção do intercâmbio e mobilidade da produção artística dos países do hemisfério sul. A partir de pesquisa documental e entrevistas com agentes privados do segmento, investiga como os atores culturais se organizam face às transformações provocadas pela globalização e o aumento sem precedentes das trocas culturais. São examinadas as principais estratégias utilizadas, os desafios enfrentados pelos agentes não estatais e o alcance que a sua atuação representa para a inserção qualificada de artistas visuais brasileiros no campo inter(trans)nacional de arte contemporânea. A atuação desse agente não estatal é analisada em três eixos: (a) papel da produção cultural na projeção internacional dos países e lutas para sua legitimação no mundo globalizado, (b) reconfiguração das estratégias nacionais de ação externa e (c) presença do não governamental na diplomacia cultural. A diplomacia cultural oficial brasileira e especialmente a *art diplomacy* poderiam atuar em colaboração com os agentes culturais privados, absorvendo as dinâmicas do mundo da arte, renovando a sua atuação e angariando resultados em termos de aquisição de capital cultural e simbólico para o país. É sob a ótica da capacidade dos agentes não estatais de fortalecer a reputação do Brasil em todo o mundo, por meio de dinâmicas de interação que lhes são próprias, força ainda pouco explorada pelo governo brasileiro, que o presente trabalho pretende contribuir para os estudos sociológicos e de relações internacionais no campo da cultura e diplomacia cultural.

Palavras-chave: diplomacia cultural; *art diplomacy*, agentes não estatais, mobilidade artística internacional.

ABSTRACT

This work seeks to discuss the international actions of non-state cultural agents and their possible repercussion on the country's cultural diplomacy, contributing to project a positive image through the insertion of national symbolic production in the global circuit, based on the performance of the Associação Cultural Videobrasil, a Brazilian non-profit organization specializing in the visual arts, with a strong role in promoting the exchange and mobility of artistic production in the Global South countries. Based on documentary research and some interviews with private sector agents, it seeks to understand how cultural actors are organizing themselves in the face of the transformations provoked by globalization and the unprecedented increase of cultural exchanges. The main strategies used and the challenges faced by non-state actors and the scope of their performance for the qualified insertion of Brazilian visual artists in the inter (trans) national contemporary art field will be examined. The role of this non-state actor in the diffusion of Brazilian artistic creation will be analyzed according to three axes: (a) the role of cultural production in the international projection of the countries and struggles for their legitimation in the globalized world, (b) reconfiguration of national strategies for external action and (c) non-governmental presence in cultural diplomacy. The official Brazilian Cultural Diplomacy, and especially the art diplomacy, could work in collaboration with private cultural agents, absorbing the dynamics of the art world, renewing its performance and garnering results in terms of the acquisition of cultural and symbolic capital for the country. It is from the point of view of the capacity of non-state actors to strengthen Brazil's reputation throughout the world, through their own interaction dynamics, a force not yet explored by the Brazilian government, which the present work intends to contribute to sociological studies and international relations in the field of cultural and cultural diplomacy.

Keywords: cultural diplomacy; art diplomacy, non-state actors, international artistic mobility.

RÉSUMÉ

Cette thèse examine les actions internationales des acteurs culturels non étatiques et leurs possibles répercussions sur la diplomatie culturelle du Pays. Nous évaluerons comment, en s'appuyant sur la performance de l'Association culturelle Videobrasil, ces actions internationales contribuent à projeter une image positive par à l'inclusion de la symbolique nationale dans la scène artistique mondiale. Videobrasil est une organisation brésilienne à but non lucratif spécialisée dans les arts visuels, qui joue un rôle important dans la promotion de l'échange et de la mobilité de la production artistique des pays de l'hémisphère sud. A partir de la recherche documentaire et des entrevues avec certains acteurs du secteur privé, nous cherchons à comprendre comment les acteurs culturels s'organisent face aux transformations induites par la mondialisation et l'augmentation sans précédent des échanges culturels. Nous observerons les principales stratégies utilisées, les défis rencontrés par les acteurs non étatiques, la portée de leurs performances pour l'insertion d'artistes plasticiens brésiliens dans le domaine de l'art contemporain inter (trans) national. L'action de l'agent non étatique dans la diffusion de la création artistique brésilienne sera analysée selon trois axes: (a) Le rôle de la production culturelle dans la projection internationale du pays et les luttes pour sa légitimité dans le monde globalisé, (b) La reconfiguration des stratégies nationales pour l'action culturelle extérieure et (c) La présence d'acteurs non gouvernementaux dans la diplomatie culturelle. La diplomatie culturelle officielle du Brésil et surtout sa diplomatie dans le domaine artistique pourrait agir en collaboration avec les Agents culturels privés, intégrant ainsi la dynamique du monde de l'art. Ceci lui permettrait de développer ses opérations et d'augmenter ses résultats en termes d'acquisition du capital culturel et symbolique pour le pays. Cette thèse a bien pour objectif de contribuer aux études sociologiques et des relations internationales dans les domaines de la diplomatie et de la Culture. Pour cela elle s'appuie sur l'examen de la capacité des acteurs non étatiques, à renforcer la réputation du Brésil dans le monde par le dynamisme de leurs propres interactions, force, jusque là peu explorée par le gouvernement brésilien.

Mots-clés: diplomatie culturelle; diplomatie artistique, acteurs non étatiques, mobilité artistique internationale.

SUMÁRIO

SUMÁRIO	9
INTRODUÇÃO	12
1. PRODUÇÃO CULTURAL, ARTE CONTEMPORÂNEA E MOBILIDADE ARTÍSTICA NO MUNDO GLOBALIZADO E COSMOPOLITA	33
1.1. Desenvolvimentos Contemporâneos da Cultura	34
1.2. Dinâmicas culturais contemporâneas	44
1.2.1. <i>Mercantilização da Cultura e Culturalização da Mercadoria</i>	45
1.2.2. <i>Da culturalização da política à politização da cultura</i>	47
1.2.3. <i>Cosmopolitização da Cultura</i>	49
1.3. A Dimensão Cultural da Globalização Contemporânea	56
1.3.1. <i>Imperialismo e homogeneização</i>	58
1.3.2. <i>Hibridismo Cultural</i>	62
1.3.3. <i>As redes e fluxos culturais transnacionais multidirecionais</i>	65
1.3.4. <i>Desterritorialização e cosmopolitismo</i>	xx
1.4. O campo transnacional da produção cultural	72
1.5. Especificidades do Campo da Arte Contemporânea	78
1.5.1. <i>Gênese do campo (inter)(trans)nacional da arte contemporânea</i>	80
1.5.2. <i>As forças em jogo na arte contemporânea</i>	85
1.5.3. <i>Estratégias de lutas</i>	89
1.6. Considerações finais	92
2. DIPLOMACIA CULTURAL: ENTRE O INTERESSE NACIONAL E O COSMOPOLITISMO CONTEMPORÂNEO	95
Foto 2. Parte da Exposição Mitomotin (ACVB, 2018). Foto: Pedro Napolitano.	95
2.1. Arte, cultura, diplomacia e relações internacionais	96
2.2. Emergência da moderna diplomacia cultural	99
2.2.1. <i>Nacionalismo Cultural (1870-1914)</i>	100

2.2.2 <i>Propaganda Cultural (1914-1945)</i>	102
2.2.3 <i>Expansão no contexto da Guerra Fria e institucionalização das políticas culturais (1945-1989)</i>	106
2.2.4 <i>Capitalismo cultural, cognitivo ou artístico globalizado e nova expansão da diplomacia cultural (1989 até o presente)</i>	112
2.3. <i>Diplomacia cultural na teoria tradicional</i>	117
2.3.1 <i>Origem semântica de Cultura e Diplomacia</i>	117
2.3.2 <i>Diplomacia cultural como prática governamental</i>	119
2.3.3 <i>Diplomacia cultural e relações culturais</i>	120
2.4. <i>Novos componentes da diplomacia cultural contemporânea</i>	123
2.4.1. <i>Multiplicidade de atores da diplomacia cultural</i>	124
2.4.2. <i>Diplomacia cultural, política externa e políticas culturais.</i>	125
2.4.3 <i>Diplomacia cultural e diplomacia pública</i>	129
2.4.4 <i>Diplomacia cultural como soft power</i>	138
2.4.5. <i>Diplomacia cultural e nation branding</i>	142
2.4.6 <i>Diplomacia cultural e cosmopolitismo</i>	143
2.5 <i>Modelos de atuação, métodos, instrumentos e conteúdos da diplomacia cultural</i>	145
3. DIPLOMACIA CULTURAL E ATUAÇÃO DE AGENTES NÃO ESTATAIS	153
3.1. <i>Ordem mundial, poder e esfera pública global</i>	155
3.2 <i>Novos atores nas relações internacionais</i>	161
3.2.1 <i>O não estatal na arena internacional ou a apropriação social da diplomacia</i>	164
3.2.2 <i>Atores não estatais e a diplomacia cultural cosmopolita</i>	171
3.3 <i>Radiografia dos atores diplomáticos não estatais</i>	174
3.3.1. <i>Definições conceituais</i>	175
3.3.2 <i>Tipologia dos atores não estatais</i>	177
3.3.3 <i>Classificação dos atores transnacionais</i>	178
3.3.4 <i>Atributos dos atores não estatais</i>	180
3.3.5 <i>As organizações não governamentais nas relações internacionais</i>	183

3.4. Atuação de agentes não estatais	187
3.5. Estratégias político diplomáticas de agentes culturais não estatais	193
3.5.1. <i>O papel dos museus e das organizações artísticas</i>	193
3.5.2. <i>Festivais internacionais, feiras e bienais de arte</i>	204
3.6. Considerações Finais	206
4. COSMOPOLITISMO E MOBILIDADE ARTÍSTICA NO UNIVERSO SUL-SUL: A ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL	207
4.1. Videobrasil e a diplomacia cultural	209
4.2 Atividades transculturais	212
4.2.1. <i>Exposições individuais e coletivas</i>	212
4.2.2.1. <i>Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil</i>	217
4.2.2.2. <i>Nascimento e aproximação da videoarte nacional e internacional (1983-1988)</i>	218
4.2.2.3. <i>Inserção internacional em torno do Hemisfério Sul e promoção da mobilidade artística (1989 -1991)</i>	219
4.2.2.4. <i>Integração ao circuito internacional de artes eletrônicas do Sul Global (1992 – 2010)</i>	221
4.2.2.5. <i>Festival Internacional de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil (2011-2017)</i>	223
4.2.3. <i>Publicações bilíngues</i>	226
4.3 Estratégias de internacionalização	227
4.3.1. <i>Apoio à mobilidade artística internacional e o programa de residências artísticas</i>	230
4.4. Atuação em rede e a integração à cena artística internacional contemporânea	247
4.5. Parceria privilegiada com o Sesc São Paulo	254
4.6. Considerações finais	261
CONCLUSÃO	265
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	274

INTRODUÇÃO



Foto 1. Arquivo Videobrasil. Foto: Divulgação.

No mundo globalizado, a cultura se constitui como um recurso gerador de reputação para as nações, ao contribuir fortemente para a aquisição e/ou manutenção de prestígio, imagem positiva, capital cultural e simbólico e influência sobre a política internacional. Em um contexto de expansão das oportunidades de trânsito entre geografias, a circulação internacional da produção cultural, por sua vez, tem o potencial de instaurar um cosmopolitismo estético capaz de fornecer mais espaços à criação dos países não centrais.

Os Estados, por meio de seus governos nacionais, costumam promover atividades que favorecem a presença e o reconhecimento internacionais da produção cultural nacional. Utilizam este recurso simbólico como instrumento de projeção externa tanto quanto de construção de pontes, diálogos, entendimento mútuo e relações continuadas. Ao se dirigirem a públicos estrangeiros, essas atividades culturais acontecem no exterior e implicam deslocamento além-fronteiras de pessoas, obras e conteúdos nacionais nos mais variados segmentos. Adotam, assim, o apoio à mobilidade dos agentes culturais como estratégia de influência, reconhecimento e penetração nos mercados e campos culturais globais.

O ambiente cultural é, por excelência, um ambiente de trocas, intercâmbios, circulação e nomadismos e que, ao longo dos últimos vinte anos, no contexto da globalização contemporânea e dos fluxos transnacionais, as suas práticas se internacionalizaram, impulsionando os agentes a se integrarem, cada vez mais, a circuitos e redes internacionais.

Os fluxos de intercâmbios, em uma análise histórica, sempre estiveram na base do desenvolvimento das culturas e permearam as relações internacionais. Muitas culturas nacionais, especialmente as europeias, graças aos encontros promovidos e às relações de alteridade, moldaram sua identidade coletiva. Mas, desde o final dos anos 1990, as viagens e os intercâmbios com outros sistemas simbólicos, de iniciativa privada e independente passam por uma intensificação sem precedentes.

O campo cultural está cada vez mais transnacional. Na atualidade, esses deslocamentos físicos e geográficos se integram ao ciclo da produção cultural e criação artística. Nesse sentido, a mobilidade além-fronteiras tem sido vista como uma plataforma geradora de espaço transnacional comum da diversidade, cooperação e diálogos, sob uma perspectiva cosmopolita. Na interação entre o local e o global, ela faz emergir uma apreciação localmente enraizada do global e impulsiona um engajamento ativo com o Outro cultural.

O trânsito entre geografias é igualmente um catalisador de mudanças e desenvolvimento pessoal e profissional por responder a um só tempo às necessidades artísticas e às dinâmicas do mundo contemporâneo.

O crescimento da mobilidade artística internacional se inscreve também no contexto de um mercado de bens simbólicos em plena expansão. Com efeito, a democratização das viagens internacionais e a proliferação de novas plataformas de exibição da arte contemporânea, como bienais, feiras e festivais, vêm propiciando às produções dos países do Sul se integrarem ao campo cultural global.

Esse processo de abertura para novos entrantes é, no entanto, controlado. Apesar do surgimento de fluxos multidirecionais (e não mais unicamente unidirecionais do Sul Global ou Leste Global para o Norte e Oeste) e a renovação da oferta, o campo artístico inter(trans)nacional, como um todo e, sobretudo o mercado internacional, ainda são marcados por desigualdades e assimetrias de toda ordem, limitando as possibilidades de visibilidade e reconhecimento dos artistas do Sul (MOULIN, 2007) e, conseqüentemente, a

aquisição de capital cultural e simbólico e prestígio internacional por parte de um país como o Brasil.

As ações de promoção cultural no mundo têm como pano de fundo as relações de força existentes em todos os campos artísticos inter(trans)nacionais (BOURDIEU, 1991, 1993). De um lado, abarca a produção dos países dominantes, cujos atores são reconhecidos e detêm poder de consagração e, de outro, a dos países dominados, sem visibilidade, reconhecimento e poder de consagração. As lutas simbólicas que se travam no interior desse campo global de produção cultural visam manter o *status quo* ou subvertê-lo, instaurando um novo cosmopolitismo.

Os processos de inserção na cena internacional da criação do hemisfério Sul são condicionados por uma série de fatores, entre os quais a capacidade de circulação de seus agentes (artistas e demais atores do mundo da arte) e conteúdos (exposições de arte, espetáculos teatrais, shows musicais etc).

No campo da arte contemporânea, o trânsito em geografias tem o potencial de subverter a distribuição de capital cultural e simbólico e a legitimação das práticas artísticas, ao mesmo tempo em que proporciona a desterritorialização da criação cultural (BADARÓ, 2011), contribuindo para o surgimento de identificações cosmopolitas. O pleno exercício da mobilidade internacional, por sua vez, necessita reunir as condições materiais, sociais e políticas adequadas, pois os artistas não se movem facilmente sem apoio financeiro para deslocamento e estadia, nem sem o suporte técnico e institucional de estruturas tanto de envio como de acolhimento no destino.

Neste contexto, o papel de promover, facilitar e mediar a circulação além-fronteiras dos criadores, tradicionalmente atribuído à diplomacia cultural, é cada vez mais exercido por agentes culturais não governamentais, cujas estratégias inovadoras de comunicação internacional acabam por contribuir, de maneira muitas vezes não intencional, para a consecução dos objetivos de política externa.

Nesse sentido, a investigação do presente trabalho se centra sobre as ações dos agentes culturais não estatais (ANEs) e seus esforços para construir redes e parcerias com seus pares no exterior de modo a suplantar as barreiras impostas aos artistas das regiões periféricas para integrar-se à cena artística internacional contemporânea.

Com efeito, ao longo do século XX, os artistas, museus, organizações não governamentais, empresas, fundações privadas etc foram se tornando cada vez mais ativos na promoção internacional da produção artística nacional, por meio da mobilidade, em

virtude não somente do desenvolvimento dos meios de transporte, como também do progresso material das sociedades e de maior abertura política e cultural (CHAUBET & MARTIN 2011).

Os ANEs intensificam sua atuação em âmbito mundial, construindo redes, parcerias, relacionamentos, colaborações e co-produções, passando, desse modo, a desempenhar um papel preponderante na difusão da cultura nacional no mundo, colaborando com os objetivos de políticas culturais e externa dos países.

A questão que se coloca é se essas atividades internacionais de promoção de mobilidade realizado pelos ANEs se configuram como diplomacia cultural, uma vez que os artistas em trânsito não se deslocam, necessariamente, em nome do “interesse nacional”.

No entendimento contemporâneo, a diplomacia cultural tende a ser vista como um dos componentes da diplomacia pública e do *soft power*. Ela ganha também um sentido de representação e objetivos que ultrapassam o mero interesse nacional. Assim, ainda que se considere a diplomacia cultural uma atividade eminentemente estatal, o seu exercício se ampliou, (re)incorporando iniciativas individuais e de entes privados.

Nessa perspectiva, a presente pesquisa propõe lançar luz sobre os esforços dos agentes culturais não estatais, facilitadores de encontros e diálogos interculturais. Considera-se que a diplomacia cultural oficial e, especialmente, a *art diplomacy* brasileira, poderiam potencializar as ações dos ANEs e absorver as dinâmicas de interação do mundo da arte, renovando a sua atuação e angariando resultados em termos de aquisição de capital cultural e simbólico para o país.

Assim, tomando como base a experiência de uma organização cultural não governamental brasileira – a Associação Cultural Videobrasil, com sede em São Paulo, – promotora da mobilidade artística internacional, a presente pesquisa pretende explorar a relevância dos ANEs para a diplomacia oficial, visto que seu êxito não prescinde da colaboração com os agentes não governamentais, cujos métodos e estratégias incidem intencionalmente ou não para a inserção e maior paridade da produção cultural nacional na cena internacional.

No que diz respeito ao instrumento de diplomacia cultural utilizado pelos agentes não estatais, o foco da presente pesquisa foi posto sobre a *art diplomacy*, pelo papel que as artes desempenham no jogo das representações culturais nacionais.

Na pós-modernidade ou hipermodernidade, aliás, as imagens voltaram com força e são portadoras de sentidos e realidades que comunicam as representações do mundo que

cada formação política e social constrói para si. Elas possibilitam gerar empatias e aproximações com públicos estrangeiros. Nessa era da hiper-estetização de que falam Lipovetsky e Jean Serroy (2015), as imagens têm o poder de fundamentar as estruturas de persuasão tão caras à geopolítica e ao poder internacional.

As artes visuais, em particular, dizem mais facilmente sobre a identidade nacional que se quer projetar para o mundo, uma vez que, sem a barreira do idioma, são mais facilmente entendidas pelos públicos estrangeiros. O Brasil, aliás, foi revelado ao mundo pelo olhar de artistas viajantes do século XIX. Agora, o movimento seria o de desvendar a sua multidimensionalidade cultural contemporânea pelo olhar dos artistas visuais em residências pelo mundo afora.

Assim, a partir do aprofundamento em um caso específico, a presente pesquisa pretende explorar os limites e possibilidades da atuação dos ANEs para a projeção internacional do país, visto que o êxito da empreitada não prescinde da colaboração com os agentes dos diversos setores, bem como dos métodos e estratégias inovadoras, uma vez que o campo internacional da cultura é extremamente desigual, com barreiras à inserção da produção cultural oriunda de países não centrais.

A intensificação da mobilidade artística transnacional impulsionou a ampliação geográfica da cena artística contemporânea, tornando o mundo da arte, na visão de muitos autores, um espaço policêntrico com vários centros e várias periferias. Tanto os agentes não estatais (organizações, artistas e profissionais da cultura) quanto os estados nacionais e mesmo suas unidades subnacionais encontram na prática da mobilidade uma oportunidade de projeção, visibilidade, reconhecimento, construção de redes e relacionamentos e entrada em circuitos e novos mercados. Nesse contexto, agências públicas e privadas passam a financiar a circulação internacional, resultando em um aumento ainda mais significativo no fluxo dos artistas e seus conteúdos em todas as direções, inclusive Sul-Sul.

Ambos os agentes participam do sistema de cultura mundial, mas promovem a mobilidade segundo modalidades e motivações diferentes. O campo da arte e da produção cultural exige interação e cooperação, bem como estratégias de combate e subversão; se organiza em rede e se tornou global, passando a pensar a mobilidade internacional como uma dimensão integrante do processo de criação, produção e difusão. Os seus agentes buscam no deslocamento além-fronteiras aprendizado mútuo, co-criação, pesquisa e experimentação. Portanto, não se engajam além-fronteiras com vistas a promover o interesse nacional, mas para os seus propósitos artísticos, produzindo uma relativa perda da

identificação com os seus países de origem e afinidades cosmopolitas. A prática da mobilidade artística, quando consegue promover a presença dos criadores nos circuitos internacionais de arte, abrindo a possibilidade de serem vistos e reconhecidos, contribui para a pluralização geográfica dos centros de arte e cultura, tensionando, assim, as relações assimétricas que ainda permeiam a recepção de artistas estrangeiros.

Já o governo tende a fazer uso da cultura segundo uma lógica instrumental e persegue objetivos geopolíticos e de interesse nacional, operando na interseção entre os campos da política cultural e da política externa. A dimensão cultural da política externa sempre permeou, ainda que modestamente, a atuação internacional dos estados, mas vem ganhando cada vez mais espaço, tendo em vista o crescente papel político, econômico e simbólico atribuído à cultura. As políticas culturais - campo mais recente de intervenção do poder público, inicialmente voltado para questões internas - pela força dos fluxos globais, vem fortalecendo sua dimensão internacional. As agendas de cultura incorporam temas como a preservação da diversidade cultural preconizada pela Unesco; a globalização e os efeitos sobre a homogeneização da produção e da demanda cultural; as relações hierárquicas entre os países detentores de capital cultural e simbólico e os menos munidos; as barreiras que limitam a livre circulação dos bens culturais e a inserção da produção cultural nacional no mercado mundial, entre outros.

A interseção entre políticas cultural e externa coloca a ação extra-nacional dos estados entre os imperativos da política e os da agenda cultural, fazendo com que a diplomacia cultural navegue entre essas duas finalidades (LOMBARD, 2003). De modo geral, promove a mobilidade artística internacional sem necessariamente construir estratégias que levem em conta as práticas internacionais e a demanda multidisciplinar e multidirecional dos artistas.

Nesse contexto, a problemática que pretendo analisar é a inter-relação entre cultura e a mobilidade internacional desenvolvida no mundo da arte, por agentes não estatais brasileiros e os desafios do processo de inserção qualificada da produção cultural brasileira na cena artística internacional contemporânea.

Considera-se que o envolvimento de atores culturais não estatais é essencial para a consecução de objetivos de diplomacia cultural e que seus conhecimentos sobre as especificidades do campo e suas experiências na construção de redes e parcerias e

relacionamentos de longo prazo agregam valor à reputação de seu país de origem, ainda que não intencionalmente.

No âmbito das artes, a mobilidade artística internacional tem um papel fundamental não apenas para o processo criativo (aquisição de uma linguagem internacional e cosmopolitismo estético), mas também para a visibilidade e inserção em circuitos consagrados e novos mercados.

A atuação desses agentes não estatais na difusão e legitimação da arte produzida em um país do Hemisfério Sul, como o Brasil, será analisada a partir de três eixos: (a) papel da produção cultural na projeção internacional dos países e lutas para sua legitimação no mundo globalizado, (b) reconfiguração das estratégias nacionais de ação externa e (c) presença do não governamental na diplomacia cultural.

É sob a ótica da capacidade dos agentes não estatais de fortalecer a reputação do Brasil em todo o mundo por meio da mobilidade artística internacional que o presente trabalho pretende contribuir para os estudos sociológicos e de Relações Internacionais no campo da cultura.

Perspectivas teóricas

Para o entendimento do tema, recorreu-se a estudos sociólogos e de Relações Internacionais e diplomacia no campo da cultura, bem como aos Estudos Culturais, pela sua preocupação com a função da cultura em termos de identidade e representação cultural.

Na teoria tradicional, a prática diplomática sempre foi vista como um apanágio dos governos, sendo um instrumento de política externa, praticada de forma especializada e mediante canais institucionais (ARNDT, 2007). Quanto aos seus objetivos, a diplomacia cultural se apresentava sob o paradigma dominante da projeção nacional, deixando a busca do entendimento mútuo e aproximação entre os povos para o campo das relações culturais internacionais – expressão empregada muitas vezes como sinônimo de intercâmbio cultural.

Essas relações englobam ações governamentais e iniciativas privadas, podendo, portanto, ser praticadas por atores não estatais, sem relação direta com o interesse nacional. Favorecem os laços de cooperação entre instituições e indivíduos, permitindo o

estabelecimento de relações intelectuais, artísticas e sociais entre as nações (ARNDT, 2007; MITCHELL, 1986; CUMMINGS, 2003; RIBEIRO, 1989; LESSA, 2002).

Na prática, se observa que os métodos de promoção cultural mais comumente utilizados mesclam os dois paradigmas, dependendo do contexto histórico e posição do país na arena internacional. Com efeito, tradução de livros, concessão de bolsas a artistas e estudantes estrangeiros, organização de mostras, exposições e festivais de arte etc visam tanto manter ou conquistar capital cultural e simbólico quanto construir ligações profundas com públicos estrangeiros.

Mais recentemente, enquanto importante instrumento de comunicação internacional, a diplomacia cultural passou a ser considerada por muitos teóricos como um componente da diplomacia pública voltada para informar, mobilizar e influenciar públicos estrangeiros (MELISSEN, 2005, SHARP, 2009).

Ensaio recentes defendem um espaço autônomo para a diplomacia cultural, uma vez que as ações externas dos Estados se inserem não somente no contexto das políticas externas, mas também das políticas culturais, cujos objetivos extrapolam os imperativos político ou econômico e o mero interesse nacional, sob a perspectiva do cosmopolitismo cultural contemporâneo (VILLANUEVA, 2007, ZAMORANO, 2016 ANG & AL 2015, GRINCHEVA, 2008, 2016).

A função de representação que lhe é atribuída, em tempos de globalização e identidades múltiplas, traz novos desafios para o exercício da diplomacia cultural, uma vez que o Estado-nação não detem o monopólio das representações sociais. A presente pesquisa entende que a diplomacia cultural permanece no mundo atual um atributo do Estado. No entanto, considerando o envolvimento direto cada vez mais intenso, amplo e necessário de muitos agentes sociais, o seu exercício deixou de ser monopólio estatal.

Contrariamente a outros domínios da diplomacia, na diplomacia cultural o Estado depende, mesmo, de atores não estatais (artistas, curadores, professores, conferencistas e estudantes) para o êxito de sua ação cultural externa (GIENOW-HECHT 2010, p.10).

Adota-se aqui, portanto, um entendimento ampliado de diplomacia cultural. No que diz respeito aos conteúdos da diplomacia cultural, a partir da ampliação da noção de cultura (do cultivo do espírito, espírito cultivado, criação estética aos modos de vida), novas expressões ganham destaque. Quando associada, principalmente, à alta cultura (artes visuais, literatura, teatro, dança e música), a diplomacia busca promover o “melhor que foi pensado

e dito” (ARNOLD, 2003), isto é, investir mais no caráter seletivo da produção cultural, com vistas à projeção do país.

Recentemente, porém, com a expansão dos fluxos globais e o apelo à diversidade cultural, a prática diplomática tende a incorporar não apenas as criações contemporâneas, mas também a cultura popular e de massa em suas ações de promoção internacional, buscando atingir o grande público, e ao mesmo tempo promover o país a partir de sua diversidade e várias identidades e não mais a partir de uma identidade única e monolítica.

Atores não estatais da diplomacia cultural

Os atores transnacionais não estatais, ante as dificuldades das estruturas governamentais de lidar com o novo espectro de poder das relações internacionais, têm assumido na política mundial papéis antes reservados aos governos nacionais e, com isso, desenvolvendo sua própria diplomacia. (LANGHORNE 1998, JORA, 2013)

Eles agem em conjunto com os Estados e/ou contribuem com conhecimentos e experiência, o que lhes permitem ir além do alcance governamental, colocando em questão a noção mesma de interesse nacional. (LANGHORNE, 2005, ANG et al. 2015, LEE & AYHAN, 2015).

Na medida em que têm margem maior de manobra, os ANEs se adaptam melhor às novas realidades do mundo, fazem melhor uso das novas tecnologias e desenvolvem estratégias mais efetivas de influência, em muitos aspectos, os atores não governamentais parecem ir além dos estados. Em alguns campos, chegam até mesmo a liderar mudanças e propor novos modelos de comunicação e comportamento. A partir de uma lógica de redes, desenvolveram novas estratégias para comunicação e influência, técnicas de engajamento e criação de oportunidades para diálogo e construção de consensos que impactam fortemente sobre a opinião pública, repercutindo sobre o comportamento dos Estados (LA PORTE 2012, CASTELLS, 2008, p. 277-282).

Essa abordagem vem lhes possibilitando transpor barreiras geográficas e entrar em contato com indivíduos e organizações de qualquer parte do mundo, tecendo como nunca antes uma ampla rede de conhecimentos e ações conjuntas e ampliando o alcance das mesmas, uma vez que suas opiniões têm hoje peso efetivo na maioria dos problemas globais que afetam o mundo.

A política de comunicação dos atores não governamentais se assenta, portanto, nas redes, parcerias e ações colaborativas alinhadas às demandas da Sociedade da Informação e do Conhecimento. Assim, com inegável acúmulo de experiências, esses atores não estatais utilizam práticas, estratégias e meios que os colocam de fato à frente dos diplomatas tradicionais (LA PORTE, 2012; LEE & AYHAN, 2015).

Maior autonomia adicionada aos recursos técnicos, tecnológicos, financeiros e políticos que reúnem para desenvolver suas atividades internacionais possibilitam aos ANEs inserir temas na agenda política, impulsionar a adoção de novos regulamentos, desafiar até mesmo potências fortes e, com isso, atuar mais efetivamente do que os estados. Assim, ainda que não tenham recebido delegação formal para atuar na governança global, esses atores obtêm “autoridade política” por causa da eficácia com que atuam na esfera internacional para solucionar problemas, da *expertise* que adquiriram ou da qualidade dos princípios e valores que defendem.

Com bastante frequência mais ricas do que as propostas facilitadas pelas instituições estatais, são as interações diretas dos ANEs que efetivamente contribuem para o alcance da compreensão mútua entre os povos (ISAR, 2010). Esta posição é também sustentada por Joseph Nye (2004), que desenvolveu a noção de *soft power* (poder de impor desejos através da força persuasiva da cultura e valores políticos e/ou ideológicos), noção que vem sendo utilizada como estratégia discursiva pelas diplomacias estatais ao lado do *nation branding*. Nesta visão, as ações da sociedade civil seriam as que mais contribuiriam, por exemplo, para a reputação e prestígio internacional dos Estados Unidos.

Em um mundo profundamente interligado por redes, formais e informais, os agentes sociais vêm contribuindo para o desenvolvimento de um novo paradigma na diplomacia cultural, afeito ao *cosmopolitismo cultural* de que fala Delanty (2006, 2008). Para além da discussão sobre a natureza dos novos atores diplomáticos e os objetivos que perseguem, importa aqui entender-se a repercussão de suas ações para a diplomacia nacional. Mas os interesses nacionais são quase sempre imprecisos e mutáveis, podendo se multiplicar conforme o contexto histórico e as políticas em vigor (JORA, 2013).

Sociedade internacional e relações internacionais

Relações internacionais, interestatais, interculturais e transnacionais são muitas vezes utilizadas como sendo equivalentes, porém há diferenças conceituais importantes de serem aclaradas. Como afirma Raymond Aron (1984 p.VIII), a sociedade internacional designa uma totalidade que engloba o sistema interestatal, a economia mundial, os movimentos transnacionais e as formas diversas de troca entre as sociedades civis, bem como as instituições supranacionais. A partir desse entendimento, pode-se considerar que o estudo das relações internacionais inclui todos estes fenômenos, embora tradicionalmente tenha privilegiado o sistema interestatal (centrado nas relações entre os Estados). Por esta razão, o termo internacional é comumente empregado para designar relações entre Estados (inter-nações).

Por relações transnacionais, por sua vez, sociólogo e filósofo francês entende aquelas que atravessam fronteiras e fogem em alguma medida ao controle e autoridade dos Estados. Sem deixar de levar em conta as fronteiras nacionais, as realidades transnacionais se impõem em vários domínios da vida internacional: econômico, social, científico e cultural. Na abordagem transnacionalista, o Estado é apenas um ator entre outros da sociedade internacional. Assim, as relações transnacionais são formadas pelos atores não estatais e vêm ao mesmo tempo competir e completar as relações interestatais *stricto sensu*.

Já as relações interculturais podem ser entendidas, segundo Jean Freymond, como o encontro entre sistemas culturais diferentes. E dado que as relações entre Estados (internacionais) e entre sociedades (transnacionais) se revestem de muitas formas, todas elas possuem uma dimensão cultural, ou seja, em todas elas se produzem encontros de sistemas de referências culturais com seus respectivos conjuntos de valores, representações, normas, conceitos, técnicas (FREYMOND *apud* SUPPO & LESSA, 2007, p.238). Para Freymond, assim como também o é para Inayatullah e Blaney (2004), as relações internacionais são um aspecto das relações interculturais, já que a cultura compreende também uma dimensão política.

Campo da produção cultural

Considerando a complexidade do processo de inserção da produção cultural no circuito internacional, o presente estudo lança mão da teoria de campo de Pierre Bourdieu para entender o contexto em que os agentes operam e desenvolvem suas relações.

Cada campo se define como uma rede de relações entre posições diferenciadas, socialmente definidas. A especificidade de cada um, segundo Bourdieu, é dada pelo tipo de capital (recursos) que se mobiliza, tais que econômico, social ou cultural. Todo capital valorizado se torna capital simbólico quando ele é reconhecido como legítimo.

O campo da produção cultural tem como ativo o capital cultural, definido como o conjunto de recursos culturais que um indivíduo possui e que pode mobilizar. Com relação à sociedade, a noção foi adaptada para se referir a ativos objetivos como monumentos, bibliotecas, salas de concerto, equipamentos culturais, obras de arte e o conjunto da criação artística de um dado país etc.

Seus agentes estão em luta pela sua definição e distribuição. No âmbito inter(trans)nacional, os países dominantes, detentores de capital cultural e simbólico, lutam para preservar sua situação hegemônica, enquanto os periféricos se batem por uma maior autonomia para decidir o que é cultural, pelo reconhecimento e mesmo pela inserção no campo hegemônico de poder.

Não se trata aqui de realizar uma análise exaustiva do campo da produção cultural, mas apenas entender os fatores que incidem sobre a inserção da arte contemporânea no circuito internacional, tais como as relações e interações entre os seus agentes, as hierarquias, bem como o capital cultural e simbólico.

Inserção internacional de um país, de sua cultura e produção cultural

Segundo Amado Luiz Cervo (2017), o conceito de inserção internacional de um país envolve três variáveis importantes: a política exterior (objetivos e estratégias externas); a diplomacia (negociação dos objetivos de política externa) e envolvimento dos agentes não governamentais, sobretudo no século XXI.

Empregado como sinônimo de internacionalização, diz respeito à participação do país nos campos internacionais, tanto econômico, político quanto cultural. Todas as

dimensões atuam em uma estrutura desigual e assimétrica, tributária do campo de poder internacional, condicionado ele mesmo por relações de força e dominação.

O presente trabalho se centra na inserção internacional da arte contemporânea produzida fora dos centros dominantes, considerando que a estrutura da troca cultural entre nações e da difusão da produção cultural é historicamente marcada por desequilíbrios e desigualdades. Nas últimas décadas, este quadro se acentuou, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente a oferta cultural se diversifica e há a expansão geográfica da produção contemporânea.

Mobilidade artística internacional como recurso da diplomacia cultural e estratégia privilegiada de agentes culturais não estatais

A história da diplomacia, bem como os seus métodos e práticas, sempre envolveu o deslocamento além-fronteiras de artistas e agentes culturais. No mundo contemporâneo, a mobilidade artístico-cultural adquiriu novo papel, pois além de proporcionar a troca de conhecimento e visões de mundo, aprendizado e o enriquecimento do fazer cultural dos seus praticantes, contribui para impulsionar a visibilidade e o reconhecimento da produção cultural dos países do Sul na cena internacional contemporânea, se tornando um tema de relevo dentro do campo das artes e das políticas culturais.

A mobilidade consiste em movimento e em um sistema de capacidades caracterizado por intenções, estratégias e escolhas, de acordo com Tim Cresswell (2006) e John Urry (2005). Este se tornou um conceito central de um novo paradigma das Ciências Sociais. Outras abordagens tendem a ressaltar a dimensão simbólica da mobilidade, considerando que o deslocamento físico é também acompanhado do deslocamento da representação social e da autorrepresentação dos indivíduos (BARRIENDOS, 2009).

Na contemporaneidade, essas experiências contribuem também com o descentramento do sujeito, processos de desterritorialização, transculturação e cosmopolitização. Desarticulam identidades ao mesmo tempo em que abrem possibilidades de criação de novas identificações (HALL, 2006).

Prática institucionalizada no campo cultural, especialmente da arte contemporânea, se tornou parte do processo de criação, sendo fonte de inspiração e inovação, geradora de aprendizagens, afinidades cosmopolitas, conhecimentos e avanços científicos. Tornou-se

também requisito de inserção internacional e reconhecimento profissional, embora alguns autores salientam que nem todas experiências transnacionais resultam automaticamente em maior visibilidade e reconhecimento para os artistas, sobretudo os oriundos de países não centrais.

Além das dificuldades de recepção, o pleno aproveitamento das experiências migratórias depende de uma série de “capitais” específicos, que são distribuídos de maneira desigual. Assim, não se trata apenas de mover-se para além das fronteiras, mas antes de se dotar dos capitais necessários ao reconhecimento internacional.

O presente estudo enfoca principalmente a mobilidade de pessoas e destaca as residências artísticas pela função que exercem no âmbito da criação contemporânea. Pela força do seu potencial, ao longo dos últimos dez anos, a mobilidade artística cultural tem se ampliado sobremaneira.

Os próprios artistas a praticam espontaneamente. Conselhos de artes, agências, redes, organizações artísticas ou fundações privadas, tais como Hermès, na França, Klaus-Peter e o Fundo Prince Claus, na Holanda, e Iberê Camargo, no Brasil, entre tantas outras, desenvolvem programas de apoio visando atender às necessidades de comunicação e difusão dos artistas e seus processos criativos.

O interesse pela mobilidade artística tem recebido reforços de decisores públicos em todo o mundo, nos níveis nacionais e subnacionais. Instâncias supranacionais, a exemplo da Unesco (bolsa da Fundação Unesco-Ascheberg para mobilidade artística) e da União Europeia (Creative Europe, projeto Made, entre outros) também investem na prática. Seus programas foram lançados, refinados e revisados à medida que as fronteiras se transformam e surgem preocupações regionais e globais. Integram os planos de trabalho dos acordos de cooperação cultural como estratégia de promoção da diversidade cultural, desenvolvimento de competências interculturais e construção de diálogos intercultural, sendo, portanto, uma ferramenta estratégica em relações internacionais, diplomacia cultural e programas de desenvolvimento.

No âmbito da diplomacia cultural, os países centrais promovem a mobilidade internacional com vistas a ampliar e aumentar a sua influência e/ou ganhar a guerra de conteúdos, de que fala Frédéric Martel (2012). Seus programas tendem cada vez mais a atuar em mão-dupla e incluem a circulação internacional de artistas, intelectuais e conteúdos culturais (obras de arte, músicas, livros, cinema, artefatos culturais) que carregam consigo "interpretações" de temas importantes da sociedade contemporânea, podendo exercer

enorme influência sobre os padrões de comportamento do grande público. O *The International Visitor Leadership Program* (IVLP) dos Estados Unidos e o *Programme Courants* da França são dois exemplos importantes dessa mobilidade em mão-dupla.

Os países periféricos, por sua vez, na medida em que conseguem superar algumas das suas vulnerabilidades externas e disparidades internas, aspiram a integrar as estruturas hegemônicas de poder, ou pelo menos a deixar de estar a elas subordinados. Suas ações estão normalmente voltadas para as lutas pelo reconhecimento e para o fortalecimento da imagem-país. Nessa perspectiva, cresce a mobilidade internacional de artistas no chamado ‘Sul Global’. O Brasil, por exemplo, iniciou apoio sistemático à circulação internacional de artistas e profissionais da cultura na primeira gestão do Governo Lula da Silva, com o Programa de Intercâmbio e Difusão Cultural – Edital de Intercâmbio do Ministério da Cultura. A iniciativa foi seguida por alguns Estados, como Bahia, Minas Gerais, Espírito Santo e Rio de Janeiro.

Sul Global

Entende-se por “Sul Global” o conjunto heterogêneo de países ou regiões que compartilham a posição de periferia ou semiperiferia do sistema mundo, sendo também concebido como um espaço de resistência híbrido, não comandado pelo Norte Global, no qual os diferentes atores resistem local e ativamente às assimetrias do sistema, desafiando, também, a hegemonia ocidental. O termo vem de um processo de globalização contra-hegemônica caracterizado pela atuação transnacional de movimentos, associações e organizações que defendem interesses e grupos relegados ou marginalizados pelo capitalismo global, **segundo a perspectiva do novo cosmopolitismo.**

Escopo

Conforme mencionado, o apoio à mobilidade artística internacional cresce no país, tanto no âmbito dos governos municipal, estadual e federal quanto de entidades privadas. Historicamente, no Brasil o governo sempre foi o principal promotor da circulação internacional dos artistas, vide o Prêmio de Viagem da Academia Imperial de Belas Artes no século XIX.

Na atualidade, os apoios institucionais vêm se ampliando em todo o mundo, incluindo no âmbito privado e não governamental. No caso brasileiro, as ações de financiamento da mobilidade no âmbito das políticas culturais buscam estimular os processos criativos dos artistas, que se enriquecem no trânsito em geografias e nos diálogos interculturais, evidenciando a capacidade produtiva da cultura nacional contemporânea. A questão é: como a diplomacia cultural estatal pode absorver a dinâmica dos atores não estatais, conciliando os objetivos de política externa com os de política cultural?

Um rápido olhar sobre o ambiente internacional permite constatar uma ampliação da presença da criação brasileira, ainda que no âmbito do mercado propriamente dito tal presença permaneça pouco expressiva. Segundo a socióloga francesa Raymonde Moulin (2007), o segmento da arte caracteriza-se por uma complexa articulação entre o campo artístico (reconhecimento ou capital simbólico), o mercado de arte (valor ou capital econômico) e as redes de comunicação (capital social). Entende-se que o processo de inserção internacional de artistas depende de reconhecimento tanto institucional (das instâncias de legitimação), comercial (do mercado), quanto da participação em redes e circuitos artísticos locais, nacionais, regionais e internacionais. Pois, como afirma Bourdieu (1992, 1993), existe uma variedade de critérios de reconhecimento institucional para cada segmento artístico, bem como uma estrutura mercadológica desigual, fortemente marcada pela dominação dos países centrais e seus conglomerados globais de produção e distribuição de conteúdos. De fato, o processo de reconhecimento é cumulativo e altamente concentrado na mão de poucos atores (jornais e críticos de arte, curadores e museus, bienais, coleções privadas).

Nesta pesquisa, são estudadas as estratégias utilizadas pelos agentes não estatais para propiciar uma real integração dos artistas ao campo artístico global neste quadro paradoxal: altamente concentrado, hierarquizado e elitista e, ao mesmo tempo, mais aberto ao novo internacionalismo ou cosmopolitismo cultural.

Assim, a pesquisa analisa os processos de reconhecimento institucional e não comercial. Desse modo, as questões de mercado de arte serão tratadas apenas tangencialmente, uma vez que a prática da mobilidade é também um requisito para a valorização comercial e favorece a interconexão dos mercados.

De fato, a posição internacional dos artistas visuais não se mede apenas pela presença no *Kunst Kompass*¹ nem nas grandes coleções ou pela venda de obras nos leilões prestigiosos, mas também pela participação em intercâmbios e residências artísticas no exterior.

Entre os fatores que incidem sobre a inserção internacional no segmento de arte, acentuou-se na pesquisa o processo de angariar visibilidade e reconhecimento via mobilidade transnacional e articulação institucional. Nesse contexto, buscou-se entender, a partir da trajetória da Videobrasil, como as organizações ligadas às artes constroem suas parcerias e impulsionam a participação de criadores nos circuitos artísticos internacionais.

Em face da estrutura do campo da produção cultural e seus condicionantes, surge então a questão de saber como a ação governamental pode potencializar as ações desses facilitadores, contribuindo para contestar a hegemonia dos países centrais que controlam a elaboração dos padrões de valor e das reputações dos agentes e países.

Nesse sentido, interessa lançar luz sobre o quanto a diplomacia cultural e especialmente a *art diplomacy* em um país como o Brasil, absorvendo as dinâmicas do mundo da arte, poderiam renovar sua atuação e angariar resultados em termos de imagem positiva, capital cultural e simbólico, de modo a manter sempre em alta a “atratabilidade” do país.

Parte-se da observação de que diplomacia oficial privilegia historicamente os intercâmbios bilaterais tradicionais e pontuais, em detrimento de projetos desenvolvidos no âmbito das redes e centrados nos processos. Estes seriam processos mais complexos, porém de efeitos mais duráveis porque frequentemente realizados entre os agentes do campo e seus pares no exterior.

Desse modo, supõe-se que os apoios governamentais aos intercâmbios e trocas teriam ganhos se pudessem se articular com a prática da mobilidade internacional, da participação em redes e com os projetos de cooperação e co-produção liderados por círculos artísticos profissionais que promovem ações interativas entre atores e entidades políticas.

O objeto do presente trabalho é examinar as ações culturais desenvolvidas no âmbito das organizações não governamentais sem fins lucrativos no limiar do século XXI. São aquelas que promovem a mobilidade de artistas visuais brasileiros, como a Associação

¹ O *Kunst-Kompass* é a lista dos cem “melhores artistas contemporâneos”, publicada a partir de 1970 pela revista alemã *Capital*, que classifica os artistas segundo sua presença nos museus, exposições em espaços prestigiosos, filiação a correntes da arte e presença nas revistas de arte (QUEMIM, 2002).

Cultural Videobrasil. Outras organizações privadas como o ICCo-Instituto de Cultura Contemporânea, a FAAP – Fundação Armando Alvares Penteado, em São Paulo, e a Fundação Iberê Camargo, no Rio Grande do Sul, também promovem a mobilidade internacional de artistas visuais brasileiros, com o propósito geral de apoiar o processo criativo do artista, bem como a sua participação na cena internacional.

No entanto, pela descontinuidade das ações do ICCo desde agosto de 2016 por falta de recursos e a descontinuidade das bolsas de residências artísticas da Fundação Iberê Camargo, certamente pelo mesmo motivo, e considerando que as ações de mobilidade da FAAP privilegiam as residências artísticas em São Paulo, esta pesquisa optou por se concentrar na experiência da Videobrasil.

Fundada pela curadora baiana Solange Farkas em 1991, é uma organização sem fins lucrativos pioneira no apoio a projetos de residências artísticas para artistas brasileiros no exterior. Esta associação tem apresentado uma constância de atuação, tendo em vista sua rica rede de parcerias nacionais e internacionais e o apoio financeiro continuado que recebe de uma instituição paraestatal sólida como o Sesc (Serviço Social do Comércio) de São Paulo.

A Videobrasil possui o propósito declarado de articular “o desenho de uma nova geografia artística e cultural”. A partir das articulações desse ente cultural privado com homólogos estrangeiros, entende-se melhor as dinâmicas do mundo da arte e suas contribuições para os processos de internacionalização de artistas visuais brasileiros.

Estudou-se o *modus operandi* dessa organização artística não estatal que atua também com o apoio de fundos internacionais como o do Prince Claus, da Holanda. Ela promove a cultura brasileira no exterior, por meio de encontros internacionais, intercâmbios, residências artísticas, itinerâncias e publicações em inglês, envolvendo, portanto, circulação e movimento de artistas e profissionais da cultura.

Organização da tese

A presente tese está dividida em quatro capítulos, além da introdução e conclusão. Para proporcionar uma leitura sistematizada, cada capítulo é aberto por uma breve apresentação do que vai tratar e fechado com uma síntese da argumentação realizada.

Em um mapa geral, o capítulo quatro é o que concentra a maior parte das informações relativas ao objeto estudado. Os anteriores se desdobram sobre perspectivas teóricas que

foram levantadas para colocar luz sobre a experiência de um agente cultural não estatal, em uma gradação que parte da evolução da noção de cultura, passa pela trajetória do conceito de diplomacia cultural e chega à discussão sobre o papel dos agentes não-estatais nas trocas transnacionais.

No capítulo primeiro, portanto, discute-se a noção de cultura, sua função em termos de identidade e representação nacional, suas dinâmicas contemporâneas, bem como o seu papel de luta simbólica por produção de sentido, prestígio e visibilidade internacional. A dimensão econômica da cultura e o dinamismo do mercado de bens simbólicos são também ressaltados, permitindo compreender os *enjeux* que caracterizam a circulação internacional de bens e serviços culturais. Detalha-se o campo da produção cultural e da arte contemporânea com seus múltiplos agentes, estrutura assimétrica e relações de força, com vistas a entender o contexto em que os agentes culturais não estatais operam. A emergência de novos centros de arte e cultura é também salientada, apontando para uma relativa diminuição da clivagem entre as estéticas dominantes do norte e a periferia artística do sul.

No capítulo segundo, discorre-se sobre a origem e evolução histórica da diplomacia cultural e seus dispositivos administrativos, bem como sobre as mudanças de entendimento teórico sobre a mesma a partir dos processos de globalização e das revoluções tecnológicas. Também são trazidas à tona algumas noções contemporâneas como relações culturais e diplomacia pública, *soft power* e *nation branding* e cosmopolitismo.

O capítulo terceiro contextualiza a emergência dos atores não estatais nas relações internacionais para, em seguida, analisar o campo cultural propriamente dito e no qual se insere o estudo. Apresenta-se aqui os novos atores internacionais, com uma radiografia dos não estatais, bem como seus atributos e o modelo de conduta diplomática que o caracterizam. Dá-se destaque às práticas político-diplomáticas das organizações artísticas.

O capítulo quarto versa sobre a atuação internacional de um ente privado específico, a Associação Cultural Videobrasil, desde a sua fundação até o presente momento, analisando sob a ótica da diplomacia cultural não estatal. Permite conformar uma visão geral da evolução de seu modelo de atuação, seus modos de organização e articulação, bem como delinear os aspectos de continuidade e mudanças das ações realizadas, de modo a entender os objetivos atuais. Apresenta seu modelo de financiamento e de parcerias, ressaltando a relação privilegiada com o Sesc São Paulo, uma instituição sólida e '*exemplar no panorama da cultura e das artes no Brasil*'. O capítulo explora a capacidade institucional desta

associação como um ator não estatal relevante da diplomacia cultural contemporânea.

Metodologia

Para atingir os objetivos propostos, realizou-se pesquisa exploratória de natureza qualitativa e contextual para identificar os agentes culturais não estatais (organizações sem fins lucrativos) que atuam no campo das artes visuais e que utilizam a mobilidade artística internacional como estratégia de difusão e inserção dos artistas nacionais no mercado internacional.

Além de pesquisa documental e na Internet, realizaram-se entrevistas com os agentes responsáveis pelos programas de residências artísticas no exterior para artistas visuais brasileiros. O trabalho da Associação Cultural Videobrasil (ACVB) ganhou destaque pelo papel ativo há mais de 30 anos, não somente no apoio à mobilidade internacional de artistas visuais brasileiros, mas também na criação de uma plataforma reconhecida internacionalmente para projeção da criação artística do Sul Global.

Desse modo, acrescentou-se à abordagem metodológica a realização de um estudo de caso sobre a ACVB. Para este estudo, além da entrevista com a fundadora, Solange Farkas, foi utilizado como fonte primária o site oficial da organização, assim como suas publicações institucionais. Como fontes secundárias, foram realizadas consultas a artigos e informações externas publicadas sobre a organização.

Entrevistas realizadas

Tipos de agente	Agentes	Origem
Responsáveis pelos programas não estatais de apoio à mobilidade ou à promoção internacional de artistas visuais brasileiros	Diretora da Videobrasil	Brasil
	Ex Diretor Artístico do ICCo	
	Ex Diretora Institucional do ICCo e ex gerente do Projeto Brasil Arte Contemporânea	
	Diretora de Artes Visuais do Sesc São Paulo	
	Gerente Executiva da ABACT – Associação Brasileira de Arte Contemporânea / Projeto Latitude	

Com as entrevistas, procurou-se compreender o modo de atuação dos agentes não estatais no campo das artes visuais. Assim, a técnica de investigação utilizada foi a entrevista aberta de maneira a permitir uma compreensão mais aprofundada sobre as motivações e estratégias desses agentes e os efeitos para a carreira dos artistas beneficiários de suas ações e sobre a conformação da imagem internacional do Brasil.

A atenção se centrou nas percepções e entendimentos dos entrevistados no que diz respeito às ações e estratégias utilizadas pelos atores culturais não estatais com vistas ao reconhecimento e legitimidade da criação artística brasileira e o consequente prestígio internacional do país.

Algumas entrevistas foram realizadas pessoalmente, durante a semana de 26 de junho e a de 09 de outubro de 2017 em São Paulo. Outras foram realizadas posteriormente por Skype. As entrevistas semiestruturadas de cerca de 90 minutos giraram em torno de três perguntas abertas:

QP 1) Como desenvolvem as suas ações internacionais?

QP 2) O que consideram relevante para a internacionalização da produção cultural de um país como o Brasil, situado no polo não hegemônico do campo global da arte contemporânea? Quais as lições aprendidas pelos agentes não estatais para driblar a hegemonia do norte e inserir os artistas na cena internacional?

QP 3) Qual o papel da mobilidade e, no caso, estudado, das residências artísticas, para a internacionalização dos artistas e suas obras?

As entrevistas semiestruturadas permitiram identificar a percepção dos agentes sobre as possibilidades da diplomacia cultural e seus possíveis efeitos sobre a inserção dos artistas no circuito internacional e a formação de imagem do país. Todos eles ressaltaram a formação de redes e parcerias com agentes culturais de outros países como estratégia privilegiada, inclusive para possibilitar experiências transnacionais que resultem em maior paridade e visibilidade da produção nacional na cena internacional de arte contemporânea.

A pesquisa documental no acervo da ACVB permitiu identificar os artistas beneficiados e a suas respectivas experiências de mobilidade internacional, revelando o alcance dos intercâmbios, diálogos interculturais e circulação dos artistas e de sua produção para a inserção qualificada na cena internacional.

1. PRODUÇÃO CULTURAL, ARTE CONTEMPORÂNEA E MOBILIDADE ARTÍSTICA NO MUNDO GLOBALIZADO E COSMOPOLITA



Foto 2. Obra 30 years_Atlanta (fragmento) no 20º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil em 2018. Foto: Divulgação.

Com a globalização contemporânea, o campo da produção cultural, na sua dimensão internacional, passa por transformações profundas em suas configurações de forças, hierarquias e modos de legitimação. Essas mudanças demandam respostas adequadas dos atores envolvidos, tanto no âmbito do Estado quanto da sociedade civil e do mercado.

Neste contexto, a presente pesquisa se interroga sobre as contribuições dos agentes culturais não estatais para a inserção inter(trans)nacional da produção cultural, com foco na arte contemporânea. Este capítulo inicial tem como objetivo contextualizar o campo artístico-cultural inter(trans)nacional, também referido como global. Destaca sua gênese, seus múltiplos agentes, especificidades e as relações de forças que o animam e influenciam e que ajudam a entender os desafios inerentes à integração de uma produção cultural oriunda de um país do Sul, ao circuito de arte global.

A primeira sessão aborda o entrelaçamento da cultura e das relações internacionais. Finaliza com uma discussão sobre as dimensões econômica, política e cosmopolita às quais a cultura se associou. A segunda sessão se concentra na dimensão cultural da globalização, que repercute sobre as relações entre países e sistemas simbólicos. Ambas as sessões têm como objetivo trazer elementos de interpretação dos processos que excedem as fronteiras nacionais e do funcionamento do campo extra-nacional da produção cultural, tema da última sessão. Nesta, aborda-se também o subcampo da arte contemporânea a partir da teoria de campo de Pierre Bourdieu.

1.1. Desenvolvimentos Contemporâneos da Cultura e as Relações Internacionais

A análise das dinâmicas contemporâneas contribui para situar o campo artístico-cultural e o entendimento contemporâneo de diplomacia cultural. Conceito polissêmico, “cultura” deriva etimologicamente do latim *colere*, que significa cultivar, habitar, tomar conta, criar e preservar. Remete ao trato do homem com a natureza, no sentido do tamanho e da preservação da natureza com vistas a torná-la um lugar habitável para os humanos, bem como ao “culto” dos deuses para que favoreçam o cultivo da terra (ARENDDT, 1997, p. 265).

O sentido metafórico de “cultura” como cultivo da mente, referindo-se a *excolere animum* (cultivar o espírito) e a *cultura animi* (espírito cultivado) foi dado por Cícero (106 A.C –43 A.C). Este sentido sugere gosto e sensibilidade à beleza e uma relação que as sociedades estabelecem com as obras de arte, a poesia, a música, a filosofia e a herança deixada pelas civilizações. É fruto de uma necessidade ao mesmo tempo econômica e espiritual (*apud* ARENDDT, 1997, p. 265).

O humanismo renascentista irá seguir a noção ciceroniana de cultura e reforçar a analogia entre cultivo natural e desenvolvimento intelectual e moral (EAGLETON, 2011, p. 9-10). Na transição feudo-capitalista, a cultura como cultivo agrícola significou também atividade de cultivar e ‘adubar’ a mente, irrigar o cérebro e desenvolver conhecimentos (ação de instruir). Passou a ser um padrão ideal de desenvolvimento intelectual, moral e artístico e relacionado às grandes expressões da humanidade.

O desenvolvimento europeu ancorado nas grandes descobertas científicas e produções artísticas do período renascentista dará à cultura um sentido de atributo universal da humanidade. Isto fez emergir uma visão hierarquizada, fixa e etnocêntrica do mundo. As

viagens e grandes navegações que marcaram esse período favoreceram a circulação pelo mundo de ideias e produtos culturais europeus, bem como o acesso a informações sobre a existência de “outros” seres humanos, que falavam outro idioma, seguiam diferentes crenças religiosas e tradições e possuíam modos de ser distintos.

Por um lado, esse encontro permitiu a (re)descoberta da ‘outridade’, como sugeriu Tzvetan Todorov em *A Conquista da América* (1982), alterando as concepções e representações que a Europa tinha do mundo e ajudando a refundar a própria identidade cultural do velho continente (o outro é outro porque é diferente). Por outro lado, permitiu propagar o discurso do universalismo cultural impregnadamente ‘ocidental’.

O movimento iluminista, no século XVIII, concebeu a cultura como *civilisation*², ideia associada não somente ao progresso intelectual, espiritual e material e à evolução social (EAGLETON, 2011, p.19) mas também ao conjunto dos conhecimentos humanos – ciências e técnicas, costumes, artes, letras – acumulados e que podem ser adquirido por meio da educação (*bildung*). A cultura, neste sentido, proporcionaria distinção social e aprimoramento individual.

A concepção iluminista se baseia na oposição filosófica entre cultura e natureza: a cultura é o que distinguiria o homem do animal. Boa parte do pensamento iluminista do período não acreditava na universalidade da natureza humana e contrastava o padrão de ‘civildade’ europeia com o mundo primitivo.

Já no século XIX, à noção francesa de *civilisation* os alemães opõem a de *Kultur*, simbolizando modo de vida, organização e costumes característicos de uma comunidade. Assim, enquanto a *civilisation* se propunha universalista e minimizava as diferenças nacionais, a *Kultur* as realçava, dando ênfase especial à identidade particular de grupos (EAGLETON, 2011, p. 20).

O sociólogo alemão Norbert Elias (1897-1990) observou que o desenvolvimento da noção de *Kultur* na Alemanha ocorreu em um contexto cultural de fragmentação política, tendo sido utilizada como instrumento de unidade cultural onde não havia unidade política. A antítese cultura/civilização remetia, em um primeiro momento, a uma oposição social entre burguesia e aristocracia, mas se desloca assim para uma oposição política entre nações, passando a refletir a luta pela dominação cultural entre potências mundiais (ELIAS, 1994,

² Palavra, aqui no idioma francês, que deriva do latim *civilitas* (civildade) e se refere à forma de vida cidadina ou à educação para a vida da cidade (BERNARDI, 1982).

p.22). Ao se constituir como fonte de legitimação do Estado-Nação, a cultura ganha função política – o que configurou um processo de politização da cultura (RUBIM, 2007).

A associação de cultura à herança comum e nação foi sugerida pelo filósofo e poeta alemão J. G. Von Herder (1744-1803), para quem *Kultur* designa herança das gerações passadas como patrimônio comum, determinada pela língua e pela vida cultural e seus valores e tradição popular e emanando do espírito do povo (*Volkergeist*). Opondo-se ao universalismo uniformizante proposto pela noção iluminista de *civilisation*, assim como ao cosmopolitismo de Immanuel Kant (1724-1804), Herder sustentava que cada cultura é diferente e que não deveria existir um padrão civilizacional comum.

Constatada a existência de diversas culturas no seio de uma mesma nação, com Herder, “cultura” começa a ser empregada no plural, “culturas”, tendo *a identidade* como significado subjacente: “um modo de vida sociável, populista e tradicional (EAGLETON, 2011 p.41-3)”. A perspectiva romântica de Herder não reconhecia o direito dos Estados europeus à colonização dos povos ou à interferência em seus modos de vida. As duas visões de cultura, iluminista e romântica, refletem a tensão entre universalidade e particularidade que permeiam ainda hoje as relações culturais entre os países.

A primeira tentativa de equiparar *Kultur* e *civilisation* veio, segundo Leach (1985), do crítico literário Matthew Arnold (1822-1888), para quem cultura significava, em 1869:

(...) busca por nossa perfeição total, cujos meios consistem em procurar conhecer, em todos os assuntos que mais nos dizem respeito, o melhor já pensado e escrito no mundo e, por meio desse conhecimento, deixar fluir uma corrente de pensamentos livres e novos sobre nossos conceitos e hábitos pré-prontos (ARNOLD, 2006, p.6).

O sentido arnoldiano de cultura parte do princípio de que elite e massa compartilham da mesma humanidade, na medida em que qualquer ser humano *se tornaria melhor* quando em contato com as grandes obras de arte, literatura e poesia. Desse modo, Arnold acreditava na cultura como aprimoramento social, sendo ao mesmo tempo um *ideal de perfeição absoluta e o processo histórico imperfeito que trabalha para esse fim* (EAGLETON, 2011, p. 34).

Em um contexto internacional fortemente marcado por hierarquias entre civilizações e contrastes entre civilizados e selvagens, colonizador e colonizado, a produção artístico-cultural europeia do final do século XIX e início do XX tornou-se um atributo exclusivo das

nações ditas, então, “cultas”, “desenvolvidas” e produtoras dos cânones, devendo as nações não europeias, relegadas ao *status* de “subdesenvolvidas”, se esforçarem para reproduzir o padrão europeu.

O apogeu cultural do período fez com que a Europa buscasse a sua expansão no mundo, tendo se lançado nas grandes explorações e ocupação de vastos territórios, na penetração econômica dos antigos impérios e na evangelização (MILZA, 2009). Desse modo, a noção arnoldiana de cultura justificaria a imposição de autoridade da “civilização” europeia, em atitude própria do colonialismo ocidental e dos nacionalismos da época.

A síntese da relação entre cultura e civilização só seria alcançada com Edward B. Tylor (1832-1917), que a definiu como “um conjunto complexo que inclui conhecimentos, as crenças, a arte, a moral, o direito, o costume e qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro de uma sociedade” (TYLOR, 1975). Essa definição pressupõe que a cultura (ou civilização) consiste em qualidades mentais e em aspectos do comportamento que são comuns a toda a humanidade e adquiridos em virtude da participação na formação da comunidade. Como muitos pensadores de sua época, defendia a perspectiva teórica evolucionista, mas considerava que não existia uma ordem sequencial na história e que, portanto, não se podia formular de uma maneira simples leis históricas ou etapas da evolução idênticas para todas as sociedades.

Tylor propôs superar o paradigma da cultura como fenômeno primitivo colocado em oposição à civilização como estágio mais avançado (LEACH, 1985). Refutou a conotação etnocêntrica de cultura (EAGLETON, 2011, p.27), em favor de um conceito antropológico. Surgiu assim o embrião do “relativismo cultural”, conceito criado pelo filósofo Franz Boas (1858-1942), e o interesse e respeito por todas as culturas (BERNARDI, 1982, p.45).

A concepção antropológica de “relativismo cultural” enfatiza a particularidade de cada cultura como resultado de seu desenvolvimento histórico específico e das respostas às condições socioambientais (STOCKING 1974, p. 221). Com ritmo próprio de desenvolvimento, num processo dinâmico, cada grupo deve ser analisado em relação unicamente ao seu próprio sistema de cultura.

Para Boas, todas as experiências humanas são culturais e, nesse sentido, todos os grupos humanos carregam as propriedades da cultura; são produtores de sentido a partir de suas experiências coletivas, independentemente do nível de desenvolvimento tecnológico. Assim, ele atribuía à cultura o poder explicativo das diferenças entre os grupos: é o meio

cultural que condiciona o comportamento, transmitido de geração em geração por intermédio do processo educativo (inculturação).

A noção boasiana de cultura engloba o conjunto das reações e atividades mentais e físicas que caracterizam o comportamento dos indivíduos e grupos sociais, bem como o produto dessas atividades e seu papel na vida dos mesmos (BOAS, 1938, p. 159; 2006). Assim, as atitudes, invenções, objetos utilizados, vida econômica, estrutura social, costumes, ideias, práticas, crenças, arte, religião, moral, hábito conformam o que Ruth Benedict (2000) chamará mais tarde de padrão cultural, ou seja, padrões de comportamento comuns a membros de uma sociedade e que são adquiridos e transmitidos ao longo da vida.

Ao contrário de Arnold e Tylor, Boas não fazia nenhuma diferenciação entre alta e baixa-cultura, entre primitivo e civilizado. Defendia a unidade do espírito humano: *“Les processus mentaux sont fondamentalement les mêmes chez tous les hommes d’aujourd’hui, quelle que soit leur race et quelles que soient les formes culturelles considérées”* (BOAS 2003, p.33)³.

Com esta visão, propôs uma ruptura entre raça e cultura, quebrando o círculo vicioso dos evolucionistas clássicos ao alegar que não há relação entre estes dois conceitos (STOCKING, 2004). Suas ideias contribuíram para desmontar as hierarquias presentes no conceito humanista de cultura (REEVES, 2004, p.66). O relativismo cultural boasiano denunciou o olhar etnocêntrico que permeava a antropologia e a ideia de que a “cultura ocidental” representava o estágio final na escala evolutiva das sociedades, tendo contribuído, assim, para questionar o colonialismo e a dominação cultural (BOAS, 2006).

Émile Durkheim (1858-1917), por sua vez, subordinou a cultura à estrutura social, e a definiu como o conjunto de representações coletivas, pensamento lógico e categorias do entendimento, tendo como função perceber a realidade e dar coesão à vida social (DURKHEIM, 2002). Considerou que está na natureza gregária humana desenvolver cultura e que, portanto, todos os povos são portadores de cultura e têm modos de vida particulares (MAUSS, DURKHEIM, 1913, p. 5).

Durkheim não somente reforçava a pluralidade de culturas, como se mostrou crítico à ideia de evolução sócia histórica linear: *“Rien n’autorise à croire que les différents types de peuples vont tous dans le même sens; il en est qui suivent les voies les plus*

³ Tradução livre: “Os processos mentais são fundamentalmente os mesmos em todos os homens, quaisquer que sejam sua raça e as formas culturais consideradas”.

diverses”(DURKHEIM *apud* LEVI-STRAUSS, 1976)⁴. O mestre da sociologia francesa também considerava que as representações coletivas conformavam a consciência de uma nação e explicam o comportamento dos Estados, como o impulso alemão que desencadeou a Primeira Guerra Mundial (DURKHEIM,[1915], 1991).

Inspirada no pensamento de Durkheim, a antropologia social inglesa irá defender que, em todo tipo de cultura, o conjunto dos costumes, ideias, crenças e instituições cumpre um papel específico na vida social, em resposta tanto às necessidades psicobiológicas, da teoria das necessidades de Malinowski, quanto às necessidades estruturais de solidariedade e coesão social formuladas por Radcliffe-Brown. Ademais, Malinowski e seus alunos, ao defenderem a autenticidade e a coerência de culturas distintas, colocavam em xeque o projeto colonial europeu baseado na ideia de missão civilizatória. Eles argumentaram que longe de serem selvagens e ilógicos, cada um dos “povos” da África, do sul da Ásia e do Pacífico tinha um modo de vida distinto, racional e legítimo que deveria ser valorizado (WRIGHT, 1998).

A partir dos anos 1930, quando o interesse da antropologia se desloca para o estudo das mudanças e variações culturais em curso, surge a concepção dinâmica da cultura. Nesta ideia, a cultura se modifica continuamente ao longo do tempo em função de relações sociais no interior e entre os diferentes grupos sociais. A este processo de mudança, que se produz quando duas culturas se encontram e (re)agem uma sobre a outra – ou “pela combinação de dois ou mais sistemas culturais autônomos”⁵ – dá-se o nome de *aculturação*. Este fenômeno se manifesta sob a forma de assimilação, integração, sincretismos, disjunção, segmentação ou recusa.

A sociedade afetada reage fechando-se sob a forma frequente de nacionalismo ou tentando reconstituir seu sistema de referência em torno de valores comuns como identidade, memória ou de uma ideologia (FREYMOND, 1980, p. 408-410 *apud* SUPPO, LEITE, 2007). Os estudos de aculturação tiveram Melville Herskovits (1895-1963) nos Estados Unidos e Roger Bastide (1889-1974) na França como seus principais representantes. Enquanto Malinowski considerava as culturas estáveis e alteradas unicamente a partir do exterior, por contato cultural (KAHN, 1975), esses dois pensadores enfatizaram a natureza contínua das mudanças culturais.

⁴ Tradução livre: “Nada nos autoriza a acreditar que diferentes tipos de povos vão todos na mesma direção; alguns seguem caminhos os mais diversos”.

⁵ *Social Science Research Council* (Broom, Siegel, Vogt e Watson 1954, p. 974) *apud* HANNERZ 1997, p.16.

A visão de que a cultura é sempre mista, pois está em constante processo de interação com outros sistemas simbólicos e de transformação, colocou em questão a ideia de autonomia da cultura e lançou luz sobre as relações entre cultura dominante e dominada, permitindo tratar a problemática das relações interculturais, da mobilidade de pessoas, práticas e formas culturais no mundo globalizado.

Claude Lévi-Strauss (1908-2009), buscando combinar em suas análises os domínios culturais e sociais, por considerar que mesmo os distintos se relacionam (KAHN, 1975), defende que toda cultura pode ser considerada um conjunto de sistemas simbólicos (mito, linguagem, arte) que permite a comunicação entre os homens e a instauração das regras que organizam as trocas e extraem as sociedades humanas da natureza. Esses sistemas seriam criados cumulativamente pela mente humana, cuja estrutura subjacente é a mesma por toda parte.

Em outros termos, o antropólogo francês defendeu a universalidade da estrutura do pensamento. Sendo as significações produzidas no inconsciente coletivo universal, com grande multiplicidade de conteúdos, Lévi-Strauss denunciou o etnocentrismo e igualou o pensamento mítico ao científico, a mente dos primitivos a do ocidental sofisticado. Sua atuação na UNESCO como Secretário Geral do Conselho Internacional de Ciências Sociais (1952-1961) defendeu como legítimos os atos de preservação e proteção de identidades culturais, os diversos saberes entendidos como patrimônio intangível. Strauss exerceu influência no modo como a organização internacional passaria a considerar a cultura.

Nos anos 1950, o papel da ciência e da antropologia passou por uma reflexão crítica na Europa. A antropologia era fortemente criticada por ter contribuído para o colonialismo e a expansão do capitalismo. **No âmbito das Relações Internacionais, a Conferência de Bandung realizada na Indonésia em 1955, que inaugura o Movimento Não-Alinhado (NAM) e marca a emergência dos países do terceiro mundo, critica vivamente o colonialismo e os males resultantes da submissão dos povos à dominação estrangeira.**

Entre as novas perspectivas teóricas que emergiram no período, destaca-se a dos Estudos Culturais (ORTNER, 2011). Com Raymond Williams (1921-1988), esta nova disciplina relacionava cultura à “soma das descrições disponíveis pelas quais as sociedades dão sentido e refletem suas experiências comuns”, como ele diz em *Long Revolution* (apud HALL, 2003, p. 147).

Williams substituiu a noção arnoldiana de cultura para pensá-la como algo comum a toda a sociedade, incluindo, desse modo, a cultura popular e não somente a “alta-cultura”,

atrelada à elite. A atenção se deslocou para as práticas culturais das classes populares. A dicotomia entre alta e baixa cultura passa a ser vista como função das relações sociais desiguais e da luta de grupos dominantes para impor suas concepções de cultura.

Em fase subsequente, Williams resgatou a noção antropológica de cultura como modo de vida global e enfatizou o aspecto relativo às práticas sociais. Enquanto modo de produção de significados e valores, a cultura organizaria a vida social comum, sendo um padrão de organização (HALL, 2003), podendo tornar-se um lugar de resistência à ordem capitalista e à dominação. As práticas culturais são criadas e produzidas, e não apenas reproduzidas, pelos sujeitos. Retomando a determinação do sujeito, Williams afirmou que “nenhum modo de produção e, por conseguinte, nenhuma sociedade dominante ou ordem social e, portanto, nenhuma cultura dominante, de fato, esgota a prática, a energia e a intenção humanas” (WILLIAMS, 2005, p.220).

E. P. Thompson (1924-1993), outro dos fundadores dos Estudos Culturais, entendia a cultura enquanto enfrentamento entre modos de vida diferentes e dizia que “nenhum modo de vida global existe sem sua dimensão de luta e confronto com os modos de vida opostos”. Considerava que o determinismo das relações de produção atua sobre a experiência e não sobre a consciência e, assim, as classes fazem-se a si mesmas, tanto quanto são feitas (*apud* HALL, 2003).

O “culturalismo”, enfim, definiu a cultura como experiência de entrelaçamento das práticas sociais, enquanto forma comum de atividade humana, através da qual homens e mulheres fazem a sua história (HALL, 2003, p.141-43).

No contexto internacional, as relações culturais entre os países oscilavam entre uma concepção humanista e uma antropológica de cultura, entre a busca por entendimento mútuo e uso da cultura como arma para ganhar corações e mentes. Na medida em que a guerra fria avançava, a noção de cultura foi fortemente associada aos valores e modos de vida nacionais. (REEVES, 2004, p.88-95).

No final dos anos 1960, Stuart Hall (1932-2014) propôs revisar alguns conceitos a partir da apropriação do marco estruturalista. Seguindo o pensamento althusseriano, Hall considerou a cultura como sistema de representações produtor de múltiplos significados que se impõem ao sujeito; seria, portanto, o modo como as pessoas pensam, agem, e entendem a si mesmas e a suas relações na sociedade (*idem*, p.148).

A cultura se trataria, então, de um dispositivo que pode promover a dominação ou a resistência. Para Louis Althusser (1918-1990), a ideologia governa toda atividade humana, não existindo nenhum aspecto da vida social que não seja determinada pelas estruturas sociais (ALTHUSSER, 1979, p. 204). Tanto o aparelho ideológico do Estado como as demais instituições que compõem a sociedade - família, escola e meios de comunicação - disputam o controle disciplinar sobre os indivíduos, determinando o sentido que dão a si mesmos e às relações com outras pessoas. Enquanto o culturalismo enfatizou a ação criativa do sujeito, o estruturalismo althusseriano eliminou toda a agência humana, ao considerar o indivíduo um produto da ideologia.

Porém, sob a influência do filósofo marxista Antonio Gramsci (1891-1937), os Estudos Culturais iriam reconhecer que, dentro da cultura, o indivíduo adquire poder de agência e concentram suas análises não somente na estrutura que produz o indivíduo, mas também no conjunto de possibilidades produzidas pelo próprio indivíduo (ESCOSTEGUY, 2003). A obra de Gramsci abriu novas formas de conceituar o papel das práticas culturais na formação e determinação da "maneira como as coisas são" ou do senso comum de cada período histórico, tendo também realçado o papel da cultura em assegurar formas de liderança e autoridade política e moral. Assim, sob os auspícios dos Estudos Culturais, a cultura incorporou a produção cultural, tanto popular e de massa quanto da elite, na tentativa de eliminar as tradicionais hierarquias entre formas e práticas culturais.

A partir dos anos 1980, junto com os Estudos Feministas, os Estudos Culturais darão voz aos invisíveis, subalternos, dominados, minorias, colocando em xeque a ideia de padrão civilizacional universal e abrigando novas e diversas narrativas, assim como manifestações identitárias e padrões estéticos.

O pensamento pós-colonial presente nos Estudos Culturais e na Teoria Crítica influenciou também o campo das relações internacionais a partir dos anos 1990, que passou a considerar questões de representação, discurso, narrativa, identidade e cultura, dando visibilidade aos atores situados na periferia do sistema internacional e suas epistemologias.

Na esteira do pós-modernismo, a cultura deixou de ser fundada na autoridade dos grandes cânones clássicos, conforme postulado por Jean-François Lyotard (1993) e assiste-se a um processo de abertura no ocidente para as produções culturais oriundas de países não centrais.

Nos anos 1970, Clifford Geertz (1926-2006) apresentou uma concepção semiótica de cultura relacionada à interpretação dos significados. Influenciado pela sociologia

interpretativa de Max Weber (1864-1920), para o qual a compreensão dos significados se dá no sujeito, Geertz assumiu a cultura como o conjunto de teias de significações tecidas pelo homem e sua análise, sendo, “portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado” (GEERTZ, 2008, p. 4).

A conceituação semiótica de cultura como estruturas de sentidos socialmente estabelecidas possibilitou ajustá-la ao contexto contemporâneo, em que as culturas existem em vários lugares e carregam opções diversas de significados e sentidos. As culturas dão forma à maneira como as pessoas se comunicam entre si, mas apresentam variações, ou seja, mesmo as pessoas que compartilham uma mesma cultura podem atribuir significados diferentes aos mesmos acontecimentos. Por existirem opções de significados, forma-se um campo contestado de significações: assim, entender a cultura significaria, antes de tudo, interpretar seus símbolos.

Mais ou menos no mesmo período, a sociologia de Pierre Bourdieu (1930-2002) dá à cultura o sentido de um universo simbólico (que engloba arte, religião, língua, mito, filosofia e ciência), socialmente determinado e referente a um grupo particular (BOURDIEU, 1992, p.8), exercendo uma função de comunicação e integração sociais (LIZARDO, 2011). Interessado na reprodução das desigualdades sociais e hierarquias culturais, o sociólogo francês utiliza mais a noção de *habitus*, “sistema de esquemas interiorizados que permitem engendrar todos os pensamentos, percepções e ações característicos de uma cultura”, que orienta os indivíduos no espaço social, definindo a ordem simbólica, no interior da qual as práticas são adotadas conforme o pertencimento social (BOURDIEU, 1992). O autor desmontou a ideia de cultura como *corpus* de conhecimento transmitido entre gerações para pensá-la como *corpus* de conhecimento gerado no processo da vida social e, em particular, no curso das interações sociais.

No contexto do pós-estruturalismo, a proposta de desconstrução de Jacques Derrida (1973) alargou os horizontes conceituais do campo da cultura. Ao denunciar o logocentrismo da linguagem e a metafísica etnocêntrica, que concebe o mundo como um sistema de oposições, Derrida abriu questionamentos sobre os sistemas de pensamento ocidental **calcado em uma rede de oposições binárias tais que centro / periferia, verdadeiro/falso, identidade/diferença, natureza/cultura, nacional/internacional. Desconstruindo a oposição entre nacional e estrangeiro, Derrida defende a hospitalidade incondicional ao outro e como consequência um novo tipo de política internacional afeita ao cosmopolitismo e ao direito à diferença e à luta contra o colonialismo cultural.**

A teoria do discurso de Michel Foucault (1970), ligada à questão da constituição do sujeito, ajudou a moldar um entendimento mais discursivo sobre a cultura, a formação identitária e a maneira como as práticas discursivas produzem sentidos e os códigos fundamentais de uma cultura. Nessa perspectiva, a ideia de cultura enquanto ‘sentidos compartilhados’ foi repensada, uma vez que os sentidos dominantes não passam de discursos autoritários impostos por um determinado grupo na sociedade, ou seja, ideologias dominantes historicamente específicas que não são nem atemporais nem uniformemente compartilhadas.

Do mesmo modo, a formação de identidade passou a ser vista como uma construção elaborada ao longo dos discursos, práticas e posições e em constante processo de transformação (HALL, 2000, p. 106; 2006, p. 38). A abordagem discursiva ajudou também a reafirmar a ideia de que no interior de uma mesma sociedade, existem distintas produções de sentidos, múltiplas identidades (WRIGHT, 1998). Não mais atrelada unicamente à nação, as fronteiras tradicionais das identidades culturais se ampliaram: podem ser compreendidas a partir de uma perspectiva nacional ou geográfica, ou religiosa, ou histórica, ou de gênero etc.

Os diferentes significados de cultura elaborados ao longo do tempo, ao invés de se substituírem uns aos outros, foram se somando. Revisitá-los me pareceu importante para uma compreensão dos usos da cultura nas relações internacionais e na diplomacia.

Após os anos 1990, principalmente, diante do imenso e abrangente aparato conceitual, tudo se torna cultural. Se o seu significado e alcance explicativo perdem força, como sustenta Frédéric Jameson (2006), a cultura se entrelaça a outros domínios da vida contemporânea, catapultando-os como ‘fatos culturais’.

1.2. Dinâmicas culturais contemporâneas

Com a globalização contemporânea, tema da próxima sessão, e o rápido desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicações que impulsionaram o afrouxamento das fronteiras e a intensificação da mobilidade e das trocas transnacionais, o significado de cultura passou por novos debates e controvérsias. Ao se associar a novos domínios da vida social e a um projeto cosmopolita, a cultura condiciona e é condicionada pelas mudanças em curso, tendo um papel fundamental de impulsionar e criar as bases para

a construção de um mundo aberto a todos os modos de vida e produções do espírito e portanto, verdadeiramente inclusivo, globalizante e plural.

1.2.1. Mercantilização da Cultura e Culturalização da Mercadoria

Theodor W Adorno & Max Horkheimer, na *Dialética da Razão* (1947), observando as práticas de consumo da sociedade norte-americana, foram pioneiros em denunciar no pós-guerra o caráter mercantil que o capitalismo imprimiu à cultura no século XX. Para os filósofos alemães, a arte perdeu a sua autonomia, se tornando um bem de consumo e não mais espaço de exercício e manifestação do juízo estético. O trabalho e os produtos dos artistas se transformaram em mercadorias, meros objetos de entretenimento, perdendo seu potencial crítico e seu papel transcendente e estruturante na sociedade.

Walter Benjamin, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, escrito entre 1935 e 1936, já havia alertado que a reprodução em escala das obras de arte, provocou transformações no modo de percepção humana da realidade transmitida, levando à perda da autenticidade (*hic et nunc*), unicidade e autoridade da criação artística.

Diferentemente de Benjamin, para quem a destruição da ‘aura’ da obra de arte, a sua dessacralização, trouxe ao mesmo tempo a possibilidade de atingir públicos mais amplos, promovendo a democratização da arte, Adorno criticava a reificação universal das criações estéticas. Mais recentemente, Hannah Arendt (1997), analisando a crise da época moderna e contemporânea, observou que, com o advento da sociedade de massa, a cultura se transformou em uma simples indústria do entretenimento, voltada para satisfazer necessidades de consumo fácil e insaciável, pouco importando se de ordem superior ou inferior.

Na época hodierna, do capitalismo transnacional, a cultura como objeto de consumo se intensificou. Transformada em mercadoria estetizada ligada à centralidade da imagem, como sugeriu Jean Baudrillard, a produção cultural se integrou à produção capitalista de mercadorias em geral e ao modelo de acumulação flexível, sendo guiada pelas forças de mercado, isto é, seguindo o imperativo do lucro por meio da flexibilização da produção e do consumo e organizada segundo os princípios da comercialização.

Não somente os objetos artísticos foram transformados em bens de consumo, como também a própria vida social foi colonizada pela estética (HARVEY, 1992). Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015) denominam esse período atual como “transestético”, no

qual a arte emerge para o mercado, com abundância de produtos carregados de sedução, afetos e sensibilidade, de estilos, de *design*, de imagens, de narrativas, de paisagismo, de espetáculos, de músicas, de produtos cosméticos, de lugares turísticos, de museus e de exposições, conformando o que os autores chamam de economia estética ou de estetização da vida cotidiana. O culto às imagens moldaria as subjetividades, percepções e preferências dos indivíduos: imersos na era do hiperconsumismo, resiste-se pouco às pseudonecessidades e desejos.

Stuart Hall (2000) e Garcia Canclini (1999) refletiram sobre como essa cultura comercial repercute sobre a identidade, uma vez que o consumo se tornou uma prática cultural, um instrumento identitário. Os espaços geográficos, por sua vez, têm cada vez mais utilizado a cultura como um recurso de poder e de diferenciação, possibilitando a sua inserção em redes internacionais.

Essas mudanças provocaram interação entre cultura e economia, relegando muitas vezes as outras dimensões da cultura. De um lado, proliferam as análises econômicas sobre o mercado de bens culturais, sua produção, distribuição e consumo. Por outro, o setor cultural, para além das linguagens artísticas, incorporou também o segmento do audiovisual, se transformando em um dos setores mais lucrativos da economia capitalista (JAMESON, 2007).

Nessa nova fase do capitalismo, chamado de tardio, informacional, cognitivo, cultural, estético ou pós-moderno, aprofunda-se ainda mais a lógica da produtividade e da mercantilização do campo simbólico. Assiste-se à integração internacional dos processos de produção e o setor cultural, especialmente as chamadas indústrias culturais, está também internacionalizando seus bens e serviços⁶. A fusão provocada pelo desenvolvimento tecnológico eclipsa a distinção entre economia (base) e cultura (superestrutura).

David Harvey em *The Art of Rent: Globalization, Monopoly and the Commodification of Culture* (2001)⁷, argumenta que o capitalismo gera lutas incessantes pela obtenção ou permanência de renda monopolista (controle exclusivo dos proprietários privados sobre algum item comercializável). E na fase atual, essa renda depende de critérios inerentes à arte antes da era da reprodutibilidade de que falava Benjamin, tais que singularidade, unicidade, originalidade e autenticidade. Assim, para proteger seu monopólio

⁶ Estudo da UNESCO de 2016 concluiu que a exportação de bens culturais quase dobrou de 2004 para 2013

⁷ O artigo foi traduzido em português como segue: "A arte de lucrar: globalização, monopólio e exploração da cultura" e publicado em MORAES, D. (org.). Por uma outra comunicação. Rio de Janeiro: Record, 2003.

e atrair a atenção dos consumidores, os empresários capitalistas buscam mobilizar as forças da cultura, dotando suas mercadorias de uma ‘aura’ e passam a se constituir como um elemento *imprescindível à estabilidade e retroalimentação da produção capitalista*. Na atualidade, não somente a produção cultural contribui para a geração de emprego e renda, mas também considerações sobre a cultura local são incorporadas na gestão das empresas multinacionais e seus produtos são acompanhados de narrativas identitárias.

Dois outros aspectos da instrumentalização da cultura pelo econômico que merecem destaque são a agregação de práticas gerenciais privadas (*management empresarial*) e a participação de empresas privadas no fomento e gestão da cultura. Organizações como os museus, óperas, orquestras, festivais e grupos de dança, por exemplo, introduziram em sua gestão ferramentas do setor privado para diminuir custos e obter resultados. Tornaram-se também comuns iniciativas que buscam dotar as comunidades locais de lógicas empresariais, incentivando o potencial criativo e de inovação dos seus agentes para a geração de renda, o desenvolvimento local, a coesão e inclusão sociais (YÚDICE, 2004, p.35-40).

Do mesmo modo, impulsionado pelo neoliberalismo e os benefícios econômicos que proporciona, o patrocínio privado tornou-se uma importante fonte de investimentos para a produção cultural, sobrepondo à mesma interesses outros que o propriamente artístico para impulsionar vendas, melhorar a imagem corporativa e as relações públicas. Canclini (2007) considera que esta valorização da criatividade e inovação pela gestão empresarial esconde a homogeneização do mercado de arte.

1.2.2. Da culturalização da política à politização da cultura

A cultura mantém estreita relação com a política e as relações de poder, a tal ponto que não nos parece possível pensá-la fora do político ou mesmo pensar a política fora de determinantes culturais. O próprio Estado-Nação encontra na cultura uma fonte significativa de legitimidade. A disputa por hegemonias de ideias, visões de mundo, ideais, crenças políticas, práticas culturais, consciência, em lugar da estrita dominação, de que fala Gramsci, constitui importante relação imbricada entre cultura e política (RUBIM, 2007).

Esse processo atingiu também o plano das Relações Internacionais, pois a disputa por hegemonias se dá também entre os países. Como observou Immanuel Wallerstein (1999), a cultura é como um campo de batalha ideológico do sistema mundial, no qual

existem diferenças nacionais e locais que resistem à produção estritamente imperialista, dominante e vertical de sentidos.

Na pós-modernidade, conforme sinalizado, os múltiplos e incessantes movimentos, fluxos e refluxos culturais, implicando diversas conexões locais-globais, reforçam o entendimento de que as culturas não são e nunca foram entidades naturalmente delimitadas, estáticas e com uma coesão interna dada e favorecem a emergência no interior e entre as nações de novas identidades partilhadas, não mais atreladas a tempos, lugares, histórias, tradições (HALL, 2005, p. 75), conformando o processo de politização da construção de identidades.

Este processo se expressa com maior ênfase no particular e na alteridade, ou na “conformação da diferença”, segundo uma expressão de Stuart Hall (2003). Como observou Susan Wright (1998), é um processo que gerou a necessidade de negociações de sentidos, tornando a cultura uma das pontas de lança das reivindicações das minorias; argumento histórico e referencial jurídico legal, instrumento político de luta pelo reconhecimento, bem como de luta pela aquisição ou manutenção do poder simbólico de que fala Bourdieu.

Alexandre Barbalho (2017) considera a politização da cultura o fortalecimento no campo cultural de valores próprios à política, tais como representação, participação, deliberação e produção ideológica. No Brasil, o processo se manifestou no engajamento de agentes sociais nos debates sobre a elaboração das políticas públicas para o setor, um fenômeno generalizado e não apenas localizado nos principais centros de produção.

Seguindo este raciocínio, pode-se considerar também que a vertente social da diplomacia cultural encerra o movimento de instrumentalização tanto da cultura pela política como o da política pelo cultural, tendo em vista que a diplomacia deixou de ser domínio reservado do Estado, atrelada à ciência política e às questões ‘duras’ de segurança nacional, para incorporar não somente participação social como também funções de representação e comunicação, como sugere Bertrand Badie (2009).

Para Albino Rubim (2007), o processo de culturalização da política se caracteriza pela incorporação na agenda política de temas culturais, tais que igualdade de gênero; diferenças étnicas, religiosas e nacionais; orientação sexual; modos de vida; estilos de sociabilidade; comportamentos; desigualdades sociais, diversidade cultural; valores sociais distintos. Nos anos 1960, a partir dos movimentos contestatórios antiautoritários e de emancipação das minorias, as questões identitárias ocasionaram mudanças profundas em todas as dimensões da vida social e produziram novas subjetividades.

Importante lembrar que essas imbricações entre política e cultura acarretam tensões e conflitos. Internamente, na medida em que a cultura é utilizada como fundamento para multi-identificações e afirmação de direitos, a cidadania se confunde com a identidade. No contexto das políticas de multiculturalismo, por exemplo, o termo cultura, ao mesmo tempo em que fundamenta a formação e a mobilização de grupos, implicando nítidas distinções entre eles, se transforma num instrumento de exclusão social por parte das maiorias dominantes. (HANNERZ, 1997).

Ulf Hannerz, para quem essa retórica está estreitamente associada tanto ao poder quanto aos recursos materiais, alerta contra essa estratégia particular de vincular o cultural ao social. Citando Fredrik Barth, coloca que essas teorias que essencializam a cultura e

(...) proporcionam um campo extremamente fértil para os empreendimentos políticos; permitem que líderes e porta-vozes afirmem estar falando em nome de outros; facilitam a manipulação do acesso à mídia e estimulam a construção estratégica de debates polarizadores que se traduzem em guerras de influências. Essas guerras criam hegemonias e restringem as opções; destituem o poder dos seguidores e limitam a diversidade das vozes” (HANNERZ, 1997).

No plano externo, os encontros de mundos diversos levam muitas vezes ao choque de civilizações, como localizou Samuel Huntington. Refletindo sobre a emergência do fator cultural nas Relações Internacionais, Marcel Merle (1980) observa a existência de uma estreita ligação entre este e o contato entre culturas de origens diversas. E exemplifica que as guerras santas, as Cruzadas ou as guerras de religião vieram à tona nos períodos de invasão, conquista expansão territorial ou de mestiçagens.

1.2.3. Cosmopolitização da Cultura

Os processos globais minaram o Estado-Nação, criando um novo horizonte cosmopolita para as relações sociais. Em 1848, no Manifesto Comunista, Marx e Engels já haviam identificado esta tendência ao cosmopolitismo cultural pela vida do modelo de mercado:

A necessidade de um mercado cada vez mais expansivo para seus produtos impele a burguesia por todo o globo terrestre. Ela tem de alojar-se por toda parte, estabelecer-se por toda parte, construir vínculos por toda parte. Através da

exploração do mercado mundial, a burguesia configurou de maneira cosmopolita a produção e o consumo de todos os países. [...] No lugar da velha autossuficiência e do velho isolamento locais e nacionais, surge um intercâmbio em todas as direções, uma interdependência múltipla das nações. E o que se dá com a produção material, dá-se também com a produção intelectual. Os produtos intelectuais das nações isoladas tornam-se patrimônio comum. A unilateralidade e estreiteza nacional tornam-se cada vez mais impossíveis, e das muitas literaturas nacionais e locais vai se formando uma literatura universal.”(MARX E ENGELS, 1998)

O termo *kosmopolite* surgiu no âmbito da filosofia grega (estoicismo) e se refere a ser um cidadão do mundo e respeitar a todos, independentemente de pertencimento a uma comunidade particular (cidadania sem cidade) e segundo uma ordem (ideal) moral universal, composta por princípios, deveres e obrigações decorrentes de uma humanidade compartilhada.

A ideia de Diógenes, o Cínico, será retomada no Império Romano e se vincula à noção de bem público. Ressurge no Renascimento e no contexto da descoberta do novo mundo, período de intensos intercâmbios intelectuais e contatos com ideias e terras estrangeiras. Os intelectuais do iluminismo refletiram sobre a questão, mas foi Immanuel Kant (1724-1804) quem propôs a noção moderna de cosmopolitismo. Para o autor, o ideal de justiça cosmopolita deveria se encarnar em uma federação mundial de Estados nacionais, regida por um direito (*jus cosmopoliticum*), de forma a garantir a paz e o respeito à dignidade de cada um. No plano individual, o cosmopolitismo kantiano significa que cada indivíduo é um cidadão do mundo e tem a liberdade de coexistir com a liberdade de qualquer outro indivíduo, de acordo com uma lei universal.

A partir do final do século XIX, com o advento da ideia de nação enquanto representação coletiva hegemônica delimitada, o cosmopolitismo perde força (BECK, 2006) para ressurgir sob diferentes perspectivas no final do século XX, no contexto da globalização, da crise do Estado-Nação e da emergência de uma esfera pública global. Reemergiu com força sob a égide, inicialmente, do liberalismo e depois como crítica ao modelo de cidadania universal, tendo se distanciado de sua concepção original por demais eurocêntrica e ligada às elites.

Tradicionalmente atrelado ao campo da política, o cosmopolitismo contemporâneo é absorvido pela teoria social na medida em que esta amplia as fronteiras do mundo, ao ponto de uma virada cosmopolita das Ciências Sociais. Gerard Delanty (2006) divide as abordagens explicativas do cosmopolitismo contemporâneo em moral, cultural e política. A

concepção dominante seria o cosmopolitismo moral, tendo em vista a forte ênfase na ética e no universalismo. De natureza normativa, sua base é o indivíduo, cuja lealdade é para com a comunidade humana universal, tal como surgiu com os Estoicos.

Delanty, no entanto, critica esta abordagem por, entre outros, assumir um sentido “universalístico” muito forte de humanidade universal e ignorar a possibilidade do *cosmopolitismo enraizado* de que fala o filósofo ganense Kwame Anthony Appiah. Neste conceito, cosmopolitas são pessoas que constroem suas vidas a partir de quaisquer recursos culturais aos quais se encontram ligados.

A abordagem política do cosmopolitismo se relaciona com cidadania e a democracia. A democracia cosmopolita de David Held (2000) propõe delegar a soberania para as autoridades supranacionais, favorecendo uma melhor participação dos indivíduos nas decisões que os afetam e engendrando maior responsabilização nas formas de poder que atualmente operam sem nenhum controle democrático. Held considera que o sistema estatal, baseado na soberania popular, divide os "cidadãos do mundo", cria desigualdades entre eles e se constitui em um obstáculo ao desenvolvimento de mentalidade, justiça e democracia autenticamente cosmopolitas.

Elaborada no contexto das migrações, multiculturalismo, diversidade cultural e reconhecimento das diferentes escolhas de vida, ela se associa à cidadania global e pós-nacional. Buscando a conciliação entre direitos universais e direitos particulares de proteção das minorias, a ideia de cidadania cosmopolita marca a diminuição da importância do território na definição de direitos, pois cada vez mais as fronteiras entre os direitos nacionais e os direitos humanos internacionais estão borradas.

Na visão de Delanty (2006), a abordagem do cosmopolitismo via cidadania é insuficiente, visto que o reconhecimento dos direitos não esgota a categoria de *peoplehood*, essencial, no seu entendimento, para a reconceituação de identidades e lealdades. Para sustentar sua crítica e o cosmopolitismo enquanto modelos culturais pelos quais o mundo social é constituído, Delanty retoma a perspectiva de Appiah segundo a qual a cultura é um processo de construção contínuo e não um modo de vida. Com efeito, o cosmopolitismo que o filósofo ganense defende parte da ideia de que as culturas não são permanentes e fixas, mas, pelo contrário, dinâmicas e mutáveis sob o efeito de fatores tanto "endógenos" quanto "exógenos", não existindo divisas identitárias ou culturais estanques e definitivas entre grupos sociais ou humanos. Seu ideal cosmopolita remete à liberdade de escolha de formas de vida, pois não há por que supor que todos, neste mundo complexo e em constante

transformação, terão suas afinidades e suas paixões focadas em um só lugar. (APPIAH, 1998).

Nessa perspectiva e junto com o pós-colonialismo, Appiah se coloca contrário a todo radicalismo identitário, culturalista ou nacionalista. Na sua visão, as identidades são constituídas pelas múltiplas situações dialógicas em que o indivíduo se encontra envolvido e, no plano coletivo, elas podem despertar conflitos de natureza ética. Nesse sentido, alerta contra as mobilizações sociais ou políticas em torno do multiculturalismo por ele ameaçar a liberdade dos indivíduos de construir uma existência autônoma e poder minar as conquistas de lutas emancipatórias passadas, voltadas justamente para desnaturalizar as diferenças.

Assim, o cosmopolitismo de Appiah não significa um diálogo entre culturas estáticas, fechadas, homogêneas, mas uma forma de universalismo sensível às práticas culturais historicamente construídas. Ele sugere colocar a política de volta ao centro do debate, argumentando que “uma política de reconhecimento deve, em suma, ser moderada por um reconhecimento da política”.

Como apontou Delanty (2006), a posição de Appiah reforça a noção de cosmopolitismo como um modo de enquadramento cultural que não se reduz à aquisição de direitos ou ao reconhecimento de identidades particulares, indo além das associações pós-nacionais. Ademais, considerando que já não é mais necessário pertencer a uma comunidade política para ter direitos e garantias fundamentais, junto com o estoicismo, Appiah (1998) defende que todos são merecedores de igual respeito e que as pessoas têm obrigações umas com as outras; devendo adotar ideias provenientes de todos os lugares e não só da sua comunidade política imediata. Ser um “patriota cosmopolita” não implicaria em se centrar sobre uma cultura comum, mas comprometer-se com instituições comuns e com as condições necessárias para uma vida em comum. Aliás, o compromisso mútuo com a organização do Estado e suas instituições seria o requisito básico para viver juntos numa nação. Reforça-se, assim, o valor do diálogo como forma de comunicação entre os seres humanos (APPIAH, 1998).

O cosmopolitismo cultural contemporâneo se distingue das noções de “cidadão do mundo” presente nos intelectuais iluministas que fizeram das viagens e das trocas um meio de observar, comparar e conhecer outros povos, geografias, culturas, idiomas, enriquecendo suas reflexões filosóficas ou obras literárias. A versão atual surge em um contexto em que o espaço nacional não define mais as fronteiras identitárias: os indivíduos, em constante

mobilidade, fazem a síntese entre seus contextos locais e o mundo, reconfigurando a experiência identitária e os novos pertencimentos.

Os recentes desenvolvimentos do cosmopolitismo cultural traduzem as mudanças no tecido cultural da sociedade a partir da noção de *pluralismo societal*. Eles estão presentes em vários temas caros à teoria cultural, tais que identidade, diversidade cultural, formas de consumo, mobilidade, hibridismos, redes, globalização, modernidade, passando também pela diplomacia cultural e servindo de base para a sua compreensão na atualidade, conforme será visto no capítulo seguinte.

A teoria de rede de Manuel Castells, de acordo com Delanty (2006), poderia servir de suporte à sociologia cosmopolita por considerar que a sociedade estaria estruturada hoje na forma de rede e de fluxos, livre das barreiras do tempo e espaço, mais do que em espaços territoriais delimitados. Com uma estrutura aberta e flexível, conectadas por nós, as redes seguem uma nova lógica de fluidez comunicacional, de horizontalidade, não afeita às hierarquias, (CASTELLS, 2010, p. 443). Oportunizam a “autocomunicação de massa”, as interações além-fronteiras, a instrução de eventos distantes na consciência do dia a dia, de que fala Giddens (2002, p. 11-12), fortalecendo, assim, o sentimento e visão cosmopolitas.

Das críticas que Delanty (2006) direciona às formulações de Castells, destacam-se duas. Primeiro, a crença em potencial da rede para transformar a democracia parece falha, pois esta abre espaço para a comunicação, mas não necessariamente para a constituição de uma esfera pública global. Do mesmo modo, afirmar que só as sociedades em rede, integradas à economia informacional, poderiam ser cosmopolitas, exclui do pensamento ‘cosmopolítico’ outras formas de organização social. Nem todas as sociedades, grupos e mesmo indivíduos estão inseridos e/ou se organizam em redes.

A teoria da mobilidade constitui outro fundamento a partir do qual pensar o cosmopolitismo cultural contemporâneo. Princípio geral da Modernidade, a mobilidade sempre permeou a existência humana. Inicialmente como movimento físico e veículo de criatividade e auto realização. A era da Internet e da Modernidade Reflexiva encerra várias modalidades de mobilidade, incluindo a virtual.

John Urry, professor da Universidade de Lancaster, na Inglaterra, considera a mobilidade a principal característica do mundo atual. O sujeito que emerge desse contexto transnacional é, na visão do autor, altamente móvel, curioso, aberto, reflexivo: deleita-se com a diferença, desejando consumi-la, sobretudo em suas experiências de viagens internacionais (URRY, 1995). A mobilidade se tornou um conceito multidimensional que

não mais pode ser analisado a partir de perspectiva puramente nacional, sendo uma das principais características do cosmopolitismo.

Delanty (2006), no entanto, defende que as mobilidades não são apenas fluxos, mas relacionamentos em rede e são organizadas globalmente em novos tipos de espaços e processos temporais, nem sempre se configurando como cosmopolitas. Nessa mesma direção, Hannerz (2006) argumenta que a mobilidade em si não é condição suficiente para desenvolver abertura intelectual e estética para experiências culturais divergentes. Ele lembra que ir ao exterior e encontrar a alteridade pode também envolver rejeição ou seleção controlada e estreita, em vez de abertura.

De todo modo, a mobilidade transnacional ajuda a dar forma a uma das aspirações do mundo da produção cultural, a de uma identidade global articulada a referências locais e um desejo de autoctonia. Junto com as redes sociais transnacionais, ao facilitarem a comunicação e o encontro com a alteridade, também conectam práticas, discursos e estéticas artísticas contemporâneas ao cosmopolitismo cultural.

A noção de hibridismo, a qual será vista em detalhe na sessão seguinte, também ajuda a compreender o mundo social e os desafios do cosmopolitismo contemporâneo. Na visão de Arjun Appadurai (2004), as etnopaisagens da diáspora, dos fluxos de imagens, textos e sensações mediatizados, dos meios de comunicação de massa repercutem sobre a imaginação e a constituição da subjetividade contemporânea, uma vez que colocam as pessoas em contato com o “mundo” gerando sentimentos transnacionais, híbridos, que alteram a existência local. A comunicação proporcionada pelos fluxos, ao oportunizar experiências de construção do eu, causa a superação das noções de fronteiras, espaço e território.

Esse processo de desterritorialização alimenta o imaginário, principalmente daqueles que deixaram seus territórios, afetando diretamente a base da representação cultural e permitindo desenvolver a sensibilidade cosmopolita. Como exemplifica o antropólogo indiano, o imaginário produzido pela mobilidade física ou virtual faz com que hoje as pessoas considerem natural que seus filhos vivam ou trabalhem no exterior. O imagético que se cria nos fluxos culturais globais contribui para uma visão de mundo para além da ideia de nação e fronteiras territoriais.

A crítica que Delanty (2006) endereça ao hibridismo é que ele é apenas um dos aspectos do cosmopolitismo, não sua característica definidora, tanto mais que nem todos acolhem a norma universal.

O cosmopolitismo cultural vinculado à teoria da modernidade é também analisado por Ulrich Beck (2006). Após o eclipse da primeira modernidade baseada no paradigma nacional e nos ideais de emancipação, liberdade, progresso, democracia e razão do Iluminismo, o sociólogo alemão argumenta que o cosmopolitismo seria a forma social de uma segunda modernidade na qual o Estado-Nação seria levado a desempenhar um papel menos central. Na sua visão, as sociedades vivem um processo não intencional de cosmopolitização, resultante da modernização e de sua radicalização, na qual as questões cotidianas como times de futebol ou histórias de amor, por exemplo, estão impregnadas de signos cosmopolitas. No que tange às novas mídias, ressalta que, por não estarem ligadas a um território específico, aproximam pessoas social e geograficamente distantes, criando situações de inclusão e exclusão.

Beck acredita que, na medida em que a “multi-adesão” se torna a norma, vai-se criando caminho para uma “política interna global” e uma consciência global encarnada pela ONU e suas instituições periféricas. Neste sentido, se poderia dizer que o cosmopolitismo de Beck não seria um projeto, mas fato cultural que se impõe aos indivíduos e sociedades pelas forças globalizantes.

A partir de uma perspectiva crítica, alguns autores, a exemplo de Gerard Delanty (2006), pensam o cosmopolitismo como processo de autotransformação que ocorre no encontro com o outro, cuja chave seria reconhecer a perspectiva do outro. Ao invés de ser visto como uma condição particular, um estado ou um objetivo a ser perseguido, seria um meio de transformação social fundamentado no princípio de abertura ao mundo, que por sua vez se associa à noção de bens globais.

Colocado como alternativa à internacionalização e à globalização, o cosmopolitismo crítico se vincula com o local, mas surge da articulação entre o global e o local e atua na lacuna dos mesmos, no terceiro espaço de que fala Homi Bhabha (1998). Cria, assim, espaços transnacionais que, por sua vez, criam mudanças locais. A identidade cosmopolita transformadora progride da esfera pessoal para o espaço local, nacional e global e marca o fim de uma sociedade fechada no Estado-Nação, o que não significa o fim da nação e do sentimento de pertencimento local.

Junto com Appiah, Delanty defende um cosmopolitismo com múltiplos vínculos e maneiras de pertencimento. Trata-se de poder imaginar uma comunidade política para além do nacional, em uma perspectiva pós-eurocêntrica e pós-universalista na medida em que o

processo de aprendizagem à luz do encontro com o outro, supera a particularidade das tradições culturais, sem necessariamente transcendê-las e conduz à autotransformação.

Uma identidade cosmopolita só poderia ser criada a partir do encontro entre o local e o global, em um processo reflexivo e crítico. Em outros termos, o cosmopolitismo imaginado de Delanty (2006) está relacionado a processos de autotransformação nos quais novas formas culturais se formam e onde surgem novos espaços de discurso, levando a uma transformação do mundo social. Nessa perspectiva, Delanty (2006) destaca que nem todos os cosmopolitismos são iguais, sendo autêntico apenas aquele orientado para a mudança e justiça social. A cidadania cosmopolita calcada em direitos, conforme já analisada, não seria suficiente para sustentar a transformação social.

O projeto cosmopolita de Delanty (2000) é algo que pode ser realizado por indivíduos, coletivos, organizações e sociedades em qualquer parte do mundo, não se restringindo apenas ao Ocidente. Como os interesses nacionais dificultam o diálogo, o discurso relacionado ao cosmopolitismo cria pontos de conexão entre as sociedades, fomentando e criando as habilidades necessárias para a compreensão mútua e a aceitação do outro, possibilitando, assim, as condições para a difusão ampliada das práticas artístico-culturais do ‘resto’ do mundo

1.3. A Dimensão Cultural da Globalização Contemporânea

A partir da Segunda Guerra Mundial, a sociedade contemporânea assiste à intensificação sem precedentes dos fluxos de capitais, pessoas, bens, informação, conhecimentos e crenças. Países e sistemas sociais estão cada vez mais interdependentes e interconectados, o que repercute sobre a comunicação internacional e as interações entre as sociedades e seus sistemas culturais.

Presente em outros momentos históricos, a globalização se apresenta na atualidade como processo multidimensional. É temida e combatida por alguns, pelas desigualdades que cria ou reforça, e festejada por outros, pelas imensas possibilidades que abre para trocas comerciais e culturais e liberdade de pensamento. David Harvey (1989) a define como a compressão do espaço pelo tempo, o encolhimento do mundo e a aceleração da vida, um processo caracterizado pelo aumento da escala e do ritmo das trocas, dos meios de comunicação, dos fluxos e laços entre as nações, trazendo consequências sobre os espaços

nacionais, as práticas e identidades culturais, as relações interculturais e o próprio equilíbrio de poder.

John Tomlinson (2001) relaciona o fenômeno ao processo de conectividade complexa, à crescente e densa rede de interconexões e interdependências que caracteriza a vida social moderna. Manuel Castells (1999) se refere à integração global criada pelas interações entre atores (indivíduos, empresas, governos) que se expandiram graças às tecnologias da informação e de comunicação e à emergência de uma nova forma social, a sociedade em rede.

Anthony McGrew (*apud* HALL, 2005) considera a globalização um conjunto de processos que superam as fronteiras nacionais para integrar e conectar comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. A socióloga holandesa Saskia Sassen (2010) a entende como um processo transnacional e multi escalar, que fez emergir uma nova ordem espacial baseada em redes de cidades globais conectadas por uma infraestrutura digitalizada e envolvendo novos fluxos transnacionais de pessoas, poder e cultura.

Apesar das diferenças, essas definições compartilham a ênfase nas interações. Para a análise da globalização cultural, usou-se aqui a metodologia proposta por Diane Crane (2011) que identificou três tipos de abordagens dominantes que tentam explicar o fenômeno: as que tratam dos efeitos da globalização sobre as culturas nacionais, na perspectiva do imperialismo cultural e do hibridismo cultural; as que se referem aos processos de redes e fluxos, por meio dos quais a globalização acontece; bem como as que se centram na emergência de uma cultura mundial e da sociedade civil global.

O tema é apresentado a partir de quatro sub-temas que repercurtem sobre as culturas nacionais e sobre a dinâmica das relações inter e transnacionais, quais sejam: a) imperialismo e homogeneização culturais; b) hibridismo cultural; c) redes e fluxos transnacionais multidirecionais e d) desterritorialização e cosmopolitismo na formação de uma cultura mundial. A questão da emergência da sociedade civil global, enquanto processo social de interações será tratado no capítulo segundo. As apresentações e análises serão complementadas com outros autores pesquisados.

1.3.1. Imperialismo e homogeneização

A teoria do imperialismo cultural critica a dominação pelo Ocidente por impor ao resto do mundo seu sistema de crenças, valores, ideologias, normas, estilos de vida e produtos. Sugere que a interconectividade resultante da globalização leva à homogeneização do mundo neste domínio. Ela ressalta a desigualdade de poder entre os países no que diz respeito à promoção e disseminação da produção cultural, bem como o papel dos conglomerados de mídia que controlam a produção e distribuição dos bens culturais dos países periféricos (TOMLINSON, 1991).

Etimologicamente, imperialismo vem do latim *imperium*, de *imperare*, que significa ordenar, comandar. A noção nasceu no final do século XIX, no contexto histórico da segunda onda de expansão colonialista das principais potências capitalistas e das reflexões marxistas sobre os processos de desenvolvimento e as condições de funcionamento do capitalismo. Fazia referência, sobretudo, à dominação econômica dos países ocidentais e capitalistas sobre o resto do mundo.

No período da Guerra Fria, ganhou conotação político-militar e se manifestou nos confrontos hegemônicos estabelecidos entre as duas superpotências e suas respectivas áreas de influência. Paralelamente, com os processos de descolonização, concentrou-se na questão das trocas desiguais entre o centro e a periferia. Ganhou a qualificação de cultural na década de 1960, em ressonância com a teoria da dependência na América Latina, no contexto de relações culturais e comunicacionais desiguais. A crítica marxista do período se debruçou sobre a emergência da sociedade de consumo e a comunicação de massa e, nesse sentido, o imperialismo cultural surgiu com enfoque na comunicação política, econômica e cultural.

Os teóricos do imperialismo denunciavam a dependência caracterizada pelo domínio da “cultura de massa” relativamente homogênea produzida pelas indústrias americanas sobre as audiências de massa dos países latino-americanos. Afirmavam que o fluxo unidirecional das informações e dos produtos controlados pelas classes dominantes e produzidos nos países centrais criava uma dominação ideológica que propiciava a reprodução do sistema de valores, estilos de vida e de consumo e interesses hegemônicos, ameaçando a integridade e o desenvolvimento das culturas nacionais dos países periféricos, como era o caso da América Latina.

Herbert Schiller (1919-2000), economista americano especializado em economia política da comunicação, trouxe importantes explicações sobre o modo como o capitalismo

avançado utiliza os meios de comunicação, das indústrias de consciências para o controle político e ideológico de suas áreas de influência: ancorado no aparato informacional-comunicacional, impõe-se à realidade. O pensamento de Schiller influenciou a maneira como a teoria se desenvolveu na América Latina, vinculada aos estudos de comunicação.

O boliviano Luis Ramiro Beltran propôs uma definição latino-americana para o mesmo: processo verificável de influência social, mediante o qual um país central impõe sobre países periféricos seu conjunto de crenças, valores, conhecimentos e normas de comportamento, bem como estilo de vida, em detrimento da integridade cultural destes últimos (BELTRAN, 1982, p.27).

O desenvolvimento gradativo das novas tecnologias de informação e comunicação, iniciado desde a segunda metade da década de 1970, possibilitou este setor econômico se tornar um dos mais dinâmicos, caracterizados pela concentração da propriedade e formação de grandes conglomerados midiáticos internacionais, orientados a penetrar os mercados periféricos de modo a escoar seus produtos.

Desde então, com a popularização de um estilo de vida global, a teoria do imperialismo cultural volta à pauta, denunciando o sistema midiático e seus efeitos homogeneizantes. Bourdieu e Wacquant (2000), por exemplo, em artigo publicado no jornal *Le Monde Diplomatique*, denunciam o imperialismo simbólico dos países avançados que divulgam conceitos particulares como sendo universais. Ambos definem o fenômeno como uma violência simbólica que se apoia numa relação de comunicação coerciva para extorquir a submissão e cuja particularidade consiste em universalizar particularismos vinculados a uma experiência histórica singular, fazendo com que sejam desconhecidos enquanto tal e reconhecidos como universais⁸.

Ao mesmo tempo, emergem análises de processos de recepção e consumo de produtos culturais desenvolvidas a partir de um enfoque culturalista que, embora reconheçam o papel dos meios de comunicação de reproduzir os interesses hegemônicos, consideram a comunicação uma prática social e as audiências, entidades que detêm capacidade de respostas, rejeitando ou negociando as mensagens hegemônicas (HALL, 2013). Tomlinson (1999), citando Anthony Giddens, também concorda que a mídia global e as tecnologias de comunicação são "propiciadoras" de ricas experiências culturais aos seus consumidores: a onipresença da mídia é um "recurso cultural" para os indivíduos que

⁸ <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2012/resumos/R33-0709-1.pdf>

estendem seu universo experiencial, nutrindo uma “consciência cultural” que é, em muitos aspectos, “global”.

Na América Latina, Canclini (1989, p. 290) e Martim-Barbero (1997) também questionam a caracterização dos destinatários como executores passivos das práticas impostas pela dominação, pois existem modos diversos das audiências processarem a informação e se apropriarem das mensagens, com interpretações, leituras e codificações múltiplas e mesmo resistências.

Em outros termos, o público adotou um papel mais ativo na formação de sua própria experiência, conforme também sinalizado pelos Estudos Culturais. Assim, as análises dos processos de recepção e consumo dos produtos questionam noção de "monocultura capitalista global" cara aos teóricos do imperialismo cultural (TOMLINSON, 1999, p. 30; 80; 105), ainda que reconheçam as assimetrias e desequilíbrio dos fluxos midiáticos.

Diane Crane, pesquisando os estudos empíricos sobre os efeitos homogeneizantes da globalização, constata que os resultados são contraditórios. Enquanto, por exemplo, Richard Kuisel, em estudo sobre a americanização no mundo após a Segunda Guerra Mundial, argumenta que a cultura midiática americana levou à americanização da França que acabou por adotar a sociedade de consumo, Gerard Delanty constata que o Japão foi bastante subversivo à americanização, tendo apenas superficialmente adotado seus valores e símbolos (*apud* CRANE, 2011, p. 6)

Sob uma perspectiva crítica, o sociólogo belga Armand Mattelard (1982) considera que os teóricos do imperialismo cultural superestimam a dominação, perdendo a perspectiva de situá-lo no jogo das diferentes relações de força. Para o autor, os teóricos esqueceram que a influência externa só poderia atuar com a aquiescência das forças sociais internas de uma nação. Desse modo, sinaliza que o imperialismo não penetra de maneira uniforme em todos os diferentes setores de uma sociedade, mas depende das relações de força entre o nacional e o internacional e que o mesmo encontra resistências tanto ativas quanto passivas. Para Mattelard, a evolução das estratégias de penetração cultural do imperialismo se dá segundo as etapas do capitalismo. A fase suprema se deu quando iniciou os processos de "nacionalização" dos meios de influência, estando na própria base dos modos de organização e produção das sociedades dominadas. E no contexto da internacionalização dos setores produtivos, como o da produção cultural, por exemplo, as formas de penetração cultural são mais complexas e difíceis de serem combatidas.

Para Canclini (1989, p.289), os pressupostos do imperialismo cultural tiveram o mérito de tornar conhecido alguns dos dispositivos utilizados pelos centros internacionais de produção científica, artística e comunicacional que condicionavam e, ainda condicionam, o desenvolvimento latino-americano. No entanto, não explicam as relações atuais de poder e o funcionamento dos sistemas industrial, tecnológico, financeiro e cultural, que não mais se baseiam em uma única nação, mas em uma densa rede de estruturas econômicas e ideológicas, conforme também observado por Sassen (2010). A partir dos anos oitenta, houve um aumento e multidirecionalidade dos intercâmbios; vários países periféricos passaram a produzir conteúdos midiáticos e registaram um aumento significativo das suas exportações culturais, diversos novos processos que tornam a assimetria mais complexa, conforme será visto mais adiante. É certo que essas mudanças não lograram democratizar plenamente os intercâmbios e não eliminaram a problemática da representação e recepção das produções simbólicas dos países, mas indicam, na visão de Canclini, que a oposição apriorística do nacional com o internacional não é automática e que o binarismo centro-periferia deve ser relativizado.

Ulf Hannerz tem sido um dos críticos da tese da homogeneização e do imperialismo culturais, argumentando que as trocas preservam e colocam em contato as singularidades das sociedades que as acolhem e que qualquer sistema mundial resulta não em homogeneidade sociocultural, mas em uma nova diversidade de interpelações: muitos diferentes caleidoscópios de combinações culturais.

Na interconexão complexa do mundo contemporâneo, as pessoas dispõem agora de um amplo espectro de recursos culturais no interior de suas identidades sociais, bem como de um repertório global do qual podem selecionar comportamentos, crenças, ideias e modos de expressão. Assim, cada localidade tem uma parte na colagem global. A influência da cultura ocidental no mundo periférico não leva necessariamente ao desaparecimento das tradicionais, mas à coexistência e à co-presença de formas diversas de cultura e à criação de novos produtos oriundos dessa coexistência (HANNERZ, 1996).

Criticando a globalização por disseminar os valores e atitudes do mundo ocidental, especialmente os americanos e das sociedades capitalistas e, desse modo, a homogeneização, a teoria do imperialismo cultural deixou de considerar a complexidade das relações interculturais, perdendo sua importância explicativa.

1.3.2. *Hibridismo Cultural*

Segundo Peter Burke (2003), o hibridismo existe por toda parte e em todas as épocas históricas; na atualidade, com a globalização e a intensa mobilidade de pessoas, ideias e objetos entre continentes, se tornou uma característica da cultura contemporânea. Para o historiador britânico, a ideia que culturas não são puras, mas misturadas não é nova, tendo sido inicialmente desenvolvida no Brasil e no Caribe, com respectivamente Gilberto Freyre (1933), Fernando Ortiz (1940), Alejo Carpentier (1946) e Édouard Glissant (1981).

Burke considera que a análise dos encontros e intercâmbios ajuda a entender as mudanças e que o hibridismo está presente em vários campos da cultura, como por exemplo na arte, arquitetura, música, religião, gastronomia, literatura, sob diferentes denominações, como apropriação, acomodação, sincretismo, tradução cultural, mestiçagem, criolização, incorporando distintos significados. O fenômeno tanto pode implicar em “perda de tradições regionais e de raízes locais”, como em ganho de criatividade e inovação (BURKE, 2003, p. 55).

A noção de hibridismo cultural ganhou novas conotações no contexto da descolonização e, mais tarde, do capitalismo informacional ou cognitivo, quando os meios de comunicação começaram a atravessar livremente as fronteiras nacionais e levar elementos culturais estrangeiros às culturas locais, transformando-as em híbridas, ou simplesmente, reforçando essa já existente condição.

Como argumenta Martín-Barbero (1997), a comunicação tem um papel central na formação de ‘mestiçagens’, processo e produto da mistura entre grupos étnicos, crenças e expressões culturais, classes sociais e políticas. Os Estudos Globais enxergam o hibridismo como um produto da dinâmica transcultural e suas complexas interações, estando na base da articulação entre o global e o local. Nem consideram a globalização como força homogeneizadora, nem a localização como processo que resiste e se opõe à mesma: apostam na mediação. Defendem que a mistura das culturas é uma característica do mundo interconectado, cujos encontros globais imprimem às manifestações nacionais pluralidade e inovação, o que contraria qualquer noção essencialista de identidades fixas e constantes.

Também o pensamento pós-colonial empresta ao hibridismo qualidades desejáveis. Paul Gilroy, na obra *Atlântico Negro*, examina os fluxos transatlânticos de pessoas, ideias e culturas iniciadas com o tráfico negreiro e constata que estes foram fundamentais para a renovação cultural dos continentes envolvidos (GILROY, 1993). Edward W. Said defende

que as culturas estão mutualmente envolvidas umas com as outras e que nenhuma cultura ou civilização existe isolada das outras. Até mesmo por obra do imperialismo, as culturas, longe de ser algo unitário, monolítico, puro ou autônomo, acabam sempre por adotar elementos estrangeiros, alteridades e diferenças (SAID, 2011, p.51).

Stuart Hall considera o hibridismo um processo de tradução cultural contínuo, que acontece no contexto da diáspora quando os indivíduos ‘negociam’ a diferença do ‘outro’, a fim de se adaptarem às matrizes culturais do país de acolhimento. Nesses encontros com outras culturas, a identidade do sujeito se refaz, num jogo constante de assimilação e diferenciação, resultando nem sempre em adaptação ou entendimento, mas sempre em negociação.

Para Hall, a globalização, ao produzir uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação (global e local), tem efeitos sobre as identidades, tornando-as “*mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas*” (HALL, 1992, 2003). Desse modo, sendo essencialmente múltiplas e em constante mudança, as identidades culturais nunca poderiam ser determinadas por fronteiras de qualquer natureza.

Homi Bhabha (1998) desloca a noção de hibridismo cultural para o campo semiótico e a considera como produto de processos conscientes que se situam no interior dos discursos estabelecidos entre ‘colonizador’ e ‘colonizado’, como uma forma de resistência anti-hegemônica deste último, que busca subverter os discursos dominantes e deles se reapropriar. Em outras palavras, o hibridismo seria a cultura resultante dessas interações entre colonizadores e colonizados, nas quais o subalterno ao mesmo tempo em que resiste também se contamina da ideologia, da estética e da identidade do colonizador, reelaborando-as e criando articulações novas e híbridas.

Para o autor anglo indiano, a colonização produziu identidades híbridas entre colonial, nacionalista, tradicional, que, assim como as linguagens, as culturas, as ideologias e as tecnologias, se formam nos espaços sociais de entrecruzamentos e travessias, nas zonas intersticiais entre as posições do colonizador e as do colonizado, nos movimentos de interpenetração, de maneira sempre conflitante, constante, dinâmica e incessante (BHABHA, 1998, p. 266-268). Afirma que todas as culturas passam por um processo incessante de hibridação, uma espécie de "terceiro espaço", que escapa aos binarismos culturais (cultura do colonizador *versus* cultura do colonizado), sendo fundamentalmente relacional, como os outros de nós mesmos ou o negativo de uma fotografia, em que a imagem

de um se reflete na linguagem do outro. Este terceiro espaço abre caminho à conceptualização de uma cultura mundial, baseada não no ‘exotismo’ do multiculturalismo ou na diversidade de culturas, mas na inscrição e articulação do hibridismo cultural (BHABHA, 1998, p. 69).

Na América Latina, Canclini (2011, p. 348) apresenta o hibridismo cultural como prática possibilitada pelo encontro/diálogo que resulta em influências mútuas entre as produções de bens simbólicos dos países em contato. Híbrido significaria aqui novas misturas interculturais, produzidas por distintos processos de reconfiguração identitária.

Na atualidade, são as novas tecnologias comunicacionais que impulsionam os encontros/confrontos produtores de hibridismos. Elas modelam as manifestações locais e regionais, fazendo-as interagir e fusionando-as à escala transnacional (*idem*, p.24). O hibridismo acontece em toda parte, inclusive nos países que compõem o chamado primeiro mundo, que também recebem influência de países periféricos⁹.

O hibridismo contemporâneo se caracteriza pelo descolecionamento (ou descoleção), desterritorização e gêneros impuros. A descoleção ou quebra da organização e hierarquia das coleções consiste em misturar gêneros e estilos em um mesmo espaço tais que ópera e música popular; cultura indígena e arte culta, por exemplo, ou mesmo fazer uso de recursos tecnológicos de forma a reproduzir, armazenar e possibilitar novas classificações, mesclas, como fotocopiadoras, *scanners*, videocassetes (DVDs e serviços de *streaming*), bem como videoclipes e videogames, que misturam música, imagem e texto, permitindo novas experimentações (*idem*, p. 281-288).

É característica da criação contemporânea o uso do descolecionamento, quer seja pelo uso de diferentes suportes e materiais, quer seja pelas combinações em uma única obra de referências cultas, populares e/ou de massa. As estratégias descolecionadoras encontradas na produção cultural contemporânea derrubaram os vínculos entre classe social e comunidades de gosto, mas não lograram eliminar as assimetrias existentes entre os setores hegemônicos e populares no que diz respeito à produção e fruição culturais. Ao contrário, as assimetrias, na visão de Canclini, se intensificaram com a globalização e os mercados globais de bens simbólicos, pois ao mesmo tempo em que os fluxos globais geram mais

⁹ Campbell (2008, apud CRANE, 2011) também constata o impacto das culturas não ocidentais sobre as práticas ocidentais. No domínio das artes, há os clássicos exemplos da influência da arte negra no cubismo, surrealismo e em Picasso ou a influência da dança e música balinenses sobre a obra de Antonin Artaud.

comunicação e encontros, geram também mais desigualdades e diferenças, tanto dentro de uma mesma sociedade quanto entre os países centrais e os periféricos.

Hall e Bhabha relacionam o hibridismo às ambivalências e antagonismos resultantes da negociação cultural (entre novas e antigas matrizes culturais) marcada por relações de força desiguais entre os atores, enquanto que Canclini considera que a junção entre duas matrizes culturais distintas (nacional *versus* estrangeira) faz surgir novas identidades.

Tomlinson critica a ideia de hibridação contínua das manifestações globais, pois acredita que a globalização produz novas versões da identidade nacional. Outra crítica à teoria do hibridismo cultural advém do fato de a mesma ignorar a dimensão do poder nas relações, sendo apontada por alguns como uma retórica estratégica para camuflar uma nova forma de hegemonia cultural transnacional.

Os hibridismos culturais resultantes das interações constantes entre os grupos sociais produzem tendências contraditórias entre uniformização transcultural e afirmação ou criação de novas identidades. Também geram tensões entre dominação cultural exercida a partir de centros hegemônicos de poder *versus* emergência de novas práticas artísticas.

1.3.3. As redes e fluxos culturais transnacionais multidirecionais

As teorias dos fluxos culturais tanto ressaltam os impedimentos quanto os impulsionadores das conexões globais. O choque entre diferentes civilizações em contato, de que fala Samuel Huntington, interfere nos fluxos, assim como a oposição entre as forças universalizantes da tecnologia, informação e comércio (McWorld) e as forças paroquiais e tribais do nacionalismo, da etnicidade e da identidade religiosa (Jihad), às quais se referem Benjamin Barber, para caracterizar o que considera o principal conflito cultural do mundo pós-Guerra Fria (CRANE, 2011).

Do mesmo modo, há teorias que ressaltam as noções de interconectividade e interdependência entre atores internacionais e consideram o campo cultural global um espaço heterogêneo e diversificado, aberto às produções culturais de países não ocidentais e reconhecem, deste modo, a existência de fluxos multidirecionais de trocas culturais e não somente o fluxo unilateral centro-periferia ou Norte-Sul.

O modelo de rede apresenta a perspectiva organizacional em que várias cidades e regiões do mundo, perseguindo uma estratégia de promoção territorial, se interconectam formando redes locais/regionais e emergem como importantes centros produtores de cultura,

se contrapondo às influências homogeneizantes externas. Essas redes se organizam em vários níveis (transnacional, internacional, macrorregional, nacional, microrregional, municipal), podendo se sobrepor, mas sem que haja domínio de um sobre o outro.

As bienais e feiras que despontam nessas novas geografias culturais até recentemente marginalizadas constituem plataformas por meio das quais os artistas das regiões periféricas podem se apresentar a públicos internacionais, angariando visibilidade. São novos espaços onde é possível superar hierarquias e diferenças entre centro e periferia e dar tratamento inclusivo à produção dos países do Sul Global. Eles integram circuitos internacionais, o que corrobora a perspectiva multi escalar da globalização, defendida por Saskia Sassen (2010), que abre oportunidades para o local (cidades) e suas culturas, antes invisíveis ou confinadas à sua geografia.

As redes globalizam a cena local e localizam a produção global. Arjun Appadurai (1998) pontua que o sistema mundial de imagens não é mais representado por um único nó, mas por uma construção complexa e transnacional de paisagens imaginárias. O modelo de redes constata a existência de uma contracorrente de produtos artísticos diversos das zonas periféricas para os centros, tornando as unidades territoriais ao mesmo tempo emissoras e receptoras de conteúdos culturais (CRANE, 2011).

Para Frédéric Martel (2012), alguns países emergentes se tornaram importantes produtores de conteúdos, existindo, de fato, nas últimas décadas, um fluxo de produção na direção sul-norte, principalmente depois que agentes culturais dos países centrais começaram a se interessar pela produção dos países periféricos. A *world music* constitui um exemplo da penetração das manifestações periféricas no mundo ocidental, assim como outros produtos e serviços de várias linguagens, tais como artes visuais, cinema e audiovisual, dança, literatura e teatro, que despontam na cena artística e mesmo no mercado internacional.

Ulf Hannerz se refere a um novo tipo de ordem cultural em que as relações centro-periferia foram profundamente modificadas, resultando em uma interdependência entre as culturas e a recartografia de ambos os polos. De forma lenta, mas permanente, as periferias se impõem no mundo pela capacidade que têm mostrado de se renovarem. Por serem portadoras de inovação – vide o sucesso de autores como Frantz Fanon, Aimé Césaire, Stuart Hall, Edward Said, Gayatri Spivak ou Homi K. Bhabha – as periferias deverão se tornar o “centro de amanhã”: ainda que seja o centro que os tenha consagrado, a posição periférica

de origem obriga a uma contínua criação e adaptação a outra realidade das ideias e práticas impostas pelo centro (HANNERZ, 1987 p. 312-3).

No campo das artes visuais, se diz que o interesse do Norte (centro do sistema de arte) pela criação dos países periféricos se iniciou com a exposição *Les Magiciens de la Terre*, realizada em 1989, com curadoria do historiador francês Jean-Hubert Martin. Exibida simultaneamente no Centro Georges Pompidou e na Grande Halle de La Villette, em Paris, reuniu 101 artistas, entre os quais os brasileiros Mestre Didi e Cildo Meireles, ao lado do alemão Anselm Kiefer, do inglês Richard Long, do russo Ilya Kabakov e do chinês Yang Jiechang, entre outros.

Outros exemplos se sucederam, como a exposição *Africa Remix - l'art contemporain d'un continent*, também no Pompidou, em 2005, com a curadoria do suíço de origem africana Simon Njami ou a *America Latina 1960-2013*, organizada pela Fundação Cartier, em 2013, dedicada à fotografia latino-americana, com a participação de vários brasileiros, entre os quais Claudia Andujar e Ana Bella Geiger.

As recentes exposições individuais de artistas de países não centrais em equipamentos culturais prestigiosos atestam que os centros mantêm interesse pelas produções não ocidentais: o indiano Anish Kapoor em 2011 na Monumenta¹⁰ e o chinês Yun Minjun, na Fundação Cartier, em 2012. Entre os brasileiros, Mira Schendel na Tate Modern, em 2013, precedida de Cildo Meireles, em 2009; Lygia Clark, no MoMA de Nova York em 2014; Hélio Oiticica, no Carnegie Museum de Pittsburgh, em 2016 e Lygia Pape em 2017, no Metropolitan de Nova York. O Instituto de Arte de Chicago apresentou, de outubro 2017 a janeiro 2018, a primeira exposição individual dedicada a Tarsila do Amaral nos Estados Unidos, que foi exibida pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), de fevereiro até junho de 2018. O Philadelphia Museum of Art organizou, em 2017, a mostra *International Pop* reunindo 150 obras de influentes artistas entre os quais figuraram Antônio Dias e Hélio Oiticica ao lado de Andy Warhol e Roy Lichtenstein, entre outros.

As compras de obras de arte dos países periféricos para compor o acervo de importantes museus internacionais também testemunham o interesse pela produção do Sul e, portanto, a bidirecionalidade dos fluxos culturais: a Tate Modern constituiu recentemente um comitê para a aquisição de arte latino-americana, tendo adquirido trabalhos dos

¹⁰ Exposição de arte contemporânea de Paris que acontecia anualmente no Grand Palais e, desde 2014, passou a ser bienal.

brasileiros Mira Schendel, Cildo Meireles, Hélio Oiticica e, mais recentemente, do pernambucano Tunga.

Assim como os principais equipamentos culturais, o mercado também se abriu para a arte dos países do Sul Global, valorizando, como nunca antes, obras de artistas chineses, como Zeng Fanzhi, indianos, como Raqib Shaw e Subodh Gupta, e brasileiros, como o próprio Hélio Oiticica, Vik Muniz, Adriana Varejão e outros. O interesse do Ocidente pelas criações artísticas provenientes de todas as culturas se faz também sentir com a proliferação das residências artísticas, que são espaços que acolhem artistas em residência temporária, abertas a criadores de todo o mundo e à ampliação contínua das trocas interculturais.

Alguns autores ainda sustentam que os processos de globalização, apesar da existência de fluxos multidirecionais, não mudaram a constelação centro-periferia. De Swaan (1999 apud CRANE, 2011), por exemplo, desenvolveu o conceito de sistema cultural mundial, compreendendo os fluxos multidirecionais e a existência de múltiplos centros, ainda que não tenham todos uma posição de destaque em escala global. Alain Quemin (2001), nessa mesma direção, defende que apesar da multiplicação das trocas, ainda persiste a estrutura hierárquica do campo cultural internacional. Em suas pesquisas sobre o mercado de arte contemporânea, verificou o domínio dos países ocidentais, sobretudo Estados Unidos e Alemanha.

O relatório de 2015 do ArtPrice, líder mundial em informações sobre o mercado de arte, aponta que esses dois países circunscrevem a parte mais importante do mercado internacional, atestando os resultados encontrados anos antes por Quemin (2001). O documento acrescenta que os artistas dos países periféricos valorizados no Ocidente são os que vivem nos principais centros culturais do Norte. Johan Heilbron (2002), estudando o mercado editorial, também ressalta o caráter multidirecional da troca cultural conjugado ao domínio dos países centrais sobre a comercialização das obras da periferia.

A conclusão de Quemin e Heilbron indica que tanto nas artes como na literatura é indispensável aos artistas dos países não centrais, em busca de visibilidade e carreira internacional, estarem presentes nos grandes centros de produção artísticos que dominam o mercado e detêm o poder de consagração e legitimação do que é cultural.

Na nova dinâmica global da economia coexistem antigas geografias transnacionais hegemônicas e geografias recém-constituídas que incorporam as principais cidades do Sul, conforme analisa Sassen (2010). Do mesmo modo, o setor cultural experimenta novas cartografias ao lado dos centros tradicionais. Apesar de persistir forte desigualdade na

distribuição de capital cultural e simbólico em favor dos países centrais, que continuam a deter o poder de consagração e ditar as regras, os campos culturais de muitos países periféricos estão se internacionalizando devido, entre outros, ao grau de mobilidade dos agentes e à sua inserção nos circuitos e redes transnacionais de arte e cultura. Como consequência, o campo inter(trans)nacional da cultura, para utilizar uma noção de Pierre Bourdieu, tornou-se mais aberto, transnacional, heterogêneo e marcado por fluxos multidirecionais.

Nesse contexto, a globalização e as suas constantes interações sociais globais trouxeram novos critérios de valorização e consagração do cultural, repercutindo no equilíbrio de forças internas e externas sem, no entanto, conseguir eliminar as assimetrias. Tal situação requer ainda posicionamento de luta pelo reconhecimento e posse de capital cultural e simbólico entre as nações, conforme será visto na próxima sessão. A partir do processo de transnacionalização dos campos simbólicos e da intensificação da mobilidade, migrações e diásporas, os fluxos globais geográficos e virtuais, engendram além das homogeneizações, entendidas como imposição de padrões culturais de determinados países sobre o mundo, as dinâmicas des(re)territorializantes e as diferenciações entre as produções culturais não necessariamente associadas ao seu caráter nacional.

1.3.4. *Desterritorialização e cosmopolitismo na formação de uma cultura mundial*

Uma cultura mundial implica a existência de relações sociais desterritorializadas para além do Estado-Nação. O processo de desterritorialização se caracteriza pelo “enfraquecimento ou a dissolução da ligação entre cultura cotidiana vivida e a localização territorial”, conforme Tomlinson (2003, p. 128). A globalidade, vinculada à lógica da expansão capitalista e à desterritorização, se opõe à localidade, que inspira políticas nacionais que buscam aglutinar a população em torno do local e do pertencimento ao nacional.

Assim como a modernidade institucionalizou e regulou práticas culturais, tais como os laços de identidade com a nação, com a globalização múltiplas posições identitárias proliferam em relação ao sexo, sexualidade, religião, etnia, nacionalidade, se confrontando no interior de um mesmo espaço nacional ou entre sistemas culturais distintos. A globalização e seus fluxos multidirecionais e intensos de bens e pessoas impedem que as culturas continuem confinadas a um espaço físico e geográfico delimitado.

Como Canclini (1989), Tomlinson (2003) considera que a globalização promove experiências transnacionais ou mesmo cosmopolitas, produzindo a interconexão de práticas em todo o mundo. Nesse sentido, a globalização não destrói o local pela uniformização, mas desestabiliza a experiência que deixou de se ancorar unicamente no nacional. Eventos distantes repercutem sobre as experiências individuais (GIDDENS, 2002); a cultura na atualidade é menos determinada pelo local porque o local é cada vez mais penetrado pela "distância".

O processo de desterritorialização é frequentemente ilustrado com as interações constantes dos indivíduos com a mídia e as tecnologias de comunicação globalizantes - televisão, telefones celulares, e-mail, Internet - ou a transformação do local em culturas cada vez mais cosmopolitas (BECK, 2006, TOMLINSON, 2003, 1999). A onipresença das tecnologias transforma o padrão rotineiro de existência cultural, trazendo influências, forças, experiências e perspectivas de fora para a existência cotidiana localmente situada. Nesse sentido, o 'cosmopolitismo mundano' não se restringe às elites, mas se dá em todas as camadas sociais, independentemente do poder econômico¹¹ (TOMLINSON, 2003, 1999). Tomlinson ressalta que a complexidade dos processos de identidade não implica necessariamente a perda da importância da identificação com a nação (a identidade não é um jogo de soma zero), mas apenas sugere que a maneira com que a identidade nacional é experienciada dentro da globalização está, como tudo mais, em fluxo. Constata que os sujeitos políticos podem agora experimentar e expressar, sem contradição, tanto laços à nação, alianças multiétnicas quanto sensibilidades cosmopolitas.

Canclini (2000, 2003, p. 309), tal qual Tomlinson, observa a perda da relação que existia entre uma produção cultural e o seu ambiente físico (territórios geográficos) ou social de origem. De um lado, os mercados de bens simbólicos se transnacionalizaram em função dos processos de delocalização das empresas, bem como da possibilidade de disseminação via eletrônica. E de outro, a mobilidade internacional, na forma das migrações, diásporas, viagens e residências artísticas multidirecionais vem facilitando o surgimento de produções culturais fora de seus contextos de origem, como as produções cinematográficas estadunidenses dirigidas por latinos e voltadas para atrair a comunidade latina do país, composta em 2010 por cerca de 49 milhões pessoas.

¹¹ Essa posição de Tomlinson é criticada por deixar de considerar as desigualdades estruturais que permitiram os "contatos" internacionais.

Ou seja, com a ampliação da mobilidade cultural internacional, os artistas contemporâneos passaram a operar em espaços transnacionais, deixando de identificar as criações estéticas ao seu país de origem, se opondo a uma noção encapsulada de identidade nacional. Exemplos mais recentes que corroboram esta visão de Canclini são as produções hollywoodianas de três aclamados diretores mexicanos residentes nos Estados Unidos: Alfonso Cuarón, Alejandro Iñárritu e Guillermo del Toro. Eles cruzaram a fronteira levando nova onda autoral e novas técnicas de filmagem ao cinema norte-americano¹². Para citar um autor brasileiro, Fernando Meirelles filma no exterior desde 2005.

Os processos de desterritorialização impulsionam também a constituição de campos transnacionais de produção cultural, conforme será tratado na próxima sessão. Em *A República Mundial das Letras*, Casanova (1999) mostrou que a pré-condição fundamental para o surgimento do campo literário mundial após o século XIX foi a produção literária ter ganhado independência vis-à-vis o Estado-Nação e a política nacional em diferentes campos nacionais, primeiro na Europa e depois, por outros países, inclusive os pós-coloniais. Sem laços estreitos com as agendas de seus países de origem, os escritores tornaram-se capazes de conceber uma literatura alternativa não nacional, desterritorializada e, assim, desenvolver uma visão cosmopolita e global de seu trabalho.

O campo da arte contemporânea também se constitui a partir de perspectivas desterritorializantes. As instituições e espaços que o conformam, como as bienais de artes e mesmo muitos museus, por exemplo, vêm abandonando as representações baseadas em nacionalidades.

Alguns autores criticam a ênfase excessiva no mundo desterritorializado, uma vez que a produção cultural e a informação ainda emanam de territórios (RITZER, 1998, p. 81-94 *apud* CRANE, 2011), assim como qualquer ator global deriva inicialmente de uma localidade (APPIAH, 1998). Entendo que novas e múltiplas identificações e a conformação de uma cultura global ou do sentimento cosmopolita não anulam o pertencimento local ou, como sugere Appiah, não impede o enraizamento individual.

Fenômeno multidimensional, multiescalar e contraditório, a globalização reúne em sua dimensão cultural realidades díspares. Sem incarnar por completo o espírito cosmopolita, a globalização abriga simultaneamente as assimetrias tradicionais tais que distribuição desigual de riquezas e dos produtos da indústria cultural e a emergência de

12 Ver artigo Um Oscar para Guillermo del Toro? por RIC PERUCHI, publicado em 02/03/2018 <https://outraspalavras.net/posts/um-oscar-para-guillermo-del-toro/> Acesso: 09/05/2018

novos polos de produção fora do eixo Europa Estados Unidos, que vêm ganhando influência regional e novas apropriações não residuais das ofertas culturais.

Essa visão de contradições e ambivalências da globalização é também compartilhada por Appadurai (2001), para quem:

La mondialisation représente davantage une mise en mouvement des cultures qui s'interpénètrent qu'une opposition entre culture dominante et cultures dominées. (...) C'est une histoire de diversité culturelle, ou plutôt de diversification des cultures. La difficulté est que ce monde d'injustice et d'inégalités dans l'accès à la culture est aussi celui d'une impressionnante diversité des cultures¹³.

Na visão de Crane (2010), a globalização cultural contribui para a troca de valores entre diferentes países do mundo, convergência de tradições, bem como para o crescimento da comunicação internacional, levando à promoção de produções nacionais em todo o mundo, incluindo elementos das culturas populares. Muitos consideram essa passagem do nacional ao internacional uma perda de valores e lutam pelo renascimento do nacionalismo. Outros, no entanto, consideram que não há mais espaço fora do transnacional ou do pós-nacional e defendem o cosmopolitismo cultural, conforme já apontado.

1.4. O campo transnacional da produção cultural

Os campos, enquanto esferas de práticas especializadas, se circunscrevem normalmente a um Estado nacional. Com a globalização e a ampliação das fronteiras geográficas, uma das transformações que ocorreu no universo da produção cultural foi sua operação em múltiplos níveis. Com o aumento da circulação de bens simbólicos, a cultura não pode ser pensada com um *enjeu* exclusivamente nacional, tanto mais que se trata de um setor com forte tradição de internacionalismo.

Neste sentido, o espaço que emerge em âmbito global, embora interdependente em relações aos espaços nacionais, apresenta leis e características próprias. Bourdieu define este campo como sendo um “sistema de relações objetivas entre diferentes instâncias definidas pela função que cumprem na divisão do trabalho de produção, reprodução e de difusão de

13 Entrevista de Arjun Appadurai a Antoine de Baecque, para o jornal francês *Libération*, 3-4 novembre 2001. Tradução própria: “A globalização é mais um movimento de culturas que se interpenetram do que uma oposição entre cultura dominante e culturas dominadas. (...) É uma história de diversidade cultural, ou melhor, de diversificação cultural. A dificuldade é que este mundo de injustiças e desigualdades no acesso à cultura é também um mundo de uma impressionante diversidade de culturas.”

bens simbólicos” (BOURDIEU, 1974, p.195). Segundo o autor, são três as forças que regem estas relações: políticas (relações entre países produtores de bens simbólicos), econômicas (relações de mercado) e culturais (relações de trocas culturais) (*idem*, p. 118-119).

Assim, o campo cultural transnacionalizado constrói-se num processo de interconexões e trocas constantes. Estudando a literatura, Pascale Casanova (2002) define o espaço literário mundial como um sistema de posições ordenado de acordo com a oposição entre, por um lado, o polo autónomo, formado pelos campos literários mais bem-dotados de capital literário e, por outro, os campos nacionais destituídos ou em vias de constituição e que são dependentes em relação às esferas políticas nacionais.

Joyeux-Prunel (2014) define o campo artístico internacional como espaço social cujos atores compartilham, além das fronteiras nacionais, questões comuns, e agem segundo uma lógica de competição ou de colaboração. Para a autora, o principal desafio é conciliar as lógicas transnacional e nacional da circulação das artes, e seu entrelaçamento com múltiplos contextos (político, cultural, comercial, econômico, diplomático, mídia, evolução dos transportes internacionais, técnicas de reprodução em massa etc).

Quanto à constituição, Buchholz (2016) identifica vários fatores que impulsionaram o fenômeno da transnacionalização do campo cultural, segundo as especificidades inerentes a cada linguagem artística. O primeiro deles é o processo de globalização, conforme mencionado, que com a revolução das comunicações e a evolução das mentalidades, contribuiu para tornar as fronteiras nacionais porosas e multiplicar as trocas por meio de fluxos (multi/bi)direcionais de práticas, ideias, símbolos, capitais e pessoas, fazendo com que vários universos culturais se interpenetram.

O movimento espontâneo dos agentes reivindicando um papel na cultura global também contribuiu para a constituição do campo. Muitos deles já ocupam posições centrais no âmbito nacional e buscam se conectar com homólogos internacionais, com capital cultural e poder de consagração, para ampliar suas redes e contatos, de forma a manter ou reforçar sua posição. Outros, marginalizados e sem visibilidade localmente, buscam se conectar com seus pares no exterior, com referências e experiências estéticas similares. As relações culturais que estabelecem os ajudam a ganhar visibilidade, reconhecimento e, eventualmente, novos mercados¹⁴, bem como melhor posicionamento ou manutenção de posição no campo de origem.

¹⁴ Na visão de Bourdieu, reconhecimento não é o mesmo que sucesso comercial.

Nesse sentido, o ‘capital internacional’, é um recurso relevante para posição e trajetória dos agentes tanto nas esferas nacionais que transnacionais. Esta espécie de capital pode ser definida como o conjunto de recursos detidos por grupos e indivíduos, tais como prêmios, certificados, títulos, convites para participar de eventos e/ou projetos internacionais, críticas em veículos prestigiosos, derivados de contatos e relações estabelecidas com agentes estrangeiros. Ele se adquire, em grande parte, por meio da mobilidade geográfica, que se tornou uma prática socialmente valorizada e indispensável para fundar o valor de um artista ou de uma carreira.

A transnacionalização é também impelida pela própria natureza das esferas. O campo literário, por exemplo, se estende o mais frequentemente por uma área linguística (JURT, 2001), a exemplo da literatura lusófona, que reagrupa obras produzidas e publicadas em língua portuguesa, reunindo os campos literários nacionais. O campo da música se divide em subcampos nos quais se insere uma forma específica, a *world music*, por exemplo, que engloba obras e artistas de vários países.

Há ainda os já mencionados processos de desterritorialização, nos quais a produção cultural se desvincula ou não se identifica com um território específico ou país de origem, cujos criadores se opõem a dar uma identidade nacional a sua criação. Outro fator que impulsiona a transnacionalização do campo diz respeito às políticas públicas dos diversos países que promovem a inserção internacional de sua produção simbólica, como estratégia de manutenção ou acumulação de capitais e busca de prestígio em outras áreas.

Na perspectiva da teoria bourdieusiana, em todos os campos, há sempre relações de forças e antagonismos. Em sua escala global, a esfera cultural é, portanto, regida pela oposição entre vários polos, nos quais se trava uma luta pelo reconhecimento, refletindo as relações complexas entre o centro e a periferia cultural. Esse espaço transnacional segue predominantemente marcado por relações de dominação e distribuição desigual do capital cultural e simbólico, em que pese a emergência das novas cartografias e dos fluxos na direção sul-norte.

No polo dominante estão as nações que detêm o poder de consagração da obra e de “impor a legitimidade da sua dominação” por meio da própria produção ou das instâncias de consagração que tendem a servir os seus interesses; no polo dominado, as nações de menor prestígio cultural, cujos campos nacionais dependem de instâncias externas de consagração. Nesta perspectiva, Jurt (2001) argumenta que o campo cultural internacional integra a

relação centro-periferia, cujas trocas não são desinteressadas, mas o resultado de uma confrontação permanente entre dominantes e dominados.

Entre as estratégias de inserção internacional do campo nacional, a importação da "grande cultura" é bastante comum, principalmente entre as nações em posição periférica. Ela implica abrir as fronteiras nacionais à circulação de espetáculos e exposições de renome internacional. O edital de seleção de projetos culturais 2013/2014 do Centro Cultural Banco do Brasil¹⁵, por exemplo, tem como um dos eixos curatoriais “projetos internacionais relevantes, que insiram/mantendam o Brasil no circuito mundial das artes”. Ademais e certamente também em função dessa estratégia, o equipamento aparece na lista dos 100 museus mais visitados do mundo em 2016 divulgada pela publicação inglesa *The Art Newspaper*.

Eventos locais calendarizados, de audiência regional ou global, organizados, via de regra, por agentes independentes, mas com financiamento público, tais como os festivais, feiras e bienais figuram também entre as estratégias de inserção internacional. Estes eventos perseguem objetivos variados, entre os quais a promoção territorial e a criação de circuitos alternativos de arte e cultura para uma vasta multiplicidade de novos atores. O crítico de arte e curador cubano Gerardo Mosquero, por exemplo, defende que novos circuitos permitem a difusão de novas práticas artísticas, além de prover pela ausência de infraestrutura dedicada às mesmas. O apoio sistemático à circulação de obras e conteúdos nacionais no exterior constitui outro expediente utilizado que ajuda a fundar o valor desses produtos e de seus criadores.

Todos os meios empregados implicam trocas e transferências culturais, contribuindo para aquisição e/ou acúmulo de capital cultural, vide os resultados obtidos com traduções de autores nacionais para línguas ditas centrais, bem como com a realização de mostras, exposições e circulação de conteúdos culturais em mercados de países com poder de consagração (polo dominante). Em que pese a tendência à desnacionalização e à desterritorialização dos criadores, os seus países de origem se beneficiam do capital que adquirem.

No que diz respeito à posição dos agentes no campo, vimos que a posição do artista e demais profissionais resulta tanto do lugar que ele ocupa no âmbito nacional, quanto internacional, em outras palavras, do grau de autonomia do campo nacional em relação ao

¹⁵ <http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/Edital20132014.pdf> Acesso em 05/04/2018.

internacional. A título de exemplo, a produção cultural americana possui instâncias próprias de consagração, usufruindo de um alto grau de autonomia em relação ao campo global. São processos de reconhecimento que dependem, portanto, das relações de poder implicadas nas trocas simbólicas, bem como no acúmulo de capital cultural.

No modelo de Bourdieu, a autonomia de um campo deve ser valorizada porque fornece as pré-condições para atuar livremente (livre criação no caso do campo cultural) e resistir à violência simbólica exercida pelo sistema dominante de hierarquização.

Quanto às vertentes de produção cultural, a transnacionalização se dá tanto no nível da produção erudita quanto no da popular ou de massa (indústria cultural). É certo que esta última se sobrepõe na medida em que há uma tendência a se privilegiar uma abordagem predominantemente econômica, que tende a identificar a obra de arte (livro traduzido, filme exibido etc) a uma mercadoria cujos modos de produção e consumo estão submetidos à lógica do mercado, e cuja circulação encontra-se condicionada às leis do comércio nacional e internacional, configurando um dos aspectos da mencionada mercantilização da cultura.

Bourdieu identificou alguns obstáculos à livre circulação de ideias e conteúdos culturais. O primeiro é que os conteúdos circulam sem seu contexto, não trazendo com eles o ‘sistema de referências teóricas’ do qual eles são o produto e que os receptores, estando eles mesmos inseridos em um campo de produção diferente, os reinterpretem em função da estrutura do campo de recepção. Tanto este quanto o de origem têm papel preponderante na determinação do sentido e a função de uma obra estrangeira: não só porque a recepção quase sempre ignora completamente o sentido e a função de origem, como também porque a transferência se faz através de uma série de operações sociais: a de seleção, apresentação e finalmente consumo da obra (BOURDIEU, 2002, p. 4).

Wacquant (1993, p.246) mapeia que o país exportador molda formativamente o conteúdo e a constituição do seu produto e que o país que o recebe seleciona e refrata os estímulos externos de acordo com a sua própria configuração.

A operação de apresentação da obra por meio dos mediadores dá sentido e legitimidade à mesma. São eles tradutores, editores, curadores, críticos, agentes literários, colecionadores ou prefaciadores e no plano institucional, consulados e embaixadas, institutos culturais, revistas, feiras internacionais, entre outros. No entanto, esses mediadores, tendem a apresentar a obra “se apropriando e anexando a sua própria visão”, o que pode levar a “transformações e deformações” da mesma. Isto é tanto mais problemático para a produção dos países periféricos que a maioria desses agentes são originários dos

países centrais. Ademais, ao mesmo tempo em que podem contribuir para a disseminação da produção cultural dos espaços nacionais pouco dotados de capital cultural, eles também exportam ou tentam introduzir na esfera internacional as obras que representam o polo mais autônomo do espaço interno (ibid.:5), deixando de fora produções não institucionalizadas.

No entanto, com as atuais facilidades de comunicação e a proliferação de redes transnacionais e espaços alternativos para as apresentações e exposições, talvez se possa afirmar que agentes pertencentes ao polo ‘dominado’ nacional possam ter chances de obter visibilidade no âmbito global.

A distribuição do poder de consagração entre os agentes e campos nacionais é extremamente desigual e reflete a desigual distribuição de poderes no contexto das relações internacionais. Os grandes centros culturais ainda garantem para si o poder (talvez não mais o monopólio, como argumentava Bourdieu) de definição legítima do que é cultural. O reconhecimento (ou não) dos produtos culturais depende do capital cultural que acumulam e que lhes é reconhecido. No contexto da arte contemporânea, conforme será tratado mais adiante, a questão do reconhecimento ganha novos *enjeux*.

Na recepção de obras culturais, os consumidores tendem a aplicar às mesmas “categorias de percepção e problemáticas que são o produto de um campo de produção diferente”. Nesta etapa, Bourdieu observa a existência de efeitos da alodoxia que resultam da mudança estrutural entre os contextos e identifica uma clara tendência dos consumidores de recorrerem a estruturas de referências anacrônicas, etnocêntricas e às vezes mesmos xenofóbicas às obras estrangeiras (BOURDIEU, 2002, p. 9).

Confirmando esta tendência, Céline Giton (2010) observa em sua pesquisa sobre promoção da literatura estrangeira na França que, malgrado o interesse crescente pelas ‘culturas do mundo’ e a posição de Paris como espaço de consagração de escritores estrangeiros, o público francês conhece e valoriza pouco as criações literárias vindas de fora, preferindo a essas as nacionais.

Para o sociólogo francês, enquanto “transferência cultural”, a inserção internacional de bens culturais em mercado estrangeiro supõe conhecimento mútuo entre contextos de produção e de recepção e entre as diferentes lógicas de funcionamento dos campos de produção cultural do país de origem e do país de destino, bem como o grau de subordinação em relação a outras instâncias de poder político, econômico etc.

No interior do campo de produção cultural, existem campos específicos. Interessa ao presente trabalho o campo da arte contemporânea que constitui mais que um gênero singular,

um verdadeiro paradigma pela ruptura das fronteiras tradicionais da arte, conforme demonstrou Natalie Heinich (2014), revolucionando toda a cadeia produtiva. Trata-se de uma esfera especializada que tem como especificidade a sua natureza global.

1.5. Especificidades do Campo da Arte Contemporânea

Se considerarmos que contemporâneo significa ‘relativo ao tempo atual’, a arte contemporânea seria definida como a arte que se faz no momento presente. Não existe consenso entre especialistas, historiadores, críticos e curadores para uma definição mais exata. Há os que consideram que ela nasceu com o Modernismo e outros, com Marcel Duchamp e a arte conceitual, compreendendo, assim, toda a produção desde os anos 1960. Propondo uma síntese, a socióloga de arte francesa Raymonde Moulin (2007) designa a arte contemporânea como aquela que nasceu nos anos 1960 e compreende tanto as criações associadas à tradição moderna de ruptura quanto as pós-modernas.

No que concerne à sua natureza, outra socióloga francesa, Nathalie Heinich (2014, p. 376), argumenta que a arte contemporânea se refere a uma categoria estética e não a um período na história da arte. As práticas e produções artísticas que emergiram no período trouxeram novos estilos, movimentos e materiais, em consonância com o espírito de questionamentos e quebra de cânones e paradigmas então vigentes, representando uma verdadeira revolução artística.

Para Heinich, o novo jogo exigiu ressignificar a noção mesma de arte, se constituindo como uma mudança paradigmática, que transformou radicalmente o mundo da arte, a tal ponto que hoje “qualquer coisa pode ser arte”. Neste contexto, a autora ressalta que há o emprego de novos tipos de materiais e suportes como colagens, objetos de uso cotidiano, vídeo, fotografias, multimídia e outros recursos tecnológicos ou modos de apresentação como as instalações, performances, *land art*, arte corporal, tendo o artista como *performer*. A ressignificação levou à desobjetivação da obra de arte, bem como o discurso e narrativas acompanhando a obra. Surgiu a necessidade de mediações entre a obra e o público e a tendência à halografização das obras, que borra a diferença entre original e cópia. No conjunto, estas constituem algumas das propriedades mais radicais da arte contemporânea (HEINICH, 2014).

Diante dos protestos e indignações de públicos que não se sentiam atendidos em suas expectativas estéticas pela nova proposta, Arthur Danto, historiador e teórico de arte norte-

americano (1964), definiu arte como tudo aquilo que é reconhecido como tal pelo “mundo da arte”, isto é, pela comunidade mais ampla de instituições, especialistas e participantes em geral envolvidos em atividades na área e que falam a mesma linguagem profissional, atuando como fonte legitimadora.

A arte contemporânea é um universo complexo e eclético de formas e movimentos artísticos. Terry Smith (2009), em *What is Contemporary Art*, identifica três correntes ou mesmo três respostas possíveis à questão da natureza da arte.

A corrente predominante, surgida do modernismo euro-americano, é provocativa e mesmo sensacionalista, representada por artistas como Damien Hirst e outros yBas (artistas jovens britânicos), Julian Schnabel (EUA), Jeff Koons (EUA), Takashi Murakami (Japão), Richard Serra (EUA), Jeff Wall (Canadá) e Gerhard Richter (Alemanha). Aproveitando os benefícios da economia neoliberal, do capital globalizado, esses artistas se dedicam a uma "arte espetacular" destinada a refletir e validar a "sociedade globalizada do espetáculo" e suas obras. Encontram-se nos principais museus públicos e privados, galerias comerciais, casas de leilões e demais equipamentos culturais ligados aos centros do poder econômico.

Contra esta primeira corrente, emergiu uma arte nos países não centrais, que Smith contextualiza como *virada pós-colonial*, pois se fundamenta na crítica anticolonial, anticapitalista e antiglobalização, em valores identitários locais, nacionais e cosmopolitas, produzindo não movimentos artísticos, mas uma mudança cultural global com repercussão nos centros tradicionais de arte. Evoluiu em ao menos três fases distintas: nasce reativa, anti-imperialista e voltada para um imaginário nacional; se volta contra o identitarismo e o nacionalismo em favor de um internacionalismo ‘ingênuo’ para chegar, por fim, a um cosmopolitismo ‘integrado’. Circula internacionalmente em bienais de arte e nas exposições temporárias itinerantes destinadas a promover a arte de um país ou região.

A terceira corrente, de natureza diferente das anteriores, rechaça os manifestos totalizantes e abrangentes e se dedica à produção de trabalhos específicos, modestos e de pequena escala, enfocando as possibilidades interativas dos diferentes meios e materiais. Menos preocupados com o estilo da grande arte ou com políticas confrontantes, os artistas assumem criticamente seu distanciamento progressivo do ambiente cotidiano e se lançam em explorações experimentais de temporalidade, lugar, afiliação, e afeto, condições incertas da vida dentro de um frágil planeta. No contexto das transformações mundiais, os artistas dessa corrente buscam fontes sustentáveis de sobrevivência, cooperação e crescimento.

Independente e aberta, essa corrente é encontrada em espaços alternativos, mostras públicas temporárias, internet, zines e outras redes independentes.

De acordo com Smith (2017), nos anos recentes a ascensão das mostras, bienais e megaexposições demonstraram que a segunda corrente constitui a maior força no mundo da arte. Mas os centros tradicionais de arte permanecem importantes instâncias de legitimação profissional. Uma característica da arte contemporânea ressaltada pelo historiador de arte australiano é a de não ter surgido a partir de um centro predominante, mas em cada região cultural e em cada localidade produtora de arte, em tempos diversos e de modos distintos.

1.5.1. Gênese do campo (inter)(trans)nacional da arte contemporânea

No contexto da teoria de campos, Buchholz (2016) propõe pensar o campo (inter)(trans)nacional da arte como um espaço global interdependente de fluxos culturais transnacionais e competição em que as apostas e os valores finais da arte contemporânea foram redefinidos em termos globais. De acordo com a pesquisadora, três mecanismos lançaram as bases institucionais para o surgimento e consolidação de um espaço de troca e competição, com lógica própria e especificidades: 1) estabelecimento de uma infraestrutura global de arte, 2) construção cultural de um olhar global e 3) institucionalização de novas práticas institucionais globais de avaliação na forma de *rankings*.

A existência de uma infraestrutura institucional capaz de promover intercâmbios e circulação de informações, ideias, pessoas e bens através das fronteiras é indispensável para a formação do espaço transnacional da arte por ajudar a conectar de uma maneira mais frequente atores individuais e organizacionais de várias esferas nacionais, retroalimentando as relações constitutivas de todo campo. Para Buchholz (2016), nas artes visuais, as duas instituições globais mais determinantes para o surgimento do espaço transnacional foram as bienais (circuito) e os leilões (mercado). Essas instituições se difundiram nas últimas três décadas em vários continentes e, sobretudo, começaram a se organizar em redes, formando circuitos interconectados.

Como observa Moulin (2007), as maiores casas de leilão, Sotheby's e Christie's, fundadas no século XVIII, passaram por uma ampla e competitiva expansão, desde os anos 1980, formando um mercado global parcialmente integrado. No mesmo período, as bienais de arte, entendidas aqui como espaços de exposições internacionais de grande escala,

proliferaram em todo o mundo, sobretudo, pelos países em desenvolvimento, em cidades da Ásia, América Latina ou África.

Crane (2009) estima que existem atualmente 112 bienais, conformando o que se chama de bienalização da esfera da arte. A sueca Charlotte Bydler (2004), historiadora de arte, define que essas instituições formaram um circuito institucional global parcialmente integrado que aumenta os fluxos transcontinentais de intermediários, artistas e obras. Ao representar o “estado da arte contemporânea internacional”, elas cumprem a função de difusão de um espectro mais amplo e representativo de práticas artísticas, conduzindo à descentralização da cena artística contemporânea e à relativa queda da dominação da Europa e dos Estados Unidos (*idem*. p. 85-169).

Para Smith (2013), as bienais congregam corrente anticolonial. Seus organizadores convidam curadores de várias partes do mundo para que possam sugerir trabalhos os mais variados e inovadores possíveis, cobrindo o conjunto da criação artística produzida no mundo. Assim, as bienais evidenciaram certa inércia das instituições tradicionais, como os museus, que têm dificuldades em acompanhar a inovação e criatividade do mundo da arte. As que conquistaram renome internacional constituem-se espaços de legitimação por contribuírem para a criação de valor simbólico para as obras e artistas participantes. De acordo com a teoria de campo, quanto mais prestigiosa a exposição, maior a credibilidade do artista e da obra (BOURDIEU, 1993).

O crescimento exponencial de bienais resulta, por outro lado, de questões externas ao campo e se entrelaça com o contexto político diplomático no qual as nações ou unidades subnacionais buscam a um só tempo promover relações diplomáticas com seus pares, fomentar o comércio de bens e serviços nacionais, regenerar espaços urbanos, bem como criar ou mudar a imagem global da cidade que sedia eventos ou mesmo a identidade da nação como um todo.

Segundo Crane (2009), para os países emergentes, integrar o circuito internacional de arte significa estar contribuindo para a cultura, o que aumenta sua imagem externa. Adicionalmente, estes eventos exibem o nome das cidades onde estão sediadas - Bienal de Veneza, de São Paulo, de Havana, de Seul, de Dakar - e emprestam às mesmas prestígio internacional e capital cultural.

A relevância de instituições globais com foco no intercâmbio transnacional é também observada para a formação de campos globais de outras linguagens, como o literário e musical. A Feira de Frankfurt na Alemanha, de Guadalajara no México, de Londres e de

Paris para os livros e a Midem, Womex, Circulart, South by Southwest (SXSW) para a música, entre outras, figuram como espaços significativos para promover a circulação de bens e conectar agentes de diferentes campos nacionais.

No domínio do cinema e audiovisual, os festivais e os encontros internacionais, como os festivais de Cannes, Veneza, Berlim, Toronto, Locarno, mas também os de Guadalajara, Buenos Aires e Ouagadougou, por exemplo, reúnem os principais *players* do setor, favorecendo a divulgação de obras, inclusive as que não encontram espaço no circuito comercial, bem como a formação de redes e parcerias estratégicas.

Ao lado das instituições globais, os discursos impulsionam a constituição do campo artístico internacional. Representando visões e interpretações específicas da arte contemporânea, os discursos específicos fornecem referências tangíveis e coerentes que podem ser transformadas em lógicas e crenças culturais constitutivas de um determinado campo social, contribuindo para a sua autonomização. Para Bourdieu, o discurso tem o poder de dar existência ao que ele enuncia e uma natureza mesmo performática. Na esfera das artes, Buchholz (2016) argumenta que o discurso associado a diferentes categorias e temas levou à gradual construção e legitimação de um "olhar global". Em um primeiro momento, dominaram a cena os debates sobre multiculturalismo e pós-colonialismo, introduzindo críticas às perspectivas eurocêntricas na arte contemporânea ocidental e suas instituições.

No final da década de 1990, o global tornou-se adicionalmente associado a discursos e debates sobre a globalização, vista como propiciadora de novos tipos de trocas e hibridações artísticas fora dos centros dominantes tradicionais. No início do século XXI, o global passa a ser visto como uma condição existente, imanente, para a arte contemporânea e sua paisagem institucional. Ao mesmo tempo, o discurso global serviu para novas classificações institucionais e artísticas, como "mundo da arte global", "arte global" e "estilos globais". A arte contemporânea está se tornando, como o inglês, uma língua universal, já arrisca afirmar Lequeux (2007, *apud* CRANE, 2009).

Nathalie Heinich (2014) ressalta que o discurso tanto dos artistas, como dos mediadores, tem um papel importante na arte contemporânea, pois representa o primeiro ato de valorização, o primeiro passo para "integrar uma proposta artística ao mundo da arte contemporânea". Ao estabelecerem o significado da obra, decodificando-a, os discursos dos mediadores, por exemplo, possibilitam a sua valorização e, muitas vezes, acabam sendo mais importantes que a própria obra.

Além das instituições e dos discursos globais, as práticas de avaliação da arte contemporânea, o capital específico pelo qual os seus agentes lutam para adquiri-lo ou conservá-lo, é constituído pelo reconhecimento. Existem várias categorias de mediadores ou intermediários (ver a *figura 1*) que participam do reconhecimento do que pode ou não ser considerada arte contemporânea.

Heinich (2014) retoma o círculo do reconhecimento proposto pelo historiador de arte britânico e ex-diretor da Tate Gallery, Alan Bownes. O primeiro círculo, o mais próximo do artista e sua obra, representa o reconhecimento de outros artistas; o segundo círculo, dos mediadores institucionais (curadores, críticos de arte, conservadores e outros especialistas em arte e agentes públicos); o terceiro círculo do mercado de arte é composto por galerias e colecionadores; no quarto e mais distante círculo, se encontra o público em geral.

Todos os círculos se interpenetram e seus agentes participam ao processo de reconhecimento e de legitimação. Estando o círculo institucional mais próximo da obra, esse novo modelo marca, conforme Moulin (1992), a mudança de uma arte “orientada pelo mercado” para uma arte “orientada pelo museu”.

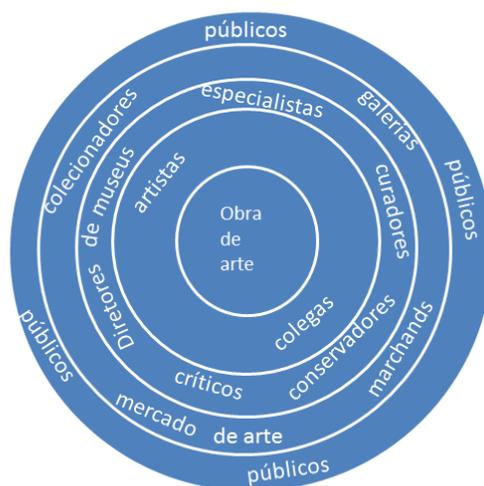


Fig 1. Círculos Concêntricos de Bownes

Desse modelo, Heinich (2014) sustenta que a temporalidade do processo de reconhecimento tornou-se uma característica peculiar à arte contemporânea, cujos artistas

podem experimentar uma ascensão muito rápida. Como consequência, ser jovem hoje se tornou um critério de sucesso, enquanto idade mais avançada constitui uma desvantagem.

O processo propriamente dito de reconhecimento de uma obra de arte, que geralmente se dá em função de determinados valores ou cânones dominantes, constitui outra característica marcante da arte contemporânea. De acordo com o regime de singularidade proposto por Heinich (2005), a obra de arte contemporânea para ser reconhecida e adquirir valor social tem que apresentar inovação radical e forte diferenciação artística: o artista se torna um produtor de singularidade. Note-se que esse regime admite também a necessidade da legitimação da avaliação artística, que é feita através do quadro de valores dos atores envolvidos, que por sua vez varia segundo as situações e contextos analisados.

Bourdieu (2003), por sua vez, considera que é o volume de capitais que determina o valor artístico, uma vez que o capital específico do campo cultural, pelo qual os agentes travam lutas para a sua manutenção ou posse, é constituído pelo reconhecimento dos pares, pois é sua posse que determina a posição dos agentes no interior do campo. Seria função do campo da arte definir, validar e manter a categoria cultural da arte, produzindo consentimento de toda a sociedade quanto à sua função legitimadora.

A capacidade de impor critérios próprios de avaliação da qualidade com vistas ao reconhecimento e valorização artística é um indício da autonomia de um campo, segundo a teoria bourdieusiana. No domínio da arte contemporânea, Buchholz (2016) ressalta o papel das instituições de classificação e avaliação de qualidade que possuem legitimidade para hierarquizar as obras e artistas, decidindo sobre o seu valor artístico. Assim, cada espaço inter(trans)nacional possui um critério comum para avaliar sua produção artística— ainda que cada uma contenha histórias, contextos e biografias locais muito diferentes, o que também pressupõe jogo competitivo comum.

A criação de *rankings*, como *Art Price*, por exemplo, figura como critério de consagração e construção de novos princípios de hierarquia para as artes visuais. Para o campo literário, os prêmios Nobel, Man Booker Prize, Hans Christian Andersen, National Book Award ou Pulitzer são as principais instâncias internacionais de consagração. Na perspectiva da teoria de campo de Bourdieu, os prêmios e classificações são formas institucionais de produzir e acumular capital.

É plausível pensar junto com Raymonde Moulin (2007) que a constituição dos valores artísticos contemporâneos tanto no sentido estético quanto financeiro se dá pela

articulação entre o campo artístico e o mercado. A existência de sistema de arte¹⁶, caracterizado por uma teia de relações culturais, políticas e econômicas, é um elemento fundamental para o complexo processo de reconhecimento. Ele condiciona o modo de reconhecimento do artista e sua criação, na medida em que são as instituições que o compõem que garantem o financiamento, produção, divulgação e circulação da obra. Muito embora, o reconhecimento também dependa da trajetória individual do artista, como coloca Heinich (2005).

1.5.2. As forças em jogo na arte contemporânea

No campo inter(trans)nacional da arte, qualquer que seja o sistema de reconhecimento considerado, os artistas de países periféricos permanecem em larga medida marginalizados. A arte produzida na periferia tende a ser relegada a exposições de cunho etnográfico ou histórico, vide o Museu do Quay Branly, ou Museu das Artes e Civilizações da África, Ásia, Oceania e Américas, inaugurado em 2006 em Paris.

Joaquin Barriendos (2009) notou que a noção de internacional aplicada à arte contemporânea até pouco tempo atrás se reduzia às produções de artistas ocidentais ou ocidentalizadas. Além disso, como os comissários, curadores, diretores artísticos de exposições e instituições culturais eram praticamente todos do Norte, as produções artísticas das periferias eram analisadas segundo referências ocidentais e não raro estereotipadas. Esses agentes partiriam do princípio de que o único programa cultural da modernidade considerado ‘autêntico’ era o desenvolvido na Europa, ou seja, esses consideram que a arte é uma invenção ocidental e que, portanto, tudo que está fora do mundo europeu ou norte americano é o outro, a alteridade.

Nesses últimos anos, sobretudo após a queda do muro de Berlim e aceleração dos processos de globalização, os centros hegemônicos de consagração começaram a se abrir para criação artística oriunda da periferia, organizando exposições dedicadas a ou incluindo outros contextos culturais, trilhando caminho aberto pela já mencionada *Les Magiciens de la Terra* (1989), em Paris. Dez anos depois, a Bienal de Veneza foi dominada pela arte contemporânea produzida na China.

¹⁶ Termo cunhado pelo teórico da arte, o italiano Achille Bonito Oliva, na década de 1970

A extensão geográfica da oferta artística contemporânea não se limitou à cena artística, tendo se dado também no âmbito do mercado (MOULIN, 2007, p.62-3), a exemplo da Casa de Leilão Sotheby's que organizou em 2000 a primeira venda pública consagrada à arte africana atual. Para Barriendos (2009), o multicultural tornou-se matéria-prima das exposições de arte e o Ocidente, sedento por alteridade, transformou tudo que era marginal, híbrido e periférico em ativo. A periferia, por sua vez, respondeu com inovações e integrou os processos de internacionalização da arte, criando as condições para a emergência do cosmopolitismo estético.

Assistiu-se igualmente à ampliação das instituições dedicadas à arte contemporânea. Conforme veremos no capítulo três da tese, os museus se expandiram por novas geografias. Do mesmo modo, o fenômeno das bienais, festivais e eventos temporários não param de se ampliar. A evolução das tecnologias de viagens e comunicação favoreceu o crescimento da circulação dos artistas, em todas as direções, incluindo sul-norte e sul-sul. Existem programas de residências artísticas nos cinco continentes e somente na França existiam, em 2016, 223 centros de residências artísticas voltadas para as artes visuais, acolhendo e colocando em contato criadores de todos os quadrantes. A experiência de estadia em local fora da residência permanente, inteiramente dedicada à criação artística, aumenta a possibilidade de aprendizagem, qualificação, formação de redes e visibilidade, ampliando sobremaneira o cenário artístico, conforme também reconhece Moulin (2007, p.63). A globalização da mobilidade e dos intercâmbios culturais multidirecionais favoreceu também a renovação da cena artística e novas práticas.

Apesar dessas transformações, a arte contemporânea produzida fora dos centros tradicionais continua em grande medida sendo rotulada, 'rejeitada', 'invisível'. Se de um lado houve transformação da geografia cultural, a partir do interesse pela produção periférica e certa legitimação das suas práticas artísticas, por outro, persiste o que Barriendos (2009) chama de 'estetização do subalterno', ou mesmo fetichismo da alteridade.

Papastergiadis e Mosquera (2014) registram que o pensamento global ainda é dominado pelas epistemologias do Norte, o que barra novos olhares. Moulin (2007, p.64) ressalta que a renovação do cenário artístico é controlada, uma vez que os mediadores responsáveis pela identificação, seleção e valorização dos artistas e as obras se fundamentam ainda no *mainstream* ocidental. Os centros tradicionais de arte tendem ainda a confinar a produção artística do Sul tanto à categoria de folclore estático quanto à condição de gueto. A socióloga francesa argumenta que estes agentes, ao mesmo tempo em que afirmam não

serem as criações do Sul Global simples imitação, não conseguem encontrar uma explicação para o que está à margem do sistema de arte internacional, chamando-as de arte contemporânea africana, arte contemporânea australiana, arte contemporânea latino-americana etc – ou seja, continuam diferenciando ou mesmo rotulando a produção não ocidental (idem, p.26). Essa tendência congela ou subordina o local às mesmas estruturas que organizaram o imaginário colonial, despojando-o de agência, criticam Papastergiadis e Mosquera (2014).

Ao mesmo tempo, a economia das trocas simbólicas se caracteriza por uma forte concentração de mercado, impedindo uma repartição equitativa dos benefícios econômicos advindos da arte. No relatório *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain* (2001), encomendado pelo Ministério das Relações Exteriores da França, Alain Queminn mostrou que o mercado e a difusão da arte contemporânea na Europa e Estados Unidos são dominados por artistas oriundos (nascidos ou residentes) de um número restrito de países, apesar do discurso dominante que nega o fator cultural como critério de escolha dos artistas.

Mesmo no que tange aos espaços alternativos e não comerciais, como as bienais de arte, Nikos Papastergiadis e Gerardo Mosquera (2014) também observam que entre os artistas participantes, a maioria define sua residência em Berlim. Aludem também ao fato que a criatividade do mundo da arte é uma matéria escura: ou seja, 96% de toda a atividade criativa permanecem invisíveis, até mesmo como forma de garantir o terreno e os recursos necessários para tornar os poucos privilegiados hipervisíveis.

Se já não é mais possível para o campo se limitar às produções do/no eixo Nova Iorque-Londres-Berlim, não se consegue absorver a criação do mundo inteiro ou, como disse Charlotte Bydler (2004), não se sabe o que fazer com o excesso de produção, com a ‘matéria escura’.

A ausência de um sistema de arte local estruturado, de uma estrutura institucional de que fala Buchholz, com todos os agentes desempenhando seus respectivos papéis na área de formação, apoio financeiro à criação, difusão, representação, venda, articulação com agentes e instituições do campo global, constitui um importante óbice à inserção qualificada da produção cultural de um país. O processo não depende apenas dos indivíduos ou mesmo de apenas uma categoria de agente, mas de uma ação coletiva que impulse o desenvolvimento do setor e a sua competitividade no plano internacional.

Muitos dos países em desenvolvimento não possuem um sistema consolidado, estando seus agentes dependentes dos mediadores do sistema internacional para angariar visibilidade e reconhecimento. No Brasil, apesar de esforços de agentes públicos e privados e o aumento e intensificação da mobilidade transnacional dos agentes culturais, o sistema de arte carece ainda de mediadores com poder de legitimação, bem como de articulações com seus pares no exterior, como apontaram Daniel Rangel e Teresa Queiroz em entrevistas realizadas durante esta pesquisa. Na visão do curador e da produtora cultural, o status do Brasil no campo transnacional da arte contemporânea não amplia sem um diálogo profícuo com agentes culturais internacionais, incluindo as instituições.

A falta de curiosidade dos públicos em relação a culturas estrangeiras, como observou Céline Giton em relação aos franceses, incluindo a sua produção artística contemporânea, permanece importante em vários países, o que dificulta a circulação e real inserção internacional de artistas e conteúdos, especialmente das zonas consideradas periféricas.

A imprensa não contribui de fato para uma mudança de mentalidade no sentido do cosmopolitismo cultural, pois veicula muito poucas informações e matérias sobre sistemas simbólicos de outros países. A questão que se coloca é que os fluxos são ainda desequilibrados para as produções culturais dos países em posição de periferia em relação ao centro de arte, apesar da multiplicação e diversificação das plataformas de criação e difusão, bem como do interesse dos centros de arte pela produção do Sul, conforme apontado.

A invisibilidade da produção cultural do ‘resto’ dos países e uma menor diversificação da oferta limitam a diversidade cultural, criando um *enjeux* político não menos importante. Como lembra Canclini (2002, p.60), a assimetria não gera somente desigualdade na distribuição de benefícios econômicos, agrava também o desequilíbrio histórico quanto ao acesso à informação, entretenimento e à participação na esfera pública nacional e internacional.

Cabe aos agentes do campo da produção cultural, como recomendava Bourdieu, se preocuparem não só com a *produção* de obras, mas *sobretudo com a sua difusão*. A livre circulação seria uma maneira de garantir o universalismo e conter a hegemonia cultural do polo dominante e imposição de visão do mundo.

1.5.3. Estratégias de lutas

Como definiu Bourdieu, as estratégias de enfrentamento no seio dos campos se dividem entre conservação e subversão. As primeiras são utilizadas pelos agentes que monopolizam o capital específico a cada campo e detém a possibilidade de definir as regras do jogo que lhes são mais convenientes, enquanto que as segundas são próprias aos agentes menos bem-dotados do capital específico e que questionam as regras do jogo e os fundamentos da hierarquia, com vistas a melhorar sua posição no campo (JOURDAIN e NAULIN, 2017. p.).

Na esfera da arte contemporânea, a luta por participação e reconhecimento se traduz na busca de real equilíbrio de forças por igualdade na diferença, por meio da inserção dos artistas e suas obras no circuito internacional da arte contemporânea. Aliás, participar da cena artística internacional não é o mesmo que ter acesso ao mercado, embora o processo de reconhecimento seja cumulativo e repouse sobre a articulação entre redes comerciais, como galerias, feiras, leilões e institucionais como museus, bienais, centros de residências e as várias instâncias de consagração (MOULIN, 2007, p.29).

Ambos os acessos são etapas obrigatórias para o reconhecimento tanto estético que comercial. Nessa perspectiva, como lograr êxito? O que significa estar inserido no campo global? Participar de uma residência artística no exterior em centro prestigioso; receber convites para participação em exposições, festivais e bienais; críticas de arte em revistas especializadas; ser representado por uma galeria internacional; ter uma obra na coleção de um museu são alguns critérios considerados pelo meio artístico. As estratégias de inserção na cena artística internacional das regiões periféricas são diversas, variando segundo a posição do agente, mas implicam subverter o jogo de posições e transpor inúmeros obstáculos.

Diante do contexto de desigualdade e concentração, promover a paridade internacional entre as produções culturais passa pela adoção de estratégias que facilitem a circulação dos agentes, que promovam o internacionalismo ou o cosmopolitismo cultural ou estético, bem como que contribuam para a consolidação de circuitos alternativos. Segundo Papastergiadis e Mosquera (2014), passa também por desenvolver uma nova abordagem para a função crítica da arte.

O fenômeno da mobilidade artística após 1989 se intensificou e ampliou, ocorrendo também nos países emergentes e corresponde a uma nova percepção da criação artística. A

multiplicação dos intercâmbios no século XX produz hibridismos que, por sua vez, estimulam a criação de novas identidades, percepções e a imaginação.

Segundo Appadurai (1998 apud CRESSWEL, 2006, pg.19), as migrações de massa, ao lado da mídia, produzem uma nova forma de imaginação. Os artistas em residências, em circulação internacional ou em outras formas de mobilidade internacional constroem nova identidade simbólica. A mobilidade artística internacional poderia impactar positivamente, portanto, sobre processos de integração e cosmopolitismo culturais.

É certo que o contato e encontro entre produções artístico-culturais trazem sempre a questão da alteridade, do encontro com o outro. Quanto maior a troca intercultural, maior a chance de conhecimento mútuo e disposição para o outro.

Ademais, a experiência de mobilidade internacional tornou-se um requisito de (re)conhecimento e visibilidade para artistas e obras. Em tempos de sacralização dos criadores e dessacralização das obras, como contextualiza Heinich (2005), o sucesso artístico depende mais da personalidade do artista do que sua obra ou regime de singularidade. A experiência transcultural se constitui como um instrumento de distinção, prestígio, projeção e reconhecimento internacionais para o criador. O trânsito em geografias é uma condição quase que obrigatória para os artistas interessados em desenvolver uma carreira internacional.

Assim, atuando em ambas as frentes e com sua diversidade de formas artísticas, a produção contemporânea abre a possibilidade de um “novo internacionalismo” ou “cosmopolitismo cultural”, em que, como resume Appiah, “se pode ser local e global de forma responsável”.

A visão cosmopolita na arte, lembra Smith (2017), se caracteriza pelo fim das hierarquias entre arte ocidental e não ocidental e pela incorporação das conquistas culturais de todo o mundo nos discursos, nas obras e exposições e na própria história das artes visuais contemporâneas. Seria a forma mais flexível de enunciação de todas as esferas de representação da diversidade cultural.

Rasheed Araeen (1994), artista e curador indiano, radicado em Londres, define o novo internacionalismo como plataforma/movimento na qual todas as culturas aportam contribuições únicas. Diferente do velho internacionalismo, confinado no Ocidente e que tendia a analisar a arte não ocidental de maneira diferente do ocidental, o novo propõe reconhecimento da arte contemporânea independente da origem geográfica do artista (PHILIPSEN, 2010).

Para Joaquín Barriendos (2009), o novo internacionalismo representa uma atitude institucional destinada a acabar com o regime eurocêntrico da história da arte e das artes visuais internacionais e colocar em circulação uma modernidade artística diferente, multidirecional, intercultural e sem centros nem hierarquias.

Essa atitude busca promover a inclusão cultural, defendendo a visibilidade da arte produzida nas regiões periféricas e suas formas representacionais, na perspectiva de descentralização e realocação das instituições culturais hegemônicas. Com este movimento, o curador e pesquisador mexicano reconhece que a geografia da arte se abriu para incluir as produções vindas da periferia, no entanto, observa que a geo-epistemologia ainda parte do Ocidente e a visão ocidental continua se manifestando, especialmente em instituições como museus de arte moderna (BARRIENDOS, 2009, p. 98).

Como estratégia de luta contra este estado de coisas, Papastergiadis e Mosquera (2014) defendem que no contexto da globalização contemporânea, é preciso desafiar a mentalidade que dominou o mundo colonial e desenvolver uma estrutura conceitual independente, com vistas à “desprovincializar a imaginação” ou “descolonizar o imaginário”.

Seria preciso desenvolver uma visão a partir do Sul que não se limite a ser apenas um subconjunto da visão dominante, mas que possa liberar a imaginação, despregando-se das tradições iluministas e eurocêtricas da consciência nacional e cultivando uma relação dialógica global *versus* local, sob a perspectiva de uma decolonialidade e transregionalidade críticas.

Citando Cuauhtémoc Medina, curador e escritor que trabalha no México, os autores acreditam que a globalização não tem sido portadora de uma subjetividade cosmopolita e defendem a ideia de “identidades transnacionais” e visão de mundo pluriversalista como forma de resistência às forças homogeneizadoras da globalização (PAPASTERGIADIS e MOSQUERA, 2014).

Outra estratégia de subverter o equilíbrio de forças entre centro e periferia da arte consiste na formação e consolidação de circuitos alternativos, fora do eixo Europa e Estados Unidos. Entende-se normalmente por circuito o conjunto de espaços institucionais por onde circulam e onde se legitimam as obras de arte e as formas artísticas. Na perspectiva de criar espaços de discussão, legitimação e valorização da produção cultural e do fazer artístico do mundo ‘marginalizado’, ‘não ocidental’, ‘invisível’, surge a ideia de conexões Sul-Sul ou o circuito do Sul Global.

A ideia de Sul reúne aqueles que rejeitam o monopólio euro-americano sobre cultura e conhecimento (PAPASTERGIADIS e MOSQUERA, 2014). Citando o historiador de arte Anthony Gardner, os autores argumentam que o significado do Sul não se limita ao mapa geográfico do hemisfério, nem aos seus contornos geoeconômicos como uma categoria de privação econômica. Ao contrário, faz parte de uma agenda cultural mais ampla para superar os legados coloniais de dominação e buscar um novo vocabulário para a auto representação e as novas epistemologias acima referidas.

A partir de articulações de alianças, coalizões, conexões e redes multidirecionais, o Sul Global defende respostas vigorosas e uma visão de mundo para além dos movimentos bipolares entre o centro e a periferia:

(...) esta zona solta e linhas dispersas de conexão sugerem que a ideia do Sul não é uma entidade geográfica fixa, mas um conceito “obscuro” e uma zona ambivalente que aguça as relações antigas e proporciona passagem por novas fronteiras (PAPASTERGIADIS e MOSQUERA, 2014).

Diante desse contexto e apoiados pelo processo de politização da cultura, os artistas e demais atores do Sul Global vêm reivindicando mudanças no circuito internacional de arte, a partir da inserção do Hemisfério nos debates contemporâneos da cultura global e criação e consolidação de espaços próprios de exposição e circulação.

A periferia, apesar das suas contradições e atrasos, é uma fonte de dinamismo e inovação: tornou-se um ativo, como coloca Barriandos (2005), devendo se engajar em intercâmbios interculturais que reconheçam suas culturas e epistemologias, ou seja, afastar-se dos ditames do universalismo e do relativismo – e seguir as pistas do cosmopolitismo imaginado de que fala Delanty (2006).

1.6. Considerações finais

Os significados atribuídos à cultura sempre dizem muito sobre a qualidade das interações entre sistemas culturais. No plural e não mais com C maiúsculo, *as culturas* permitem, no horizonte contemporâneo, construir novas formas de percepções e identidades em relação a outros e, nesse sentido, maior abertura para novas práticas culturais e epistemologias plurais, tanto no interior dos espaços nacionais, como no plano internacional.

Ao mesmo tempo, a partir de novas dinâmicas, o consumo tornou-se uma prática cultural a tal ponto que a economia capitalista é hoje fortemente dependente não somente da

cultura, enquanto modo de vida, como também da cultura enquanto produção material. O poder econômico e simbólico gerado pela cultura tem impulsionado os países a promoverem a produção, circulação e difusão de seus bens culturais e simbólicos, como parte de uma estratégia de legitimar e impor suas representações da realidade, angariando prestígio e projeção internacional, afim de buscar a inserção qualificada na divisão internacional do trabalho cultural.

A cultura contemporânea também coloniza e é colonizada pelo mundo da política e reivindica reconhecimento das minorias e das formas simbólicas subalternas. A partir das disposições para participação política e engajamento dos agentes sociais, temas culturais ganham destaque. As lutas por visibilidade e reconhecimento extrapolam as fronteiras nacionais e integram as agendas de diplomacia cultural. Tal direcionamento se depara com a tendência paralela de desnacionalizar ou desterritorializar a identidade e as significações, desvinculando-as dos limites do Estado-Nação e tornando-as mutáveis.

A globalização ampliou os horizontes da cultura, em um processo de cosmopolitização, em que assuntos globais se interpenetram à vida cotidiana local. Houve também o surgimento de instituições globalizantes e a proliferação de eventos que encenam a produção cultural dentro de estruturas globais, bem como a expansão geográfica da criação artística contemporânea.

Organizada inicialmente em um campo nacional, a produção cultural hoje penetra a esfera transnacional graças não só ao desenvolvimento tecnológico, que permitem as interconexões em escala planetária, como também às dinâmicas internas em nível nacional cujos agentes buscam reconhecimento e integração internacional progressiva. A mobilidade cultural ocasiona, entre outros resultados, a coexistência de culturas em espaços geográficos nacionais e a extensão do campo à esfera internacional.

A cultura globalizada sofre as consequências das relações desiguais entre o polo da produção cultural do Norte, mas bem dotado de capital e o polo do Sul, com força criativa e de inovação, mas sem capital capaz de impor sua visão de mundo, práticas artísticas e epistemologias. Estas são impostas pelos países centrais e pressionam por uma uniformização estética, em que pese os já mencionados fluxos sul-norte e sul-sul.

O estado de desequilíbrio e desigualdades que caracteriza as relações de troca entre as nações condena parte da diversidade cultural (matéria escura) ao silêncio, estereótipos, preconceitos e mesmo puro desconhecimento. Assim, o transnacional se configura como um espaço no seio do qual os dominantes ainda orientam o funcionamento do campo e as doxas

e no qual a posição da produção cultural dos países periféricos depende menos de vantagens próprias e mais da posição ocupada pelo seu país de origem ou agentes.

A superação das assimetrias e dos constrangimentos impostos à livre circulação de produtos culturais na sua diversidade, de maneira a instaurar as condições necessárias para um novo cosmopolitismo cultural, implica identificar formas e modalidades de subversão da ordem estabelecida. Agentes públicos e privados se lançam em lutas de legitimação, buscando a inserção internacional da produção cultural por meio do reconhecimento e consagração. Eles entram no jogo alternando confrontações e cooperação e desenvolvem estratégias específicas para transformar a realidade.

O conhecimento sobre os diferentes contextos nos quais as obras do espírito são criadas é uma delas. Neste sentido, retomando as recomendações de Bourdieu (2002), importa “trabalhar em elevar a consciência e o conhecimento das leis de funcionamento dos diferentes campos nacionais” e “produzir um conhecimento científico dos campos de produção nacionais e das categorias nacionais de pensamento que ali são engendradas e difundir amplamente esse conhecimento”. Faz-se também necessário revelar “as estruturas do inconsciente cultural nacional” e o *habitus* dos agentes sociais, desvelando, “os fundamentos históricos das categorias de pensamento e das problemáticas que (...) executam, sem o saber, em seus atos de produção ou de recepção culturais”.

Os movimentos artísticos articulados em torno da ideia de Sul Global, de cosmopolitismo e de desprovincialização da imaginação figuram entre as estratégias de construir uma geografia alternativa da imaginação e a transformação da realidade. Sem uma ação estratégica e vigorosa capaz de promover o cosmopolitismo imaginado de que fala Delanty, as relações de força continuarão desequilibradas. Enquanto os dominantes continuarem delimitando os espaços de produção cultural e impondo as regras do jogo sob a aparência de universal graças em grande parte às instâncias internacionais de consagração, os efeitos da transnacionalização do campo cultural nacional serão limitados.

2. DIPLOMACIA CULTURAL: ENTRE O INTERESSE NACIONAL E O COSMOPOLITISMO CONTEMPORÂNEO



Foto 3. Parte da Exposição Mitomotin (ACVB, 2018). Foto: Pedro Napolitano.

A cultura sempre teve um papel crucial nas relações internacionais. A busca de reconhecimento ou influência por meio da produção artístico-cultural caracteriza a atuação das entidades políticas nessa arena. Marcel Merle (1985, p. 343) percebe que o fator cultural aflora em determinados períodos e fica na sombra em outros. À luz da experiência histórica, constata que, quando os contatos de culturas de origem diferentes se intensificam, como em “conquistas”, invasões e demais ações voltadas para a expansão territorial, o tema da cultura se impõe para explicar tensões, relações de dominação e hegemonia, assim como a cooperação e o hibridismo decorrentes de encontros interculturais. Na era atual de fluxos globais e de intensa mobilidade de pessoas, bens, conteúdos e capitais, o fenômeno cultural está na ordem do dia.

Com o objetivo de examinar a função da diplomacia cultural em uma perspectiva cosmopolita, este capítulo se divide em cinco sessões. A primeira apresenta a origem e evolução das práticas da diplomacia artístico-cultural e será seguida pela apresentação do desenvolvimento das políticas da diplomacia cultural e de suas instituições, sob a perspectiva

da história das relações culturais. Com abordagem transdisciplinar, a terceira sessão se dedica às definições teóricas tradicionais de diplomacia cultural, enquanto que a quarta explora o entendimento teórico contemporâneo, passando em revista noções como relações culturais, políticas culturais e externa, diplomacia pública, *soft power*, *nation branding* e cosmopolitismo em relação às quais se tenta definir e situar a diplomacia cultural hoje. A quinta sessão aborda os métodos e conteúdos da diplomacia cultural contemporânea, dando destaque à *art diplomacy* e à mobilidade artística internacional.

O quadro teórico aqui delineado é fundamental para tratar o tema de pesquisa e a análise do papel da diplomacia cultural no mundo contemporâneo enquanto instrumento de comunicação intercultural e fortalecimento da posição internacional do país e sua produção cultural, associado à defesa e valorização de todas as culturas e os bens públicos globais, sob a perspectiva do cosmopolitismo contemporâneo.

2.1. Arte, cultura, diplomacia e relações internacionais

As famosas trocas de presentes diplomáticos entre chefes de Estados e enviados especiais, geralmente artefatos artísticos emblemáticos, trazidos dos respectivos territórios de origem, existem desde a Antiguidade Clássica. Prática precursora do uso da arte nas relações internacionais, sua função primeira era agradecer, conquistar laços de confiança, concluir uma aliança ou simplesmente manifestar algum desejo de aproximação, tendo se integrado ao sistema de relações internacionais. Os objetos de arte em questão representavam muitas vezes o primeiro contato com uma cultura estrangeira, ajudando a conformar a sua concepção sobre a mesma.

Outras iniciativas históricas também ilustram a ancestralidade do recurso à arte e à cultura para fins políticos de influência e prestígio e construção de laços nas relações e comunicações entre Estados, cidades e civilizações. O historiador inglês especialista em diplomacia Nicholas J. Cull (2009) cita alguns exemplos. A biblioteca de Alexandria, construída pelos gregos como forma de competir pelo monopólio cultural com as cidades de Pérgamo e Antenas, oferecia condições excepcionais de pesquisa a intelectuais e estudiosos de todo o mundo antigo, atraindo talentos para a cidade, ao mesmo tempo em que promovia a difusão do helenismo. A República Romana costumava convidar os filhos dos reis vizinhos para serem educados em Roma, considerada um centro internacional de cultura. O Império

Bizantino apoiava a evangelização dos bárbaros com vistas a reforçar sua influência nas terras eslavas.

No Renascimento, período de intenso movimento de pessoas e ideias, o espírito de competição entre reinos, principados e cidades impulsionou o mecenato artístico (CHAUBET & MARTIN, 2011). Francisco I, por exemplo, convidou vários artistas italianos, entre os quais, Leonardo da Vinci, a passar uma temporada na França, bem como reuniu uma grande coleção de obras de arte e uma biblioteca, ampliando sobremaneira o prestígio e poder do seu Reino no mundo. O monarca francês entendeu que os artistas e suas obras podiam servir aos seus interesses de poder.

No século XVII, Luís XIV promoveu a circulação da criação artística e intelectual francesa em toda a Europa e instalou em Roma, em 1666, a Académie de France. Essa iniciativa foi copiada por outros países que também criaram academias nacionais no exterior, buscando não só a expansão do conhecimento artístico e cultural, mas também a distinção por meio da cultura. A tradição francesa de projeção internacional da cultura continuou com Napoleão Bonaparte, que reforçou o poder e prestígio da França, exportando educação, cultura e o sistema jurídico francês. Desde então, o Estado já se cercava de artistas e intelectuais pra ajudá-lo, ao lado dos diplomatas e das forças militares para a consecução de seus objetivos políticos e no caso, para espalhar os ideais da revolução francesa, convidando-os a participar de expedições no exterior (SALON, 1980).

Os jesuítas também se utilizaram da cultura para fins políticos, de aproximação com os povos e o êxito de suas missões. Um exemplo conhecido é o do missionário italiano Matteo Ricci, que no século XVI logrou entrar na China graças à sua adaptação à cultura e ideias locais e à disseminação, junto às elites chinesas, da arte (pinturas com uso da perspectiva), cultura e ciências ocidentais (GIENOW-HECHT & DONFRIED, 2010).

As conquistas territoriais ou expansões militares ditadas por necessidades econômicas, comerciais ou de segurança, como as espanholas do século XVI ou as do Império Britânico, se apoiaram no ensino e transmissão da cultura às populações ocupadas para serem duráveis ao longo do tempo e permitir consolidar a dominação.

Mas o nascimento propriamente dito da *diplomacia cultural* se deu no final do século XIX e início do século XX, com a participação dos Estados nas exposições universais. A difusão em escala mundial da produção cultural e o saber técnico oriundo da revolução

industrial e das inovações tecnológicas que a sucederam, era um meio de comunicação, projeção e representação culturais (KIM, 2017, GRINCHEVA, 2015).

Nesse período, o uso da arte no contexto diplomático evoluiu para os intercâmbios artísticos e culturais, empreendidos, direta ou indiretamente, pelas chancelarias, sobretudo os europeus, que exerceram um papel determinante na percepção de um país sobre o outro, repercutindo sobre o conjunto das relações bilaterais, inclusive sobre o fluxo de comércio de ambos os países.

A arte e o conjunto da produção cultural interferem diretamente com a identidade, as memórias coletivas e o modo de vida de uma nação ou grupo, influenciando a maneira como estes se a(re)presentam ante outros sistemas culturais. Na atualidade, o desenvolvimento das comunicações deu um novo impulso às interações e aos intercâmbios artísticos culturais, alicerçados na prática da mobilidade transnacional, promovida por atores estatais e não estatais, reforçando o papel político do simbólico.

Os exemplos acima ilustram que os sistemas políticos sempre utilizaram a arte e a cultura como um meio de satisfazer suas necessidades de comunicação, projeção externa, poder e relações internacionais. O diplomata e escritor americano Richard Arndt (2005) lembra que os intercâmbios de ideais, arte, religião e produtos culturais sempre fizeram parte das transações diplomáticas. Viajando com o comércio, as conquistas ou a imigração, a cultura teve ao longo da história um papel considerável na projeção da imagem de um país no exterior.

O *rayonnement* cultural nunca deixou de preocupar as elites dirigentes, como lembra Chaubet (2004). Desde a Antiguidade Clássica, as “nações, Estados e governantes desenvolveram estratégias para projetar imagem positiva no exterior ou criar diálogos com outros povos” (GIENOW-HECHT & DONFRIED, 2010). Para Natalia Grincheva (2015), essas duas principais motivações, projeção de uma imagem nacional positiva e criação de diálogos, relacionamentos duradouros correspondem respectivamente a dois paradigmas da diplomacia cultural: projeção nacional (paradigma dominante) e o das relações culturais, os quais serão revistos adiante.

Para Alain Lombard (2003), os Estados se engajam na política internacional motivados pelo desejo de ampliar e/ou manter influência e prestígio ou de obter reconhecimento. Observa que historicamente as lutas por influência se desenvolvem seja em períodos de forte competição política e ideológica, como o entreguerras ou a Guerra Fria,

seja em períodos de declínio político ou econômico para buscar compensação, como foi o caso da descolonização. Ocorrem ainda quando um país estima que a sua posição cultural não corresponde a sua posição econômica ou militar, como é o caso dos países que formam hoje o Brics, especialmente a China.

Alguns Estados podem também querer utilizar a diplomacia para serem reconhecidos no concerto das nações e o fazem também por meio da valorização da sua produção cultural na arena internacional. Organizam exposições ou concertos no exterior e/ou defendem no âmbito multilateral maior paridade e visibilidade para o seu patrimônio cultural, como foi o caso da luta pela diversidade no seio da Unesco. Todos os países marginalizados pelas regras do jogo que rege o funcionamento do mundo, como aqueles cuja produção cultural se contitui como ‘matéria escura’, lutam, de algum modo, por reconhecimento.

A historiografia mostra que as motivações são plurais e mudam conforme o contexto e a posição dos agentes na arena internacional. Em regra geral, os países costumam conjugar busca da projeção nacional com construção de ligações profundas, baseadas no entendimento e influência mútuos. **O interesse do presente estudo se centra nas estratégias de luta por reconhecimento dos países não centrais.**

2.2 Emergência da moderna diplomacia cultural

No final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, em um contexto de luta por influência, as potências imperiais, especialmente, começam a dar maior importância à sua ação cultural externa, passando a intervir no campo cultural para defender objetivos explicitamente nacionais e modificar a representação que se projetava sobre o país. Data do período a criação de vários dispositivos diplomáticos destinados a ampliar as possibilidades de os Estados manterem, no plano internacional, influência e prestígio ou capital cultural e poder simbólico, para empregar noções de Bourdieu.

Inspirada nas etapas do desenvolvimento da ação cultural externa dos Estados europeus, propostas pelo professor e pesquisador grego Gregory Paschalidis, no artigo *Exporting National Culture: Histories of Cultural Institutes Abroad* (2009), esta sessão apresenta o processo de institucionalização da diplomacia cultural em quatro fases: Nacionalismo Cultural (1870-1914); Propaganda Cultural (1914-1945); Expansão dos

Dispositivos Diplomáticos de Cultura e Institucionalização das Políticas Culturais (1945-1989) e Diplomacia Cultural no Capitalismo Cultural, Cognitivo e Artístico (1989 - presente).

2.2.1 *Nacionalismo Cultural (1870-1914)*

O final do século XIX foi um período marcado pelos nacionalismos, pelas migrações internacionais, pelo neoimperialismo e por uma acirrada disputa por influência política e ideológica. Nesta época, os países começam a sistematizar e organizar suas ações culturais externas. As iniciativas da França, Alemanha e Itália se destacam pelo pioneirismo. Enquanto os dois últimos, então recentemente unificados, buscavam manter vínculos culturais e linguísticos com as suas diásporas, a França buscava influência internacional mais ampla (PASCHALIDIS, 2009).

Depois de ter sofrido derrota na guerra franco-prussiana de 1870-71, a França começou a usar a cultura para restaurar seu prestígio internacional. Sua política externa se desenvolveu no contexto de acirrada concorrência com a Grã-Bretanha pela hegemonia política e econômica no Oriente Médio, sobre os territórios em desintegração do Império Otomano (*idem*, p. 277). Pela sua capacidade de fazer acumular capital de confiança e reforçar, assim, a influência política de uma nação, a cultura torna-se um dos fatores de poder para a Terceira República francesa (CHAUBET, 2004), impulsionando-a a institucionalizar sua ação cultural externa.

A estratégia adotada pelo governo francês foi subsidiar iniciativas privadas em curso, desenvolvidas por artistas, intelectuais, missionários, filantropos, entre outros. Nesse sentido, a Aliança Francesa, criada em 1883, como *Association nationale pour la propagation de la langue française à l'étranger*, sob a égide do embaixador Paul Cambon (1843-1924) e do geógrafo Pierre Foncin (1841-1916), foi logo reconhecida como de utilidade pública, passando a receber financiamento do Ministério das Relações Exteriores, sendo considerada a primeira instituição especializada em diplomacia cultural. Funcionando como um corpo diplomático não oficial, a Aliança Francesa lança as bases do que viria a ser o núcleo da ação cultural francesa no exterior: difusão da língua; difusão de livros; formação de estudantes estrangeiros e circulação internacional de conferencistas franceses (CHAUBET, 2004).

Já no início do novo século, em 1905, as subvenções públicas se estendem para as escolas católicas francesas no exterior, a partir do entendimento de que o aprendizado da língua e cultura francesas, abarcando costumes e modos de vida, sobretudo dos jovens de vários países, contribui para formar públicos francófilos e, conseqüentemente, reforçar a imagem, presença e influência do país no mundo. Com vistas a aprimorar a gestão da política de apoio à rede internacional de instituições culturais e científicas francesas, cria-se, em 1909, no Ministério das Relações Exteriores, o *Bureau des Ecoles et Oeuvres françaises à l'étranger*. Com estrutura assaz modesta, a unidade assumiu a coordenação das escolas e agências culturais voltadas para a promoção da cultura francesa no exterior.

A Itália, quanto a ela, contava no período com uma rede de 80 escolas públicas no Mediterrâneo, financiadas diretamente pelo Estado e 190 escolas privadas espalhadas pelo mundo, sobretudo na América do Sul, mantidas por subvenções aportadas pelas representações diplomáticas (CHAUBET & MARTIN, 2011). Essas escolas no exterior tinham como missão preservar a língua e identidade cultural dos italianos que viviam fora das fronteiras do recém-criado Estado-Nação. A Sociedade Dante Alighieri, destinada a promover a língua e a cultura italianas a públicos mais amplos, expandindo assim a influência política e cultural da Itália no mundo, seria criada em 1889, por um grupo de intelectuais italianos.

A Alemanha, desde antes da sua unificação, em 1871, já promovia a difusão da cultura germânica no exterior, por meio de uma associação privada de escolas alemã, a *Allgemeiner Deutscher Schulverein*, criada em 1881 e mantida com patrocínio do governo imperial. Em 1896, o Ministério de Relações Exteriores cria a seção de artes e ciência e, em 1906, seguindo o exemplo francês, a mencionada associação transforma-se no Bureau das Escolas - *Verein für das Deutschtum im Ausland*¹⁷ (CHAUBET & MARTIN, 2011, PASCHALIDIS, 2009).

Assim, a diplomacia cultural moderna começou a se estruturar em torno do nacionalismo cultural concebido no século XIX, que trazia a percepção de nação a partir de uma cultura comum, compartilhada por todos. A política externa de cultura que então se esboçava tinha como objetivo precípua a projeção da cultura nacional no exterior. Os dispositivos diplomáticos criados nas estruturas administrativas dos Estados europeus eram destinados a gerir e apoiar as múltiplas escolas e instituições privadas especializadas no

¹⁷Desde 1829 já existia em Roma, o Instituto alemão de Correspondência Arqueológica, criado por iniciativa privada tendo como missão pesquisa, difusão e intercâmbio científico.

ensino de línguas e culturas nacionais situadas no exterior, seguindo a grande onda de emigração europeia entre 1850-1914, consequência do crescimento demográfico do velho continente e do desenvolvimento das comunicações transatlânticas (CHAUBET & MARTIN, 2011, p. 86). As políticas implementadas nesta fase visavam, portanto, a promoção da língua e da alta cultura nacionais e se caracterizavam pelo protagonismo não governamental (PASCHALIDIS, 2009; DOLLOT, 1968 p. 8).

2.2.2 Propaganda Cultural (1914-1945)

O período *interbellum* marca um *tournant* na diplomacia cultural e o nascimento da *art diplomacy* como principal arma de propaganda cultural. Após o primeiro grande conflito mundial, numa tentativa de estabelecer uma nova ordem mundial, os 14 pontos de Wilson¹⁸ ensejam uma profunda mudança na política internacional. Além de propor a criação da Sociedade das Nações, uma organização supranacional que passaria a tratar dos assuntos que afetava a política mundial, o programa do presidente americano preconizou o fim da diplomacia secreta e o papel da opinião pública como balizador do comportamento dos Estados (NIÑO, 2009).

Ao mesmo tempo, a cultura passa a ser tema de propaganda. A experiência de guerra psicológica para minar a moral dos inimigos ou atrair aliados fez reconhecer o papel da propaganda como instrumento de influência sobre a opinião pública estrangeira. Desse modo, a propaganda cultural torna-se sinônimo de diplomacia cultural e tinha como objetivo obter a opinião externa favorável por meio da cultura (CHAUBET & MARTIN, 2011; DOLLOT, 1968; NIÑO, 2009).

Assim, tomando consciência dos benefícios da influência cultural e para fazer frente às mudanças no ambiente internacional, os Estados tornam-se os autores das suas ações culturais externas, delineando eles mesmos suas estratégias e ampliando suas estruturas administrativas, com dispositivos específicos para tratar da difusão linguística e cultural, levando ao florescimento sem precedentes de instituições educativas e culturais europeias no mundo, com a missão precípua de promover identidade e cultura nacionais e a aproximação cultural internacional (DOLLOT, 1968).

18 Os catorze pontos de Wilson são o programa proposto pelo presidente americano, Thomas Woodrow Wilson, em discurso de 8 de janeiro de 1918, para pôr fim à Primeira Guerra Mundial e reconstruir a Europa e preservar a Paz Mundial.

No que diz respeito às estratégias da ação externa, ganharam destaque as exposições de arte prestigiosas. A intensa mobilidade das vanguardas artísticas, desde o início do século XX, já vinha impulsionando a internacionalização do campo artístico-cultural. Inicialmente, os deslocamentos, os diálogos, as trocas e os projetos culturais que se sucedem eram de iniciativa particular, mas logo se multiplicam as ações externas oficiais. Numa acirrada competição por prestígio, as exposições de arte representando a criação nacional ganham caráter político de propaganda. Organizadas em parcerias com agentes culturais não estatais, essas exposições conhecem sucesso de público e suscitam querelas e debates públicos de tinturas nacionalistas (CHOUGNET, 2009).

Nesse contexto, Paris se consagra como República Mundial das Artes¹⁹, sendo pioneira na criação de um espaço exclusivo para abrigar as exposições temporárias estrangeiras, o *Jeu de Paume*. Sua diplomacia artística contava com dispositivos internos e braços operacionais, como a *Association française d'expansion et d'échanges artistiques* (1922), embrião da AFAA - *Association Française d'Action Artistique* (1936)²⁰. A associação foi criada por um grupo de artistas, colecionadores de arte e políticos e tinha como objetivo imprimir maior agilidade à ação governamental, paralisada entre os Ministérios da Instrução Pública e das Belas Artes e o das Relações Exteriores. Reconhecida como de utilidade pública, teria também a função de mobilizar recursos da iniciativa privada.

Com a missão ampliada de promover ações de intercâmbio acadêmico, difusão linguística e cultural, incluindo artes e literatura, bem como turismo e esportes, o governo francês havia transformado em 1920 o Bureau no *Service des Oeuvres françaises à l'étranger* – SOFE (Serviço de Obras Francesas no Exterior). Em 1923, o Ministério das Relações Exteriores francês havia estabelecido o primeiro setor de Relações Culturais de que se tem notícia (PASCHALIDIS, 2009), cunhando, assim, o conceito de relações culturais internacionais, segundo Arndt (2005).

Outros Estados europeus, seguindo o exemplo francês, também criaram organizações públicas ou semi-públicas para operacionalizar suas ações no exterior, ao mesmo tempo em que reformaram suas respectivas máquinas públicas criando novos dispositivos diplomáticos. A Itália cria, em 1920, uma unidade para coordenar as escolas e os institutos de pesquisa sobre zonas geográficas e, em 1926, começa a criar os IIC - *Istitutos italiani*

¹⁹ Em alusão a *República Mundial das Letras*, livro de Pascale Casanova (1999)

²⁰ Criada em 1922, foi posteriormente transformada em Cultures France e mais recentemente no Institut Français.

di cultura no exterior. Em 1938, cria em Roma o Instituto Nacional de Relações Culturais com o Exterior (IRCE). A Alemanha cria, em 1920, a Direção da Germanidade no Exterior e, em 1925, restabelece a Fundação Von Humboldt de fomento ao intercâmbio científico e cultural. A Academia Alemã (*Deutsche Akademie*, DA) data do período e foi a antecessora do Instituto Goethe que só seria criado em 1951 (PASCHALIDIS, 2009). A República de Weimar ressuscitou a diplomacia cultural do período imperial, atenta à transmissão da cultura nacional aos alemães residentes no exterior.

A Espanha lança as bases da institucionalização de sua política cultural externa em 1921, com a criação da Oficina de Relaciones Culturales Españolas (ORCE) no Ministério de Estado, cuja missão era difusão linguística e expansão e reforço da presença internacional do país. Em 1926, já sob a ditadura, a ORCE foi transformada na *Junta de Relaciones Culturales* (JRC), com orçamento e ação reduzidos, concentrando-se principalmente em política de prestígio na América Latina (DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, 1994; CHAUBET & MARTIN, 2011).

O Reino Unido, embora relutante em promover de forma sistemática e direta a divulgação da cultura britânica no mundo, acaba por desenvolver sua diplomacia cultural como meio de contrabalançar a diminuição do poder comercial e industrial, consequência da Segunda Guerra Mundial (PARSONS, 1984, *apud* ZAMORANO, 2016). Ao invés de criar uma rede similar à Aliança Francesa, como recomendou o relatório Tilley de 1920, o governo, mantendo sua visão liberal de que a ação cultural é o domínio do privado, cria em 1934, sob a iniciativa do diplomata Sir R. Leeper, o *British Council*. Organismo independente (embora financiado pelo tesouro britânico), tinha a missão de promover a cooperação cultural, educativa e técnica (MITCHELL, 1986), de maneira a "tornar a vida e o pensamento britânicos mais amplamente conhecido no exterior, incentivar o estudo do idioma inglês e disponibilizar as contribuições britânicas para a literatura, a ciência ou as artes" (GIENOW-HECHT & DONFRIED, 2010; NIÑO, 2009).

A União Soviética também se dotou de um dispositivo voltado para a propaganda cultural, criando, em 1925, a VOKS (Sociedade para as Relações Culturais da União Soviética com o exterior), com a missão declarada de familiarizar a sociedade soviética com as realizações culturais estrangeiras e divulgar as da União Soviética no exterior, a fim de promover conhecimento mútuo (NIÑO, 2009).

Em 1926, foi a vez de a Bélgica criar um dispositivo de apoio à sua política de propaganda cultural por meio da arte com a criação da *Association de Propagande Artistique Belge à l'étranger*.

As diversas organizações públicas ou semi-públicas na forma de Institutos Culturais, bem como os órgãos internos criados no período pelos países europeus ficavam sob o controle dos Ministérios das Relações Exteriores e promoviam mais ou menos as mesmas ações: bolsas de estudos, intercâmbios culturais, exposições de arte, espetáculos teatrais, música, concertos, tornando a *art diplomacy* um padrão da política exterior no domínio cultural (PASCHALIDIS, 2009).

O modelo europeu será seguido por outros países. Assim, do outro lado do Atlântico, os Estados Unidos da América só criarão uma estrutura específica de diplomacia cultural em 1938, implantando, no seio do Departamento de Estado, a Divisão de Relações Culturais, voltada para a difusão artística e intelectual e a Divisão de Comunicação Internacional, responsável pela mídia (DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, 1994 e ZAMORANO, 2016). No período entre guerras a difusão cultural do país ficou a cargo das Fundações Rockefeller e Guggenheim e do Fundo Carnegie para a Paz Mundial; os intercâmbios acadêmicos ficaram com os institutos ligados às universidades, como o *Institute of International Education* (NIÑO, 2009).

O Brasil, a partir do papel ativo que desenvolveu junto ao Instituto Internacional de Cooperação Intelectual, ligado à Sociedade das Nações e criado em 1925, com sede em Paris, também começou a estruturar a sua diplomacia cultural no seio do Ministério das Relações Exteriores (DUMONT, 2009, MOURA LAPA, 2009). Ambos os países não optaram por criar institutos culturais no exterior. Na Ásia, o Japão só terá uma ação sistemática no exterior a partir de 1934 (DOLLOT, 1968).

A institucionalização da diplomacia cultural no período *interbellum* coincide, não por acaso, com um maior envolvimento do Estado com o tema da cultura. No entanto, a guerra e os antagonismos internacionais que a acompanharam orientavam os interesses geopolíticos dos diferentes Estados, determinando ainda as prioridades da ação cultural externa, inclusive a localização geográfica dos institutos culturais criados no período (PASCHALIDIS, 2009). E, se no início os métodos da diplomacia cultural priorizavam a *art diplomacy* e os intercâmbios acadêmicos (ARNDT, 2009, p.37), na medida em que a guerra contra o nazismo se intensificou, a propaganda política ideológica das potências ocidentais

se mistura à propaganda cultural, sobrepujando a abordagem relacional (ZAMORANO, 2016 p.170).

2.2.3 Expansão no contexto da Guerra Fria e institucionalização das políticas culturais (1945-1989)

O período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial representou a confirmação do forte elo entre cultura e política ou entre cultura e relações internacionais. Na medida em que se restringe o uso do poder militar, a prática diplomática de lançar mão de dispositivos simbólicos para angariar influência e prestígio conquista a política internacional. A cultura passa a ser vista, no dizer de Philippe Coombs, como a quarta dimensão da política externa.

Em uma atmosfera de restauração moral, conciliação e compreensão mútua entre os povos com vistas a preservar a paz mundial, estabelecem-se relações mais sistemáticas e organizadas com vários atores internacionais e amplia-se também o escopo da ação cultural externa, incorporando novos temas como educação, ciência, cooperação técnica, esporte, turismo, além dos intercâmbios intelectuais e artísticos (WYSZOMIRSKI *et al.*, 2003).

Louis Dolot (1968, p. 5-6) considera que o fortalecimento da dimensão cultural na política externa dos Estados no pós-guerra se deu motivado por uma ‘tripla revolução’: a) reconhecimento por parte dos Estados da utilidade dos contatos e intercâmbios culturais e da difusão da cultura nacional para a sua projeção na cena internacional; b) desenvolvimento das técnicas de reprodução e de difusão, permitindo divulgação e disseminação das obras de arte e artefatos culturais a públicos mais amplos e c) sentimento de solidariedade intelectual e espiritual expresso em um novo tipo de cooperação internacional no domínio cultural (educativo, literário, artístico, científico, intelectual...), baseada no ‘diálogo de culturas’ e não mais na ideia de ‘missão civilizadora’. Este é um período em que as relações interculturais dialógicas ganham proeminência em detrimento de mera busca de projeção nacional.

Para Marcel Merle (1984), a presença do fator cultural nas relações internacionais de então trouxe também tensões resultantes de mudanças que se combinam mutuamente. 1) O processo de descolonização e de construção das sociedades pós-coloniais impunham os desafios de lidar com a herança do colonialismo (sobretudo a reunião de grupos étnicos com línguas, crenças religiosas e culturas diferentes no mesmo país), estabelecer as bases para o desenvolvimento econômico e social e, ao mesmo tempo, (re)construir uma identidade

própria. 2) O desenvolvimento das comunicações acelerou, ampliou e intensificou os contatos de todo tipo e a mobilidade internacional de pessoas e ideias. O autor francês ressalta que relações mais próximas e constantes não se traduzem necessariamente em maior compreensão mútua, podendo ao contrário gerar conflitos e tensões, sobretudo, quando existem desequilíbrios e assimetrias entre os atores. 3) Os países que concentram riqueza econômica concentram também os meios de produção e de difusão da cultura de massa (filmes e conteúdos audiovisuais para diferentes suportes, discos e novos aplicativos para distribuição da música, livros e demais impressos...), exercendo influência cultural ou mesmo uma nova forma de dominação, trazendo tensões entre os países detentores desse recurso e os receptores (MERLE, 1985, p. 343-5). Dado o valor econômico que a produção de bens simbólicos adquiriu, as assimetrias na distribuição dos seus benefícios são ainda objeto de disputas entre os países tanto no âmbito bilateral que multilateral.

Na visão de Paschalidis (2009), o fim da descolonização e a emergência dos países do então chamado Terceiro Mundo (hoje Sul Global) resultaram no antagonismo norte-sul, o que demandava o reforço da máquina diplomática. Zamorano (2016) afirma que as relações Norte-Sul de então se caracterizavam, de lado, pela luta dos países centrais para manter e mesmo aumentar seu poder econômico e político, bem como influência cultural sobre as antigas colônias. E de outro, pela luta dos países não centrais para recuperar sua identidade nacional frente aos valores transmitidos pelas antigas metrópoles e se separar, assim, do poder neocolonial, permeava o cenário internacional.

A divisão geopolítica e cultural em Leste e Oeste impulsionou a intensificação das ações externas e fez com que a cultura passasse “de um veículo para a ideologia a sinônimo de ideologia” (PASCHALIDIS, 2009). Ambos os lados do mapa lutavam para ganhar corações e mentes dos povos por meio da arte e cultura, buscando ampliar ao máximo as suas respectivas zonas de influência. As turnês musicais americanas, especialmente as de *jazz*, em regiões estrategicamente importantes para os Estados Unidos, com vistas a melhorar a imagem da cultura americana, são lendárias. A circulação internacional do prestigioso Balé Bolshoi, por sua vez, serviu para imprimir à então União Soviética uma imagem de poder, virtuosidade e talento.

A tensão entre Estados Unidos e Europa (especialmente França) no que diz respeito às indústrias culturais foi outro importante fator que exigiu dos protagonistas uma atuação diplomática mais vigorosa. Em 1946, os Estados Unidos infligiram à França os acordos

Blum-Byrnes, que perdoavam parte da dívida francesa sob a condição de uma abertura quase total das salas de cinema do país aos filmes norte-americanos, tornando evidente o desequilíbrio de forças no que tange à produção audiovisual, em particular, e a cultural, em geral. Para fazer frente à influência crescente da cultura de massa americana, a diplomacia cultural dos países europeus precisava se adaptar à era industrial e midiática da cultura.

A hegemonia da língua inglesa combinada com a penetração dos produtos culturais americanos nos mercados europeus tornou o “imperialismo cultural” uma preocupação não só do mundo em desenvolvimento, mas dos europeus também, que buscaram desenvolver estratégias singulares de promoção cultural (PASCHALIDIS, 2009). Era preciso reforçar as estruturas diplomáticas e intensificar a atuação externa na esfera da cultura.

No final da guerra, Nova York suplantou Paris como capital do mundo da arte²¹ e a produção cultural americana (especialmente os produtos das indústrias culturais), assim como o estilo de vida, padrões de comportamento e valores americanos já exerciam influência no mundo. Havia o entendimento que, para ganhar a guerra ideológica era indispensável também exercer liderança no domínio da “alta-cultura”, levando os Estados Unidos a intensificarem as estratégias de propaganda e buscarem promover a sua produção intelectual e artística de forma a mudar a impressão que o mundo, principalmente a Europa, tinha sobre a cultura do país.

Uma das primeiras iniciativas estadunidenses nesse sentido foi a organização pelo Departamento de Estado, em 1946, da polêmica exposição *Advancing American Art*, reunindo 117 obras representativas da nova arte norte-americana. Visando concentrar esforços, a Administração Pública teve sua estrutura interna reformulada com a criação, em 1953, junto ao Departamento de Estado, da *United States Information Agency* (USIA). Agência independente, ela foi responsável pela gestão do Programa Fullbright de Intercâmbio Cultural e Científico, considerado, segundo Arndt (2009, p.35), o “mais importante instrumento cultural que o mundo conheceu”. Aprovado em 1961, por meio do *Mutual Educational and Cultural Exchange Act* ou simplesmente *Fullbright Act*, o programa recebia recursos da área militar para financiar intercâmbios e mobilidade internacional de artistas, obras e conteúdos culturais.

²¹ Em alusão ao texto de Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War* (Chicago: University of Chicago Press, 1983)

A ascensão dos Estados Unidos resultou na perda de influência dos países europeus e na reconfiguração do mapa geopolítico, exigindo dos mesmos uma reformulação das suas estratégias de promoção da imagem e influência no mundo. No mesmo período, outros países também se iniciaram na prática da diplomacia cultural, buscando projetar pela primeira vez uma imagem no exterior, a partir de diferentes motivações (GIENOW-HECHT & DONFRIED, 2010).

Todos estes fatores combinados demandaram a reorganização de sistemas de representação externa, incluindo o reforço das áreas de cultura nas representações diplomáticas no exterior, conforme observa Paschalidis (2009). Os dispositivos administrativos até então criados, embora tenham ajudado a construir políticas externas de cultura, permaneciam ainda modestos (CHAUBET & MARTIN, 2011, p.87).

O exemplo francês ilustra bem o movimento de reforçar a burocracia estatal para a consecução dos objetivos de política externa. A percepção do governo de então era que a cultura constituía o que restava à França para restabelecer o prestígio nacional e ainda exercer alguma influência no mundo. O historiador das relações internacionais Robert Frank (2003) chamou esta fase, que foi de 1945 a 1956, de criação e consolidação de novas estruturas, uma vez que o Ministério de Relações Exteriores ganhou não somente a Direção-Geral de Relações Culturais (1945), o *Service des échanges artistiques* (1946), o *Bureau des relations avec l'Unesco* (1946), mas também o *Service des activités d'information générale sur la France à l'étranger* (1948). Em 1949, a França cria uma categoria específica de diplomata, o adido cultural, que logo será também adotado por outros países, marcando o início do processo de profissionalização da diplomacia cultural (FRANK, 2003).

Os antagonismos e tensões do pós-guerra condicionaram e foram decerto condicionados pelas mudanças no significado de cultura da época. Inicialmente restrita à ideia humanista de “alta cultura”, a noção de cultura no pós-guerra foi gradualmente incorporando uma gama mais ampla de expressões culturais, incluindo a cultura de massa e a popular, conforme sinalizado no capítulo primeiro. Ao mesmo tempo, a gestão pública da cultura começa a se desenvolver, surgindo para além do Ministério de Relações Exteriores estruturas específicas destinadas a promover a criação artística e o desenvolvimento cultural como um todo (ISAR, 2010).

No Reino Unido, sob a influência do economista John Maynard Keynes e do debate internacional, foi criado, em 1940, o CEMA – *Council for Encouragement of Music and*

Arts, que irá se transformar em 1946 no *Arts Council*. De um lado, Keynes, o primeiro presidente da entidade, defendia a reconstrução pós-guerra da vida cultural e, de outro, a agenda internacional de cultura debatia o papel do governo no financiamento das artes como expressão de liberdade e de sociedade democrática.

A França criou, em 1959, o primeiro Ministério da Cultura de que se tem notícia, tendo à frente o escritor André Malraux, que trouxe uma visão mais ampla de cultura e a missão de assegurar “a mais vasta audiência ao patrimônio cultural nacional”²².

A emergência da gestão cultural repercutiu sobre a diplomacia cultural, que deixa de ser guiada unicamente pelos imperativos da política, a partir de uma visão, sobretudo, instrumental e se desenvolve no bojo das políticas culturais. Estas vão desenvolver sua dimensão internacional e lidar com os fenômenos transnacionais. A partir de então, a ação cultural externa dos Estados irá navegar entre finalidade política e finalidade cultural de promover trocas simétricas entre os sistemas simbólicos, assegurando a presença equilibrada do conjunto das produções nacionais.

Os intercâmbios artísticos-culturais bilaterais encontraram no período um novo impulso, abandonando o propósito de propaganda cultural e vão buscar, ao mesmo tempo, o entendimento mútuo entre os povos, através da compreensão da cultura. As ações externas foram centralizadas em torno das estruturas governamentais, ainda que em parceria com iniciativas privadas.

A diplomacia cultural dos Estados-nacionais intensificava os projetos internacionais com propósito declarado de assegurar o diálogo de culturas e a compreensão mútua entre os povos: organizavam-se exposições de arte, performances, apresentações musicais e traduções de livros; multiplicavam-se também os institutos culturais.

Na França, são conhecidas as grandes exposições, os empréstimos de obras de arte e os intercâmbios culturais da era Malraux. Com a missão de também promover o acesso das obras capitais da humanidade aos franceses, em uma perspectiva de democratização cultural, o Ministério da Cultura francês conduziu um ambicioso programa de intercâmbio internacional nos anos 1960, que propiciou não só a divulgação da cultura francesa no exterior, mas também a de vários países do mundo na França, por meio, sobretudo, de

²² Missão do Ministério de Assuntos Culturais da França inscrita no artigo 1 do decreto 59-889 de 24 de julho de 1959 que o criou.

exposições de arte, a exemplo das exposições inéditas em Paris dedicadas à arte iraniana, mexicana, japonesa e chadianas.

Em 1963, o órgão francês protagonizou uma iniciativa emblemática de *art diplomacy* com a exposição francesa do quadro *Mona Lisa*, do acervo do Museu do Louvre de Paris, em museus de Nova York e de Washington, em um momento delicado das relações entre França e Estados Unidos²³. A obra de Leonardo da Vinci teve um impacto impressionante sobre o público das duas cidades, atraindo nada menos que 1.751.521 visitantes (KINOSHITA, 2011).

No plano multilateral²⁴, foi criada em 1946 a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) e com ela um foro internacional de diplomacia cultural e colaboração internacional por meio da cultura. Sua missão era promover no plano mundial a educação, a cooperação científica e os intercâmbios culturais (DOLLOT, 1968, p.9). Com a emergência dos países recentemente descolonizados, a Unesco tornou-se um espaço fértil para discussão de novos valores e para questionar a ordem neocolonial (MILLER & YUDICE 2004, p.227 *apud* ZAMORANO, 2016).

A Unesco teve também um papel primordial na definição de novos sentidos para a cultura, alçando-a à categoria de quarto pilar do desenvolvimento, ao lado da política, da economia e do social. A atuação da Unesco permitiu a redistribuição da dinâmica de poder, o fortalecimento das políticas no nível supranacional, além de ter contribuído para que um conjunto mais amplo de países desenvolvesse também estruturas estatais para a diplomacia cultural. A Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais de 1982, no México, trouxe uma mudança paradigmática para a democracia cultural, influenciando as estratégias que viriam a ser adotadas pelos países para este setor.

O Brasil, apesar de não ter seguido a tendência de criar uma agência cultural de promoção internacional, investiu na difusão da cultura como forma de promoção do país no exterior (LIMA, 2006). A prática de organizar missões artísticas, científicas e intelectuais, intercâmbios acadêmicos e disseminar informações na imprensa estrangeira teve continuidade, tendo o Itamaraty um papel importante na imagem do Brasil na cena internacional de então. Em 1946, sua estrutura administrativa também se desenvolveu, a

23 A tensão política entre a França e os Estados Unidos se devia à decisão tomada por De Gaulle de conduzir uma política externa independente, saindo, entre outros, da OTAN.

24 Em 1925, tinha sido criado o Instituto Internacional de Cooperação Intelectual (IIIC), vinculado à Sociedade das Nações.

partir de uma reforma ministerial. Criou-se a Divisão Cultural do Itamaraty e, posteriormente, o Departamento Cultural. O setor cultural das embaixadas e os Centros Culturais Brasileiros instalados em alguns países do mundo promovem festivais, apresentações, mostras de cinema e debates.

A expansão das redes diplomáticas (embaixadas, consulados, centros culturais...) que marcou o período, embora tenha inicialmente se alicerçado em uma base cultural (paradigma das relações culturais), resvalou para um significado político manifesto de busca de influência política e ideológica.

2.2.4 Capitalismo cultural, cognitivo ou artístico globalizado e nova expansão da diplomacia cultural (1989 -2018)

No final da década de 1980, conforme apontado, a cultura se associou ao domínio da economia. Na esteira de uma nova etapa do capitalismo, chamado de cultural, artístico ou cognitivo, as empresas culturalizam seus produtos, criando paralelos entre suas trajetórias e valores contemporâneos da produção cultural. A criação e difusão dos produtos estéticos passaram a ser realizados em grande escala. Mudou o sentido da arte, que se voltou em grande medida para o consumo de massa, perdendo a sua aura e o ideal humanista de elevação.

Essas mudanças foram acompanhadas de um processo de intensificação e ampliação sem precedentes da mobilidade de pessoas e conteúdos, condicionando e sendo condicionada pela globalização e seus efeitos sobre as culturas nacionais. Assiste-se, por um lado, ao descolamento da cultura em relação aos determinantes geográficos em um processo de desterritorialização e transnacionalização e, por outro, à inserção do local em múltiplas redes (“glocalização”). Os fluxos e interconexões trouxeram também a hibridação dos repertórios culturais, a participação de novos atores, incluindo os não estatais, bem como o cosmopolitismo contemporâneo (CHAUBET & MARTIN, 2011 p.198). A questão que se coloca é que o desenvolvimento das trocas culturais tanto pode suscitar possibilidade de influência, quanto pode trazer a marginalização ou invisibilidade da produção cultural, conforme analisado no capítulo anterior.

Esta fase de profundas transformações no campo econômico e tecnológico coincide com o fim da Guerra Fria e o surgimento do mundo multipolar, no qual se enfatiza as relações culturais interativas, baseadas na cooperação, no diálogo e na mutualidade. Elas são conduzidas não apenas por governos, mas também, e especialmente, por indivíduos e organizações não governamentais, conforme será analisado com detalhes no capítulo terceiro.

Assim, em um mundo de comunicação global e de intensa mobilidade e trocas culturais, cresce a ideia de que a presença e visibilidade internacional dos patrimônios culturais nacionais ajudam o país a criar uma imagem positiva e a alcançar objetivos políticos mais amplos. Nessa perspectiva e conforme a posição do país na cena internacional, serão várias as estratégias de atuação além-fronteira adotadas pelos governos em suas instâncias, tanto local e regional quanto nacional.

Na arena internacional se travou uma batalha concorrencial visavando assegurar a participação das indústrias culturais nacionais no mercado externo, bem como o reconhecimento de produções culturais, tanto por parte das instâncias de consagração, como dos públicos. Assim, para entrar no jogo e ganhar a guerra de conteúdos de que fala Martel (2012) era preciso uma atuação mais vigorosa por parte dos Estados. Às ações de promoção comercial, se juntam as articulações pela posse da propriedade intelectual, tendo em vista o papel do capital cognitivo e intelectual.

O setor criativo passou a representar parte essencial da riqueza dos países. O atual desequilíbrio do fluxo mundial de comércio de bens e serviços culturais ilustra muito bem as assimetrias existentes entre os países no que tange aos direitos autorais e à presença da produção cultural nos mercados externos e nos circuitos internacionais.

Tal situação ensejou as políticas culturais, entre outros, a adotarem no início do século XXI a agenda internacional de cultura construída em torno da Unesco e tendo como prioridade isentar a produção cultural das políticas de livre-comércio, fomentando ao mesmo tempo a diversidade da produção, distribuição e promoção de todas as formas de arte.

Sob a liderança de Gilberto Gil, então Ministro da Cultura, o Brasil teve um papel protagonista nas negociações multilaterais que culminaram na aprovação, em 2005, da *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*.

Dada a importância da criatividade e da produção artística para o desenvolvimento cultural dos países, as políticas culturais externas se renovam e se esforçam, pelo menos no

plano da retórica, para apoiar também a identidade nacional contra os efeitos homogeneizantes ou desterritorializantes da globalização contemporânea sobre as práticas e consumo culturais. O movimento das *Creatives Nations* e, posteriormente, o das *Creatives Cities*, que buscam posicionar os países, regiões e cidades na economia global por meio do setor criativo, se insere na trajetória desses mesmos esforços. Ao movimento das cidades criativas se integra também o processo de bienalização das artes: ampliavam-se as possibilidades de circulação internacional de artistas e profissionais da cultura do mundo em desenvolvimento, conforme apontado no capítulo primeiro.

Em crescente luta por paridade, reconhecimento e influência de toda ordem, os países passam por uma nova fase de expansão da atuação e estrutura diplomáticas. Parafraseando Paul Sharp (1999), o mundo pós-Guerra Fria vivencia uma verdadeira “inflação diplomática” na prática das relações internacionais; tanto os atores tradicionais como os novos se engajam em mais representação. Os governos europeus que ainda não tinham criado seus próprios institutos culturais nacionais se dotaram de uma rede para apoiá-los na difusão linguística e cultural.

A Espanha cria o Instituto Cervantes em 1991 para a promoção e ensino da língua espanhola e a divulgação da cultura hispano-americana e latina e só no Brasil conta com oito unidades²⁵. Em Portugal, o Instituto Camões sucede, em 1992, ao Instituto de Cultura e Língua Portuguesa com a missão de fornecer orientação, coordenação e execução da política cultural externa e, em particular, a difusão da língua Portuguesa. Os países do Leste europeu, que reconquistaram sua independência frente à União Soviética, também adotaram como estratégia de diplomacia cultural a criação de institutos nacionais no exterior, abandonando os centros de cultura e informação que mantinham no interior do bloco socialista, a exemplo da Estônia (1989); Hungria (Instituto Balassi, 2007); Letônia (1998); Lituânia (Lithuanian Culture Institute, 2014), Romênia (Institutul Cultural Român, 2003); República Tcheca (Czech Centres, 2004), Croácia (Croatia House Foundation, 2013), assim como iniciativas similares na Eslováquia, Bulgária e Polônia.

Esses centros culturais do leste europeu foram implantados principalmente nas capitais da Europa Ocidental e nos países vizinhos e contam também com o incentivo da União Europeia, preocupada em acelerar o processo de integração regional. Paschalidis

²⁵ Conforme site do Instituto: http://brasil.cervantes.es/br/sobre_nossos_centros_brasil_espanhol.htm . Acesso em 15-10-2017

(2009) investigou que, sob o impulso da União Europeia, estes institutos reformaram sua retórica e, ao invés de enfatizar serviços, apoio ao desenvolvimento, passaram a promover a construção de pontes e o diálogo intercultural.

Em 2006, eles foram agrupados em uma rede – EUNIC (*European Union National Institutes for Culture*), cuja missão é unir recursos e conhecimentos especializados para realizar projetos conjuntos no campo da interculturalidade, compreensão e cooperação tanto dentro como fora da Europa²⁶.

Na contramão da tendência geral de expansão da diplomacia cultural, os Estados Unidos vão em um primeiro momento desmantelar suas estruturas diplomáticas após a queda do muro de Berlim, acreditando que ações externas não eram mais necessárias (NYE, 2008 p. 98; PASCHALIDIS, 2009; ZAMORANO, 2016).

Tendo em vista o lugar das exportações americanas no comércio internacional de bens e serviços culturais, pode-se supor que este recuo governamental estadunidense foi compensado pelo papel do setor privado na promoção internacional dos produtos e serviços das indústrias culturais, que invadem os mercados nacionais, difundindo cultura e valores americanos. Na gestão do presidente Barack Obama houve uma retomada das ações de diplomacia pública e cultural.

O Japão, embora tenha se tornado uma economia global, constatou que a sua cultura era pouco conhecida e compreendida no mundo, tendo criado a Fundação Japão, em 1972, com o propósito de promover a difusão cultural. Também no âmbito dos Países do Sul, principalmente entre os chamados países emergentes, foram criados instrumentos específicos de promoção internacional da cultura, transformando-os não mais em meros receptores de diplomacia cultural, mas em ofertantes de conteúdos culturais, com repercussão sobre a distribuição do capital cultural no mundo.

Figurando na categoria de nova potência mundial, a China, a partir de 2004, inicia a implantação de Institutos Confúcio no mundo, acirrando ainda mais o antagonismo linguístico entre os países. Inspirada no modelo europeu, a diplomacia cultural chinesa se inscreve na lógica do *soft power*, como observam Brun, Dumont e Forite (2015).

²⁶ Para mais informações, consultar o manual da rede, disponível na Internet: http://www.fondation-alliancefr.org/wp-content/medias/RESPONSABLES_DALLIANCES/appel_europeen/EUNIC_Handbook_final_with_annexes.pdf

Ao lado da China, a Índia também passou a estabelecer Centros Culturais no exterior, mas com estratégia de localização até agora muito menos ambiciosa que seu vizinho, se concentrando principalmente na Ásia. Ambos os países têm atuação internacional comparável, uma vez que buscam conquistar em termos culturais, o mesmo poder que adquiriram recentemente no campo da economia (PASCHALIDIS, 2009).

O Brasil, apesar de ter expandido sobremaneira o número de representações diplomáticas no exterior na gestão Lula da Silva e ampliado as ações de intercâmbio e cooperação culturais, sobretudo no âmbito das relações Sul-Sul (BRUN, DUMONT e FORITE, 2015), optou por não levar adiante a proposta de implantar o Instituto Machado de Assis para a difusão da língua portuguesa e lusofonia e a promoção das artes e cultura brasileiras no exterior. No entanto, com base em acordos bilaterais e sob a perspectiva da reciprocidade, criou alguns centros culturais no exterior, como o de Luanda, em Angola. México, ao contrário do Brasil, desde os anos 70, já havia impulsionado a abertura de institutos e centros culturais no exterior, tendo hoje uma rede significativa de Institutos México, com presença nos Estados Unidos, Europa e Brasil.

Tabela 1. Etapas do Desenvolvimento da Ação Cultural Externa

<i>Período</i>	<i>Etapas</i>	<i>Foco</i>
1870-1914	Nacionalismo Cultural	Ação cultural externa conduzida por atores privados que recebem apoio governamental
1914-1945	Propaganda Cultural	Governos começam a desenvolver iniciativas próprias de diplomacia cultural. Fortalecimento da <i>art diplomacy</i> com as exposições de arte e surgimento de novos dispositivos diplomáticos.
1945-1989	Expansão dos Dispositivos Diplomáticos de Cultura e o Nascimento das Políticas Culturais	Relações culturais mais sistematizadas demandando reforço das estruturas diplomáticas. Produtos culturais tornaram-se as ferramentas mais poderosas para promover ideologia.

1989 - 2018	Capitalismo Cultural, Cognitivo e Artístico e a Expansão da Diplomacia Cultural	Cresce as trocas de bens e serviços culturais e amplia-se a atuação dos Estados no campo da cultura exigindo novos enfoques por parte da DC.
-------------	---	--

Fonte: adaptado de Paschalidis (2009)

2.3. Diplomacia cultural na teoria tradicional

Diplomacia cultural tornou-se um termo impreciso e comumente usado de forma intercambiável com relações culturais, intercâmbio cultural, política cultural internacional, política externa de cultura, cooperação cultural internacional, propaganda cultural e diplomacia pública.

Parte da dificuldade em fixar uma definição surge das respectivas bagagens semânticas das palavras que compõem a expressão, como observou Mark (2009). Outra parte provém da ausência de consenso quanto aos objetivos da diplomacia, se seriam busca do interesse nacional ou do entendimento mútuo ou interesse coletivo. Alguns autores apontam a diversidade dos mecanismos utilizados pela diplomacia cultural ou mesmo seu modelo de atuação e atores como elementos dificultadores da sua caracterização.

Existem ainda poucas teorizações sobre este campo específico da diplomacia, o que poderia justificar seu entrelaçamento com o de diplomacia pública, já tão amplamente estudado. A maioria dos especialistas em diplomacia cultural são *praticantes*, como Richard Arndt e Cynthia Scheneider (Estados Unidos), Louis Béranger (Canadá), Simon Mark (Nova Zelândia) e Edgard Telles Ribeiro (Brasil), sendo seus estudos influenciados pela prática profissional e, em sua maioria, descritivos, como lembra Villanueva (2007).

A teoria tradicional circunscreve a diplomacia cultural ao âmbito político, jurídico e protocolar do Estado, embora exista uma relação sempre estreita com atores culturais independentes.

2.3.1 Origem semântica de Cultura e Diplomacia

A teoria das relações internacionais absorveu as mudanças que o significado de cultura sofreu ao longo da história. De acordo com o estudo de Julie Reeve (2004), a teoria considerava inicialmente a acepção humanista de cultura enquanto criação artística,

intelectual e, portanto, submetida à classificação hierárquica e discriminatória na qual alguns países detêm capital cultural e outros não.

Mas, no final do século XX, a disciplina abraçou o conceito antropológico de cultura. O aporte antropológico trouxe duas visões: uma essencialista, que considera a cultura como algo homogêneo, estático, natural, herdado de geração em geração, em um território geograficamente circunscrito. Outra mais recente, considera a cultura como algo aberto, plural e em permanente construção.

Seja como for considerada, na prática as associações da cultura a outros domínios da vida social (econômico, político), a transformam em um componente cada vez mais central para a luta dos Estados por manutenção ou busca de influência e reconhecimento. Pela sua capacidade de conquistar ‘corações e mentes’ e influenciar percepções, ela tem potencial para ser concebida e gerida como capital, como forma de poder ou mesmo como estratégia discursiva.

Para efeito do presente estudo, a definição de cultura considerada no âmbito da diplomacia cultural é a de um universo simbólico socialmente determinado e referente a um grupo particular, como propõe Bourdieu, no sentido restrito de conjunto da produção cultural de uma nação.

O termo *diplomacia* deriva etimologicamente do vocábulo grego δίπλωμα, diploma, que significa literalmente *dobrado em dois* e utilizado desde Roma Antiga para descrever as cartas de recomendação, passaportes ou títulos de circulação que os viajantes levavam consigo lhes conferindo direitos e privilégios. Posteriormente, passou a definir a atividade dos mensageiros ou porta vozes dos Chefes de Estado ou de governos, tornando-se, no final do século 18, a “ciência e prática das relações políticas entre Estados” ou a “representação dos interesses de um governo no exterior”²⁷ (SHARP, 1999).

Harold Nicolson, no clássico *Diplomacy* (1942), retoma a definição encontrada no Oxford English Dictionary: "*the management of international relations by negotiation; the method by which these relations are adjusted and managed by ambassadors and envoys; the business or art of the diplomatist*"²⁸. O diplomata britânico identifica no inglês corrente cinco acepções de diplomacia: 1) sinônimo de "política exterior"; 2) sinônimo de "negociação"; 3) processo ou mecanismo mediante os quais se leva a cabo essa negociação;

27 Diplomacy (2016). In: Encyclopaedia Britannica <https://www.britannica.com/topic/diplomacy>

28 Tradução própria: "a gestão das relações internacionais por meio da negociação, o método pelo qual essas relações são ajustadas e administradas por embaixadores e enviados; o negócio ou arte do diplomático".

4) ramo do Serviço Exterior do Estado; 5) qualidade ou dom abstrato. E enfatiza a sua importância, a colocando como “essencial em qualquer relação racional entre homens e nações” (p.13-15).

2.3.2 *Diplomacia cultural como prática governamental*

Tradicionalmente, a diplomacia é definida em termos de comunicação governo a governo. Ela é o processo político por meio do qual entidades políticas, geralmente Estados, atuando mediante agentes oficiais, se comunicam umas com as outras, conforme define o historiador Elmer Plischke (1979, p. 32-33 apud LEE & AYHAN, 2015 e VILLANUEVA, 2007). Desde o seu nascimento no final do século quinze, com a instalação de embaixadas permanentes em cidades italianas, ela é atrelada ao Estado-Nação, estando na base do reconhecimento mútuo, um dos seus elementos constitutivos. Portanto, serve aos Estados como um canal de comunicação entre soberanos; um meio de acordos de negociação entre eles, e uma fonte de informações sobre o que acontece nos Estados de acolhimento, como propõe Ian Hall (2010).

O termo diplomacia cultural parece ter sido cunhado pela crítica de arte americana Aline B. Saarinen, em artigo publicado no *New York Times* em 1954, no qual enfatiza o quanto os americanos negligenciam a contribuição da arte para o prestígio cultural do país no exterior²⁹.

No entanto, somente em 1959, o termo ganhou conotação política, ao ser oficialmente inserido no léxico do Departamento de Estado americano. Isto ocorreu quando Robert H. Thayer, assistente especial do secretário de Estado para a coordenação de relações culturais e educacionais internacionais, proferiu em discurso que a Diplomacia cultural seria “o meio mais importante de trazer o completo entendimento mútuo entre os povos, o que, por sua vez, compele ao entendimento mútuo entre os governos”³⁰ (STELOWSKA, 2015; ZAMORANO, 2016).

²⁹ <https://www.nytimes.com/1954/04/04/archives/for-shows-abroad-museum-of-modern-art-taking-steps-to-aid-our.html>

³⁰ Tradução própria a partir do discurso original: “*the most important means of bringing complete mutual understanding between peoples, which in turns compels mutual understanding between governments.*”

Mônica Leite Lessa (2012, p. 170), especialista do tema no Brasil, defende que a diplomacia cultural representa a política cultural externa, se caracterizando pela “utilização das questões e/ou fatores culturais para o alcance de objetivos relativos à política externa”.

2.3.3 Diplomacia cultural e relações culturais

No plano teórico existem diferenciações entre diplomacia cultural e relações culturais, embora os termos sejam empregados como sinônimos. Diplomacia cultural refere-se especificamente às ações conduzidas por governos (BÉLANGER, 1994, p. 421-422). Quando envolve outros agentes, extra-estatais, aí sim o que ocorre seriam “relações culturais” ou mesmo “internacionalismo cultural”, como propõe Lucian Jora (2013).

O ex-adido cultural americano Richard Arndt, autor do *The First Resort of Kings. American Cultural Diplomacy in the Twentieth Century*, compartilha desse entendimento, para quem "as relações culturais crescem natural e organicamente, sem a intervenção do governo", enquanto que a diplomacia cultural só acontece quando "diplomatas formais, servindo aos governos nacionais, tentam formar e canalizar este fluxo natural [de relações e intercâmbio culturais] para promover interesses nacionais." ³¹

A diplomacia cultural seria a tentativa estatal de apreender e, sempre que possível, moldar o fluxo natural contínuo de relações auto-geradoras, de modo a minimizar o mal-entendido e maximizar os interesses nacionais. Sendo “a principal alternativa [*first resort*] à força e à violência, ainda a melhor ferramenta que a humanidade produziu para construir e manter um mundo pacífico” (ARNDT, 2009, p.31).

J. M. Mitchell, em sua obra *International Cultural Relation* (1986, p.2-7) concordando com as distinções acima, acrescenta, no entanto, que a diplomacia cultural tem duas ordens de intervenção, o que explica o frequente uso indistinto dos dois termos. A primeira ordem diz respeito aos acordos entre governos, bilaterais ou multilaterais, estabelecidos em função dos objetivos de política externa, com vistas a permitir, facilitar ou colocar em vigor as relações culturais. A segunda ordem diz respeito à execução dos referidos acordos entre governos e à condução das ações culturais que deles resultam,

³¹ Tradução livre de: “*grow naturally and organically, without government intervention*” e de: “*formal diplomats, serving national governments, try to shape and channel this natural flow to advance national interests*” (Arndt, 2006: xviii).

podendo estas ser de responsabilidade de atores governamentais ou de atores não governamentais, como agências ou instituições culturais, que recebem a delegação dos governos.

Segundo Mitchell, a distinção entre os termos se dá também quanto ao objetivo perseguido. A diplomacia cultural instrumentaliza a cultura para conquistas de objetivos de política externa, como também pontuou Arndt, ao passo que as relações culturais são "mais neutras e abrangentes", na medida em que buscam compreensão mútua e aproximação entre os povos e não necessariamente "vantagem unilateral". Nas suas palavras, as relações culturais "*na sua forma mais eficaz*", têm como objetivo "*alcançar a compreensão e a cooperação entre as sociedades nacionais para o seu benefício mútuo*". Esta visão traz implícita a noção de reciprocidade. Para o autor, ao projetar imagem mais acurada do país, as relações culturais favorecem os laços de cooperação entre instituições e indivíduos, permitindo o estabelecimento de relações intelectuais, artísticas e sociais entre as nações (MITCHELL, 1986).

Complementando a definição de Mitchell, Bélanger (1986, p.422) argumenta que as relações culturais perseguem adicionalmente objetivos setoriais, de desenvolvimento cultural e não, de política externa, como seria o caso da diplomacia cultural propriamente dita.

Em concordância com Mitchell, Edgard Telles Ribeiro, diplomata brasileiro, autor de *Diplomacia cultural: seu papel na política exterior brasileira*, afirma que as relações culturais internacionais têm como objetivo o desenvolvimento em longo prazo de maior compreensão e aproximação entre povos e instituições numa perspectiva de benefício mútuo (1989, p.23). Buscando uma correlação entre ambas as práticas, acrescenta que a diplomacia cultural se caracteriza pelo uso específico das relações culturais para alcançar não só os objetivos culturais, mas também políticos, comerciais ou econômicos.

Milton Cummings (2003) também aproxima as duas noções, definindo diplomacia cultural como a "troca de ideias, informações, arte e outros aspectos da cultura, entre nações e o seus povos, com vistas a promover o entendimento mútuo". Na visão do cientista político americano, a diplomacia cultural implicaria, também, reciprocidade, sendo a esfera de intercâmbio marcada, em geral, pelo predomínio da relação de troca e interação em lugar da hegemonia. A reciprocidade como um elemento diferenciador de ambas as noções é igualmente enfatizada pelo economista cultural canadense, Harry Hillman Chartrand, (1992,

p: 2) para quem a diplomacia cultural é “destinada a obter vantagem em um país estrangeiro” enquanto que as relações culturais são baseadas em princípios de cooperação.

Louis Dollo (1968, p.29), fazendo distinção entre relações culturais e diplomáticas, evidencia o caráter em parte desinteressado das primeiras, bem como o seu potencial para construir relações continuadas, gerando estabilidade. Ressalta, no entanto, que a distinção entre ambas as práticas nunca foi tão clara e cita que desde os anos 60, Dieter Sattler já havia apresentado uma compreensão ampliada de diplomacia cultural, a considerando como o terceiro pilar da política externa, ao lado da política e da economia, compreendendo as relações existentes não somente entre governos mas também entre os povos³².

Mônica Leite Lessa (2012) não concebe as relações culturais internacionais fora do concurso direto ou indireto do Estado, qualquer que seja a sua origem (Estado, sociedade civil) e fórmula (entre governos, governo-sociedade ou entre grupos transnacionais). Na sua visão, a presença de uma cultura nacional fora de suas fronteiras territoriais resulta sempre de um processo ou uma política estatal.

Qualquer que seja a definição ou os agentes envolvidos na Diplomacia Cultural verifica-se que os conteúdos intelectuais e culturais que atravessavam as fronteiras nacionais expressavam um aspecto da cultura nacional representada, levando os ingredientes principais da imagem que se forma sobre o país. Tradicionalmente, esses conteúdos se limitavam à chamada “alta-cultura” (*o melhor que foi dito e feito por uma nação*), sendo produzidos para, e visto pelas elites (MARK 2008, 2009). A estratégia de difusão cultural das diplomacias oficiais privilegiava a produção cultural considerada legítima e dominante, ou seja, o conjunto de bens culturais ou obras reconhecidas pelos membros de um grupo social como canônicas (LANOE, 2012, p.20).

A escolha do conteúdo a ser promovido no exterior remete à problemática da hierarquia cultural e das lutas por reconhecimento de todas as formas culturais tanto no plano doméstico, quanto internacional.

³² Dieter Sattler, diretor do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores da Alemanha entre 1959 e 1966 proferiu em discurso tal afirmação.

2.4. Novos sentidos, atores e componentes da diplomacia cultural contemporânea

Na perspectiva contemporânea, James Der Derian, um expoente do pós-modernismo nas relações internacionais, chama a atenção para o fato que a diplomacia ganhou um sentido antropológico de representação, de produção e reprodução de identidades (apud SHARP, 1999 p.50). Por meio dos discursos, notas, práticas, escolhas das imagens, ideias, artistas e obras que serão promovidas no exterior, toda diplomacia produz sentidos, funcionando como um sistema de representação da cultura nacional, seu modo de vida e valores compartilhados.

Nesta direção, Paul Sharp (1999, p.33), para quem a diplomacia, como representação de identidades construídas, implica ampliar a comunidade diplomática, incorporando os atores não estatais, a define como “*a discrete human practice constituted by the explicit construction, representation, negotiation, and manipulation of necessarily ambiguous identities*”³³. Assim, ela deixa de ser um instrumento de política externa e abre espaço para a participação de novos atores. Nas palavras de Sharp:

*Once diplomacy is seen again in terms of representation rather than as an instrument of more substantive foreign policies, then it becomes possible to see how it expresses a human condition that precedes and transcends the experience of living in the sovereign, territorial states of the past few hundred years. Rather than seeing diplomacy as an institution of the modern state system, both the practice and context should be seen as responses to a common problem of living separately and wanting to do so, while having to conduct relations with other.*³⁴

Outros autores também reforçam esta função de representação da diplomacia. Jan Melissen (1999, p. xvii), na introdução de *Innovation in Diplomatic Practice*, a define como “mecanismo de representação, comunicação e negociação através da qual os Estados e outros atores internacionais conduzem seus negócios”. O especialista holandês, ligado ao

33Tradução própria: prática humana discreta, constituída pela construção explícita, representação, negociação e manipulação de identidades necessariamente ambíguas.

34 Tradução própria: “Uma vez que a diplomacia é vista novamente em termos de representação e não como um instrumento de políticas externas mais substantivas, torna-se possível ver como ela expressa uma condição humana que precede e transcende a experiência de viver nos Estados territoriais soberanos dos últimos cem anos. Ao invés de ver a diplomacia como uma instituição do sistema de Estado moderno, tanto a prática quanto o contexto devem ser vistos como respostas a um problema comum de viver separadamente e querer fazê-lo, tendo, ao mesmo tempo, que travar relações com o outro.

Instituto de Relações Internacionais Clingendael, em Haia, também reconhece que a diplomacia deixou de ser uma prática exclusivamente governamental.

Robert Frank (2003, p. 322) considera que a diplomacia cultural envolve intercâmbios, iguais ou desiguais, de representações do mundo e modelos, bem como de produções de objetos simbólicos entre espaços separados por fronteiras. Para Manuela Aguilar (1996 apud VILLENUEVA, 2007 e BRUN, DUMONT e FORITE, 2015), a diplomacia cultural diz respeito à "forma como um governo retrata seu país ao povo de outro país a fim de alcançar certos objetivos de política externa".

Nessa perspectiva e na medida em que o papel que a cultura e a criação artística desempenham nas relações diplomáticas se reforça, a diplomacia cultural apresenta novos enfoques, especificidades, métodos, dinâmicas, conteúdos e atores, se diferenciando da prática diplomática tradicionalmente exclusiva dos Estados. Outros atores (re)aparecem em cena e realizam interações transnacionais que transformam as relações internacionais, repercutindo fortemente sobre a ação estatal e a imagem do país no exterior. Produtores de sentidos, estes atores expressam em suas relações transnacionais facetas da identidade nacional, **ainda que desenvolvam uma perspectiva cosmopolita**. Ao mesmo tempo, os governos renovam suas estratégias discursivas para definir políticas e atuação externas.

2.4.1. Multiplicidade de atores da diplomacia cultural

A partir do momento em que dispositivos diplomáticos foram sendo criados dentro do aparato governamental, houve progressiva especialização e profissionalização dos quadros destinados a operar no ambiente internacional, o que reforçou o monopólio do Estado e o papel dos Ministérios das Relações Exteriores e dos diplomatas oficiais.

Na atualidade, dada as limitações do Estado e as transformações no ambiente internacional, atores novos e velhos (re) emergem no mundo da diplomacia. No âmbito estatal, um número crescente de pastas ministeriais (em níveis nacionais e subnacionais) desenvolvem ações internacionais e contam com equipe própria, mobilizando mais atores (DEVIN & TOERNQUIST-CHESENIER, 2010, p. 60). Assim, além da área cultural dos Ministérios de Relações Exteriores, a diplomacia cultural oficial reúne representantes dos

ministérios nacionais de cultura e educação e suas respectivas unidades administrativas indiretas, bem como das administrações subnacionais (regiões, Estados, municípios).

No âmbito da sociedade civil, mais do que nunca, os atores continuam participando da vida internacional com agenda própria, como lembram Langhorne (1998) e Jora (2013) indo, muitas vezes, bastante além da ação governamental.

A presença desses novos atores diplomáticos traz a discussão sobre os objetivos da diplomacia cultural. Se por um lado a ação oficial deve promover o interesse nacional, por outro, os atores culturais promovem objetivos voltados para o interesse comum (GIENOW-HECHT, 2010) ou propósitos mais concretos como: aprendizado mútuo, co-financiamentos, reflexões conjuntas, pesquisa e experimentação e novas formas de processos criativos, conforme sinaliza Dragan Klaić, diretor de teatro sérvio (2007, p. 46 *apud* ANG *et al.* 2015 p.370).

A dificuldade de definir os objetivos de diplomacia cultural, segundo Jessica Gienow-Hecht (2010, p.10), reside no fato de que o Estado depende desses atores para levar a cabo suas atividades internacionais. E quem são esses atores? São indivíduos (artistas, escritores, professores, intelectuais, estudantes, curadores, críticos de arte) ou organizações (produtoras, associações e fundações culturais, organizações internacionais etc.) que vêm atuando, intencional ou não intencionalmente, na cena cultural contemporânea configurando o que se denominou de diplomacia cultural não estatal ou não governamental, conforme será visto no capítulo terceiro.

2.4.2. Diplomacia cultural, política externa e políticas culturais.

As políticas culturais são um campo relativamente recente de intervenção pública, pois antes a responsabilidade sobre a vida cultural dos cidadãos não era considerada um assunto de Estado. Elas se institucionalizam na Europa a partir de experiências na Inglaterra e, principalmente, na França. Legitimaram-se graças à influência da Unesco – Organização das Nações Unidas para a Cultura. Esta organizou uma série de discussões e debates, criando referências, normas, visões e linguagem comuns sobre o tratamento a ser dado à cultura e universalizando princípios que posteriormente vão orientar as políticas culturais dos Estados, conforme já sinalizado. As políticas culturais englobam uma ampla gama de iniciativas voltadas para “orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades

culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social” (CANCLINI, 2001, p.6).

A globalização promove o duplo movimento de valorizar tanto a dimensão internacional da política cultural quanto a dimensão cultural da política externa. Afinal, tendo em vista a natureza cada vez mais transnacional dos processos simbólicos e materiais, já não faz sentido limitar as políticas à esfera nacional, uma vez que os maiores investimentos em cultura e os fluxos comunicacionais mais influentes, ou seja, as indústrias culturais atravessam as fronteiras nacionais e agrupam e conectam pessoas de forma globalizada ou por regiões geoculturais.

Aludindo também à natureza extraterritorial da produção cultural, Diane Crane (2002, p. 11) define as políticas para o setor como “o palco onde as lutas de poder são encenadas a nível nacional e internacional para estabelecer políticas globais e prioridades para a globalização cultural”. Elas se constituem como instrumento de gestão e controle sobre os conteúdos culturais que circulam dentro e fora dos territórios nacionais. Encenam, portanto, as lutas por visão de mundo, representação e hegemonias internas e externas.

A política externa, entendida como “*la partie de l'activité étatique qui est tournée vers le dehors*” (MERLE, 1984, p. 7)³⁵ é um campo mais antigo de ação estatal, cuja dimensão cultural se institucionalizou no final do século XIX, como apontado. Por perseguirem objetivos e terem atores e governança diferentes, nem sempre as políticas culturais e externas atuam de maneira convergente ou complementar, a exemplo da administração pública como um todo, que carece de articulação e concertação entre as suas áreas de intervenção.

De acordo com Alain Lombard (2003), a diplomacia cultural se estabelece entre esses dois campos de intervenção estatal. Enquanto a política externa tende a instrumentalizar a cultura para fins políticos, de poder (influência, pressão, dominação, conquista, propaganda) e econômicos (aumentar as exportações, melhoria da imagem das corporações em mercados externos etc), a política cultural encontra motivação no próprio campo cultural (apoiar o desenvolvimento da criação artística, intercâmbios com vistas ao desenvolvimento de competências, aprendizagem etc).

As políticas culturais apresentam o potencial de ir além do mero interesse nacional, criando plataformas de diálogos e trocas, agenda de cooperação mútua e projetos

³⁵ Tradução livre: "parte da atividade estatal que é voltada para o exterior"

colaborativos, se inscrevendo no que Grincheva (2016) denomina de “paradigma das relações culturais”. Já as políticas externas, voltadas para a busca do interesse nacional, se enquadram no “paradigma da projeção nacional”, que foi durante muito tempo dominante. Merle (1985) já afirmava que essa diferença entre as intervenções públicas dos Estados no âmbito da Sociedade Internacional representa uma visão parcial dos assuntos externos na medida em que a política externa pode também ter motivação meramente cultural e adotar, portanto, o paradigma das relações culturais.

Assim, esta distinção não é pacífica entre os estudiosos do tema, razão pela qual política internacional de cultura, política externa de cultura e diplomacia cultural são, quase sempre, utilizadas intercambiavelmente. Seja como for, os países alternam políticas culturais na sua dimensão internacional e política externa na sua dimensão cultural. Isto é, eles fazem uso de estratégias culturais para promover sua imagem e fortalecer sua influência econômica e política na cena internacional, mas também buscam o diálogo intercultural, reconhecimento, paridade e visibilidade de todas as criações e formas de arte e cultura, baixo o cosmopolitismo contemporâneo.

No final do século XX, as democracias contemporâneas sofreram um processo de descentralização, no qual os Estados, em face de uma multiplicidade de demandas sociais, passam a dividir com a sociedade civil a gestão das suas intervenções. Nesse contexto, as políticas públicas ganham novos atores que em maior ou menor articulação com o Estado definem conteúdos, se inserem nos processos de tomada de decisão pública e implementam suas preferências. Dessa forma, ambas as dimensões (cultural da política externa e internacional da política cultural) extrapolam o raio de ação governamental.

No campo da política externa, admitiu-se inicialmente a diversificação do público alvo, pois as ações deixaram de se endereçar unicamente aos governos e seus representantes oficiais, abrangendo públicos mais amplos. Perspectivas democratizantes defendem a inclusão dos atores sociais nos circuitos da diplomacia, a fim de que influenciem nos processos de formulação e implementação da intervenção pública na arena internacional. Instituiu-se, assim, a prática de consultas e diálogos com atores especializados e interessados nos temas a serem tratados, de modo a se estabelecer agendas e estratégias mais aderentes, conforme será tratado com mais detalhes no capítulo seguinte. No Brasil, a aproximação do

Itamaraty em relação à sociedade civil se iniciou após a redemocratização e vem se estruturando de diversas formas³⁶.

No plano teórico, as correntes pluralistas consideram o Estado apenas como um dos atores internacionais, embora ainda o principal, tal como expresso na definição de Devin & Toernquist-Chesnier (2010, p. 60), segundo a qual a política externa é “*the way actors – mainly states – act, react or interact on the international scene*”³⁷.

Do mesmo modo, as políticas culturais contam hoje com a participação cada vez mais ativa dos agentes privados e sociedade como um todo, em um processo de politização da cultura. Temas como uniformização cultural, padronização dos gostos, direitos culturais, identidade local, prestígio internacional por meio das artes e cultura, respeito à diversidade cultural interessam aos formuladores e gestores de políticas públicas, diplomatas ou estudiosos do tema, bem como aos atores culturais independentes, à mídia e à opinião pública em geral. Canclini (2001, p.6) considera que seus atores englobam não somente o Estado, mas também as instituições civis e os grupos comunitários.

De fato, assiste-se à entrada de novos atores na cena internacional. Estes são oriundos tanto do âmbito estatal (governos nacionais e subnacionais), supranacional (organizações internacionais ou intergovernamentais), quanto do âmbito privado (empresas, fundações) e da sociedade civil (organizações não-governamentais, movimentos sociais, redes culturais e demais forças transnacionais).

Quanto aos objetivos, se considera que a diplomacia cultural enquanto instrumento de política externa se volta para a defesa do interesse nacional e quando atrelada à política cultural busca a compreensão mútua e interesses compartilhados, podendo atuar nas duas frentes. Gienow-hecht & Donfried (2010) observam que a literatura vincula a diplomacia cultural a atividades de propaganda quando percebe o claro envolvimento do Estado. Quando a participação do Estado não está visível, a aproxima das relações culturais e estratégias benevolentes de longo prazo. O desafio é conciliar os interesses de ambas e desenvolver uma representação coerente, conforme será visto na sessão quatro.

³⁶ Para detalhes, ver estudo de FÁRIA, Vanessa. *Política Externa e Participação Social*. Funag, 2017

³⁷ Tradução própria: “o modo como os atores - principalmente Estados - agem, reagem ou interagem na cena internacional”.

2.4.3 Diplomacia cultural e diplomacia pública

No entendimento contemporâneo, diplomacia cultural se entrelaça com a diplomacia pública, conceito amplamente utilizado na atualidade e que coaduna com a visão ampliada da atividade diplomática. Surgiu no contexto da Guerra Fria, para se referir às várias formas de relacionamentos estabelecidos entre governos e pessoas no exterior, visando ganhar o apoio da opinião pública ou, no dizer de Cull (2009), gerir o ambiente internacional.

Atribui-se a cunhagem do termo diplomacia pública à Edmund Gullion, o então reitor da *Fletcher School of Law and Diplomacy*, ligada à Universidade americana Tufts. Em 1965, no discurso inaugural do Centro para Diplomacia Pública Edward R. Murrow, o ex-embaixador empregou a expressão para caracterizar as atividades governamentais de informação e intercâmbio cultural, demarcando-as das de propaganda amplamente praticada nas décadas anteriores, por meio, sobretudo, das transmissões radiofônicas da “Radio Free Europe” e “Radio Liberty” (COWAN & CULL, 2008, CULL, 2009).

A nova designação recebeu adesão imediata, pois no contexto de luta ideológica por influência, campanhas de informação e persuasão visando o público em geral pareciam alternativas viáveis ao uso das armas nucleares com poder de destruição total para defender interesses no Estado "inimigo". Como argumenta Potter (2002-2003), no pós-guerra percebeu-se que inspirar a opinião pública estrangeira seria essencial para o êxito de um país no cenário internacional.

É mais ou menos consenso que o adjetivo ‘público’ designa atividades internacionais de informação, comunicação, cultura e educação envolvendo o público (pessoas no exterior, opinião pública etc), distinguindo-as da prática diplomática tradicional, baseada unicamente na comunicação intergovernamental. No entanto, para Manuel Castells ‘público’ refere-se aos atores não estatais que conduzem a diplomacia, representando interesses diversos e buscando construir uma esfera pública que atuaria como "espaço de comunicação no qual uma nova linguagem comum poderia surgir como condição prévia para a diplomacia". Esta discussão repercute sobre a definição da natureza dos atores da diplomacia pública, conforme será visto adiante. (CASTELLS, 2008 p. 91; LEE & AYHAN, 2015).

Apesar de ter surgido nos Estados Unidos, essa prática diplomática reemerge no mundo inteiro. Eytan Gilboa, professor de Ciência Política da Universidade de Harvard, observa que foi o atentado de 11 de setembro de 2001, perpetrado nos Estados Unidos, e a

ameaça terrorista que se seguiu que fizeram ampliar o interesse pela diplomacia pública, em que pese sua incompletude teórica e ausência de estudos aprofundados, sobretudo no que diz respeito às suas atividades e atores envolvidos (GILBOA, 2008, p. 57).

Definida primeiro como atividade oficial, estadocêntrica e voltada para comunicação governo-público estrangeiro, com vistas a influenciar a política externa do país estrangeiro, a “nova diplomacia pública” reconhece agora a participação de outros atores, variedade de objetivos, atividades e estratégias. A versão contemporânea resultou das adaptações que se fizeram necessárias em face às transformações ocorridas no contexto político internacional, seja em decorrência do fim da Guerra Fria, seja como resultado da aceleração do fenômeno da globalização. De modo sistematizado, essas adaptações foram as seguintes:

a) comunicação em escala global com maior rapidez e fluidez entre número maior e variedade de atores internacionais (públicos e privados, não-governamentais). Esta comunicação se tornou possível graças ao desenvolvimento das novas tecnologias de informação e comunicação, que trouxe duas grandes inovações: internet e as redes de notícias internacionais tais como BBC World, CNN Internacional, Sky News e Al-Jazeera. Ambas se tornaram importantes fontes de informação sobre os assuntos de interesse global, rompendo com o monopólio dos diplomatas. (GILBOA, 2008, POTTER, 2002-2003; MELISSEN, 2005; HOCKING, MELISSEN, RIORDAN E SHARP, 2012; CULL, 2009);

b) o fim de linha divisória entre as esferas doméstica e internacional quanto à promoção da política externa (MELISSEN, 2005) e o desenvolvimento dos fenômenos da transnacionalização;

c) a democratização das políticas, com participação popular na formulação e/ou legitimação das intervenções governamentais, no âmbito interno e externo (GILBOA 2006), conforme já sinalizado;

d) maior importância dos recursos intangíveis como imagem positiva e reputação internacional, conquistadas mais por meio da atração e persuasão do que por meios militares ou econômicos, o que diminuiu a preocupação com território, população e outros recursos tangíveis (GILBOA, 2008; MELISSEN 2005).

Todas essas mudanças repercutiram fortemente sobre o fazer diplomático. Assim, além de ter incorporado a participação de atores não estatais e a sua interação com os Estados, ter introduzido novos padrões de comunicação, baseada em rede e fluxos bi e multidirecional, bem como novas estratégias discursivas (*soft power* e *nation branding*), a

nova diplomacia pública se distingue da tradicional por focar na construção de relacionamentos contínuos. Seu objetivo continua sendo a busca de influência sobre públicos estrangeiros para alcançar objetivos de política externa, mas a partir de novos meios, métodos e abordagens.

Tabela 2. Nova diplomacia pública.

<i>Características dominantes</i>	<i>Diplomacia pública</i>	<i>Nova diplomacia pública</i>
Atores	Estatais	Estatais e não estatais
Tecnologias	Rádio de ondas curtas Jornais impressos Telefones da linha terrestre	Satélite, Internet, notícias em tempo real, <i>smartphones</i>
Meios	Esfera separada de notícias nacionais e internacionais	Notícias nacionais e internacionais borradas
Abordagem	<i>advocacy</i> política e teoria de propaganda	Marca corporativa e teoria de redes
Terminologia	“Imagem internacional” "Prestígio"	“ <i>Soft power</i> ” “ <i>Nation Brand</i> ”
Estrutura	De cima para baixo, ator-públicos estrangeiros	Horizontal, facilitado pelo ator
Padrão de Comunicação	Estruturas estatais e não estatais separadas Emissor-pessoas	Redes multi atores Comunicação entre pessoas
Natureza	Mensagens direcionadas	Construção de relacionamentos
Objetivo	Gerir o ambiente intl.	Gerir o ambiente intl.

Fonte: Elaboração própria, adaptação de Cull (2009)

Bruce Gregory (2008) define diplomacia pública como “instrumento utilizado pelos Estados, associações de Estados e alguns atores sub-estatais e não estatais para entender culturas, atitudes e comportamentos; para construir e gerenciar relacionamentos; e influenciar os pensamentos e mobilizar ações para promover interesses e valores ”.

O objetivo de construir ligações mais profundas distingue a diplomacia pública da mera propaganda, lobby e relações públicas. No entanto, algumas abordagens a identificam com relações públicas, cujas estratégias e táticas se destinam também a construir relacionamentos com vistas a influenciar pessoas e construir imagem favorável. Corroborando esta visão, Jan Melissen (2005, p.21) afirma que “o *modus operandi* da diplomacia pública [nos ministérios estrangeiros em todo o mundo] não é inteiramente diferente da abordagem das relações públicas”.

A perspectiva das relações públicas, fundamentadas na teoria da gestão de relacionamento, considera que relações efetivas implicam confiança. Esta só se constrói por meio do diálogo, comunicação bidirecional e simétrica, interesses, metas, compreensão e benefícios mútuos (LEE & AYHAN, 2015, GILBOA,2008).

Na visão de Gilboa (2008), nenhuma das duas áreas está preparada para lidar com as demandas criadas pelas novas tecnologias e a crescente influência de atores não estatais nos assuntos globais. Entendo que há diferenças quanto aos destinatários, uma vez que buscar vincular clientes a um produto ou empresa é bem diferente de fazer com que os cidadãos conheçam, compreendam, apreciem e respeitem outras nações.

Mark Leonard, diretor do Conselho Europeu de Relações Exteriores, na obra *Public Diplomacy*, publicada em 2002 junto com Catherine Stead e Conrad Snewing, defende a construção de relacionamentos como uma dimensão essencial da diplomacia pública, tendo em vista a importância de compreender as necessidades de outros países, culturas e povos; comunicar os seus pontos de vista; corrigir percepções erradas e identificar comunalidades.

Com caráter tridimensional, além da aproximação com indivíduos-chave, os autores consideram que a diplomacia pública envolve a gestão da informação ou de notícias relativas a questões diárias e rotineiras, bem como a comunicação estratégica desenvolvida a médio prazo e capaz de gerar percepções do país como um todo e não percepções fragmentadas e que envolve ações que trazem maior visibilidade para as condutas e a imagem do país. Os países podem priorizar uma ou mais dimensões simultaneamente, dependendo do contexto em que se encontram. Os laços com formadores de opinião ou outros grupos específicos se constroem ao longo dos contatos, como nos de intercâmbios educacionais e culturais, no aprendizado da língua e cultura do país, por exemplo.

O Programa Fullbright de intercâmbio americano exemplifica como o envolvimento em relações culturais contribuem para a construção de laços de confiança e interesse pelo

país. O cultivo da imagem positiva do país, criada pela linguagem, discursos, narrativas, depende da sua rede de relações e dos contatos geradores de quadros interpretativos em relação ao mesmo. Quando as pessoas se encontram, conversam e trocam ideias, conhecimentos, experiências, visões, elas aprendem e são mutuamente afetadas pelas percepções, ideias e visões do outro.

A comunicação é, portanto, essencial para a construção de relações duradouras. Rhonda Zaharna (2009, p. 86, 2010) observa que na era da comunicação global, a abordagem relacional de comunicação entre os Estados (interações promovidas via os canais de mídia de massa) tem maior chance de êxito do que a informacional (disseminação de informações do remetente para o receptor, de modo a alcançar um resultado específico via persuasão ou controle). Ao promover interações *face-to-face* e conectar cada membro na rede, implicando co-criação e credibilidade, a abordagem relacional possibilita aumentar as conexões internacionais e construção de laços de confiança e amizade.

Quanto a padrões de comunicação utilizados pela diplomacia pública, Geoffrey Cowan e Amelia Arsenault (2008) verificam três camadas: a do monólogo, do diálogo e da colaboração. A camada do ‘monólogo’ diz respeito às atividades de propaganda e às transmissões internacionais que têm apenas um fluxo (*one way communication*) tais como as notas para a imprensa (*press releases*), os discursos oficiais etc. A camada do ‘diálogo’ refere-se à troca de ideias e informações, a palestras e conferências de intelectuais, políticos ou celebridades em um país estrangeiro, aos intercâmbios culturais e educacionais, e os demais fluxos de mão dupla (*two-way communication*). Margaret J. Wyszomirski, Christopher Burgess e Catherine Peila (2003), em um extenso estudo comparativo sobre a diplomacia pública no Reino Unido, França, Canadá, Japão, Austrália, Singapura, Suécia, Holanda e Áustria, verificaram o predomínio da comunicação bidirecional.

A camada da colaboração abarca projetos conjuntos transnacionais e deveria tornar-se o principal pilar da comunicação entre Estados, na medida em que cria senso de confiança e respeito mútuo, base para relacionamentos de longo prazo. Embora reconheçam a importância e papel complementar de cada uma dessas camadas, segundo a necessidade do momento, Cowan e Arsenault (2008) defendem a abordagem colaborativa. Baseando-se na teoria do capital social de Robert Putnam, argumentam que quanto maior o estoque desse recurso relacional, maior a probabilidade de cooperação e resolução de conflitos. Observam que no âmbito dos atores não governamentais, projetos colaborativos e parcerias

transnacionais ocorrem todo o tempo, com ou sem a chancela e o financiamento dos governos. Eles podem complementar e / ou inspirar a ação externa governamental, mas, em certas circunstâncias, podem também minar os objetivos do governo, devendo o mesmo estar alerta tanto para apoiar iniciativas alternativas que o ajudem a atingir seus objetivos quanto para neutralizar as que são contrárias ou negativas.

Os autores citam várias experiências colaborativas no campo da cultura, que favorecem a aproximação entre artistas e demais agentes envolvidos, com ressonância sobre o público. Para ilustrar, relembram a parceria musical entre o pianista e regente judeu argentino Daniel Barenboim e o escritor americano de origem palestina e também músico Edward Said, que criaram a *West-Eastern Divan Orchestra*³⁸ formada por jovens músicos palestinos e judeus e que circula pelo mundo inteiro. Na arte contemporânea, processos e intervenções colaborativas, co-criações, co-produções entre agentes de diferentes nacionalidades, estéticas e formações, são cada vez mais comuns e buscados. As criações em rede, e as residências artísticas, herdadas dos Ateliers de Artistas, das Colônias de Artistas e das Academias são exemplos atuais de práticas colaborativas na arte.

O compartilhamento de recursos, experiências e conhecimentos contribui para a inovação e o aprendizado mútuo e também aumenta a chances de difusão, de ampliação de públicos etc, conforme será visto mais em detalhe no capítulo quarto, com as iniciativas articuladas e apoiadas pela Associação Cultural Videobrasil, as quais ilustram a contribuição dos agentes culturais não estatais para a diplomacia governamental.

Tabela 3. Evolução dos padrões da comunicação pública

<i>Tipos de relacionamentos</i>	<i>Descrição contatos diplomáticos</i>
Governo a governo (G-a-G)	Forma tradicional de troca de comunicações entre Estados
Diplomata a diplomata (D-a-D) ou diplomacia pessoal	Interações entre as pessoas envolvidas em contatos diplomáticos. Comunicação unidirecional de apenas uma via.

³⁸ Para mais informações sobre a parceria, ver: <https://www.dw.com/pt-br/daniel-barenboim-m%C3%BAAsico-transnacional-faz-70-anos/a-16378382>

Governo a pessoas (G-a-P)	<p>Conjunto de atividades governamentais destinado a influenciar a opinião pública de modo geral ou as elites de outra nação, a fim de facilitar os objetivos da política externa.</p> <p>Comunicação multidirecional, com ênfase em maior diálogo e colaboração.</p>
Pessoas a pessoas (P-a-P)	<p>Intercâmbios culturais e educacionais desenvolvidos fora da esfera governamental.</p>

Fonte: adaptado de Jarol B. Manheim (2004)

Hans Tuch, autor de *Communicating with the World: U.S. public diplomacy overseas* enfatiza a importância do caráter aberto da comunicação governamental, que marca o fim do tradicional sigilo diplomático, tanto mais que o princípio da transparência se consolidou no meio internacional, principalmente no âmbito da economia, bem como do contato direto entre públicos, rompendo com o domínio reservado da agência governamental (TUCH, 1990, p. 3 *apud* GILBOA, 2008, POTTER, 2008).

Gilboa (2001, p.1) considera a diplomacia pública a comunicação direta de atores estatais e não estatais com povos estrangeiros, com o objetivo de influenciar os governos estrangeiros através da influência de seus cidadãos. Identificou três modelos de diplomacia pública (básico, transnacional e relações públicas), cada um variando segundo atores, objetivos, tipos de mídia e técnicas, o que ilustra bem a evolução das práticas de diplomacia pública desde o seu início.

O modelo básico foi amplamente praticado na Guerra Fria pelos Estados Unidos e União Soviética para combater a propaganda do adversário. Cada país disseminava informações positivas sobre o seu modelo político, ao mesmo tempo em que buscava desacreditar o da sociedade alvo.

Na medida em que foram surgindo novos atores nas relações internacionais e que a interdependência aumentava, este modelo foi dando lugar ao modelo transnacional não estatal. E se refere às atividades além-fronteiras de movimentos sociais, organizações não-governamentais e indivíduos, que utilizam amplamente a mídia para angariar apoio global para suas causas.

Já o modelo de relações públicas faz uso da comunicação do país-alvo, contratando empresas locais ou mesmos lobistas para alcançar seus objetivos. Esta nova abordagem

recorre a agentes interpostos para tornar as estratégias de diplomacia pública mais efetivas, tendo em vista a credibilidade, neutralidade e especialização desses agentes privados (GILBOA, 2008).

Tabela 4. Modelos de Diplomacia Pública

<i>Modelos</i>	<i>Atores</i>	<i>Objetivos</i>	<i>Meios e técnicas</i>
Básico da Guerra Fria	Estados	Influenciar ideologias rivais	Radiodifusão
Transnacional não estatal	Movimentos sociais, ONGs e indivíduos.	Angariar apoio global para suas causas	Redes globais de notícias e eventos de mídia
Relações Públicas Doméstico	Empresas de relações públicas	Ocultar emissor e causa e fortalecer legitimidade	Empresas de RP e lobistas do país alvo e seus instrumentos

Fonte: Elaboração própria, baseado em Gilboa (2008)

Embora mais recente, mas atuando em vários domínios (cultura, educação, política, economia/desenvolvimento, ciências e tecnologia), a diplomacia pública passou, a partir dos anos 1990, a englobar a diplomacia cultural. Nicholas J. Cull (2009), analisando as práticas diplomáticas utilizadas para ‘gerir o ambiente internacional, a inclui como um componente da diplomacia pública.

Tabela 5. Componentes da Diplomacia Pública

<i>Práticas</i>	<i>Duração</i>	<i>Fluxo Informação</i>	<i>Infraestrutura</i>
Escuta	Curto e longo prazo	Entre analistas	Tecnologias de monitoramento e equipe treinada em línguas
Advocacia	Curto prazo	Para fora	Escritórios das Representações diplomáticas
Diplomacia Cultural	Longo prazo	Para fora	Centros culturais, museus, bibliotecas e outros equipamentos culturais
Intercâmbio Internacional	Longo prazo	Duas direções: para dentro e para fora	Escritórios das universidades
Radioteledifusão Internacional	Médio prazo	Para fora	Agências de notícias, estúdios de produção...

Fonte: Elaboração própria, adaptado de Cull (2009)

A *escuta* consiste na coleta e compilação de informações sobre públicos específicos e suas opiniões para entender suas necessidades e redirecionar políticas e abordagens adequadamente, sendo na visão do autor, a base para a efetividade de toda diplomacia pública. Faz parte da atividade regular dos serviços de inteligência e da diplomacia convencional.

A *advocacia* consiste em uma atividade de comunicação internacional para promover uma dada política ou ideia junto a públicos estrangeiros.

A *diplomacia cultural*, já apresentada, envolve a divulgação de recursos e realizações nacionais ou a promoção da produção cultural no exterior. Inclui o trabalho dos Institutos Nacionais, a organização de palestras, exposições, turnês e demais eventos culturais, numa perspectiva de projeção nacional, não envolvendo, assim, relações de troca.

O *intercâmbio* se confunde com a diplomacia cultural e diz respeito ao envio de cidadãos para o exterior e acolhimento de cidadãos estrangeiros para estudo e / ou aculturação. As bolsas de estudos para artistas, estudantes, professores se inserem nesta categoria e remete à ideia de mutualidade.

A *radioteledifusão internacional* se refere ao amplo uso das tecnologias disponíveis, como a Internet, a televisão e o rádio, para promover uma nação. Como lembra Cull (Ibid.), a BBC é um exemplo emblemático de promoção da cultura e imagem do Reino Unido, embora pesquisas indiquem que pequena porcentagem dos ouvintes a conecta com o país.

O fundamento estratégico de inserir a diplomacia cultural na pública é que quanto maior o entendimento da cultura nacional por um público estrangeiro maior será a probabilidade de esse público influenciar seus governos no sentido de apoiar as políticas e ações do país, além de contribuir para a sua imagem e para aquisição e/ou manutenção de capital cultural e simbólico. Ademais, muitas das atividades diplomáticas culturais são voltadas para o público no exterior (exposições de arte, espetáculos, concertos, festivais, seminários etc), podendo atender ao propósito da diplomacia pública.

Se opondo a esta visão, Villanueva (2007, p.38) propõe pensar a diplomacia cultural como um espaço próprio e diferenciado, tendo em vista, sobretudo, a importância do simbólico para a configuração dos sujeitos sociais, como diria Stuart Hall. Reduzi-la a um simples componente da diplomacia pública seria ignorar a multidimensionalidade das

políticas culturais, que no plano internacional buscam defender o interesse nacional nas perspectivas social (identidade cultural), política (poder e prestígio) e econômica (internacionalização da produção cultural e das indústrias culturais).

À guisa de complementação, ressalta-se que a diplomacia cultural desenvolve também atividades que não se destinam ao público no exterior, como a negociação e gestão de tratados bilaterais ou multilaterais para cooperação cultural ou sobre outros temas de interesse, merecendo ser tratada como um campo específico da diplomacia.

Outros autores reforçam a singularidade da diplomacia cultural, como James Pamment (2013), para quem a atividade busca construir compromissos de longo prazo e aprofundados, já que sua natureza é menos orientada pela política e mais pelas questões culturais. Como consequência, as ações desenvolvidas buscam *criar experiências*, ao invés de simplesmente transmitir informações.

Signitzer & Coombs (1992) também reconhecem que a diplomacia cultural tende a se concentrar nos objetivos nacionais mais amplos e de longo prazo, se voltando, assim, para o desenvolvimento de relações, diálogo, compreensão mútua e cooperação com outros sistemas simbólicos.

2.4.4 Diplomacia cultural como soft power

A diplomacia cultural é frequentemente vista como *soft power* (poder brando), que designa a capacidade de atrair um país em termos de valores e cultura (NYE, 2005). A noção emergiu no fim da Guerra Fria no contexto da integração crescente dos fenômenos políticos, econômicos, financeiros, ecológicos e culturais, quando também o realismo, modelo teórico dominante no campo das relações internacionais, cedeu lugar a um novo, no qual as questões da alta-política (como segurança nacional) perdem preeminência e os recursos considerados da baixa política (questões sociais e as variáveis culturais) ganham força. (ZAMORANO, 2016).

A noção de *soft power* conforma na visão de alguns atores um dos principais instrumentos para analisar a diplomacia cultural e embasar o quadro prescritivo das políticas externas, como sustenta Louis Bélanger (1999, p. 678). Para Zamorano (2016), o deslocamento do foco nas capacidades materiais para as intenções dos agentes internacionais (não apenas Estados, mas também unidades subnacionais) gerou uma tensão entre

manifestação material e simbólica do poder e a diplomacia cultural acabou por se integrar analítica e politicamente ao arcabouço teórico do *soft power*, sendo um instrumento ou modalidade de ação para criar e/ou manter a atratividade dos Estados ou o capital cultural, de que fala Bourdieu, simplesmente seduzindo ao invés do emprego da força.

A noção foi desenvolvida pelo cientista político americano Joseph Nye em *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power* (1990), que considera que mudar o comportamento de outros para que ajam como se deseja pode ser alcançado de três diferentes maneiras: (a) ameaça e coerção; (b) pagamentos e incentivos e (c) atração.

O poder brando seria a habilidade ou capacidade para afetar os outros e obter os resultados desejados por meio da atração. Ele repousa não apenas sobre a cultura (conjunto de valores e práticas que criam sentido para uma sociedade e são reconhecidos por outros), mas também em outros dois recursos potenciais: valores políticos (democracia, paz, respeito aos direitos humanos...) e políticas externas (quando vistas como legítimas e tendo autoridade moral).

O *soft power* cultural pode ser cultivado por meio de interações com outros sistemas simbólicos. Variante pós-moderna do ‘poder sobre a opinião’, de que falava E. H. Carr, a noção se associa também à diplomacia pública. Na tentativa de cooptar e convencer nações e pessoas sobre os objetivos políticos de um país, os componentes fundamentais da ação diplomática se tornam a persuasão e o bom gerenciamento de informações, imagens, símbolos e simulações.

Nye (2004) sugere que não apenas Estados, mas também ONGs e até mesmo indivíduos podem lançar mão dessa estratégia, desde que ofereçam produtos culturais, valores ou políticas que sejam atraentes para os outros. Nesse sentido, para se concretizar, é preciso que esses recursos sejam aceitos pela comunidade internacional. Em outros termos, a efetividade do *soft power* cultural depende do contexto e, nesse sentido, da receptividade dos públicos estrangeiros. Nessa perspectiva, a cultura de um país, seja a popular ou a erudita (alta-cultura), é fonte de atração e poder somente quando admirada, compartilhada e vista como universal (NYE 2004 p.11).

Muitos críticos questionam a real capacidade do *soft power*, uma vez que os governos não o controlam totalmente, especialmente no caso da cultura, cujos efeitos podem ser difusos e, portanto, não trazer resultados concretos em termos de influência e prestígio.

Ademais, nem todas as culturas nacionais e suas criações artísticas são universalmente aceitas e valorizadas, nem igualmente admiradas.

Diante da desigualdade na distribuição de capital cultural entre os países e à invisibilidade de muitas produções culturais, considero que o uso da cultura como fonte de *soft power* só seria efetivo para aqueles países que estão em uma posição dominante no campo, com poder de consagrar a sua produção cultural como sendo universal e esta ser reconhecida como tal. Sob esta ótica, o poder da cultura dos países do Sul Global é bem mais limitado e dependente da receptividade e dos valores que os países dominantes atribuem a sua cultura.

A noção de *soft power* recebe críticas também por retirar de outros Estados a possibilidade de exercer o poder brando, bem como por considerar que ela serve aos interesses americanos de dominação. Como observa Villanueva (2007), o uso da cultura como persuasão a aproxima da propaganda (“a melhor propaganda é aquela que não parece ser propaganda”³⁹), tornando as nações e sociedades como passíveis de manipulação e conquista. E em termos de representação, o *soft power* tende a ver ‘o mundo lá fora’ como inimigo, trazendo uma visão dicotômica das relações internacionais (nações do bem x nações do mal; oeste x resto).

Embora considerando exagerada a ideia de que a diplomacia cultural serve como vetor principal de *soft power*, junto com Isar (2010) acredita-se aqui que ela pode ter como função-chave a acumulação de capital cultural e poder simbólico, através da inserção de ideias e ativos culturais nacionais na economia global de prestígio. Para o autor, a cultura como recurso simbólico implica sempre legitimação e poder, sendo um componente inseparável da economia das relações sociopolíticas (internas e externas) na qual está inserida. Zamorano (2016) propõe que a natureza relacional do poder, tal como defendida por Bourdieu e também por Foucault ⁴⁰ serve para analisar a diplomacia cultural contemporânea, uma vez que não se pode ignorar a violência simbólica que ocorre nas operações de diplomacia cultural e no contexto das políticas culturais internacionais.

A questão que se coloca é como a diplomacia cultural faz uso destes recursos de poder. David Allen Baldwin (2013), em sua pesquisa acerca do tema, identifica duas

³⁹ Inderjeet Parmar

⁴⁰ Para Foucault (1976 p.123), o poder é sempre relacional, se exerce sempre que um consegue determinar ou controlar a conduta do outro. Imanente a todos os tipos de relações, sendo também onipresente em todas as estruturas sociais.

tradições dominantes nas Relações Internacionais, conforme veremos adiante. Enquanto uma considera o poder um recurso do estado, a outra o enxerga como uma relação potencial.

J.P. Singh (2011) distingue o poder instrumental do estrutural, ambos influenciando a identidade do eu e do outro de forma diferente. Apoiando-se na teoria da estruturação de Giddens, que distingue consciência prática (ação instrumental) e consciência discursiva (meta-poder), o autor americano coloca que, na sua dimensão instrumental, o poder opera reforçando ou constringendo a identidade particular de um ator sobre o outro, por meio de diferentes meios de influência: diz respeito a como os agentes exercem influência uns sobre os outros e como, nas interações, por exemplo, uma parte leva a outra a mudar suas percepções. O meta-poder, ao contrário, envolve influência recíproca no ato da interação.

Com base nesta distinção, Grincheva (2015, p.16) verificou que a diplomacia cultural oficial faz uso de duas diferentes dimensões do poder, que podem se complementar. Quando se centra na projeção nacional utiliza o poder instrumental, pois busca impor valores e crenças sobre os públicos estrangeiros. Lembra que a fase do nacionalismo cultural, acima analisada, ilustra bem o uso dessa estratégia de comunicação internacional na perspectiva unidirecional.

Quando a diplomacia cultural busca desenvolver relações culturais (meta-poder), há interação entre as partes e influência mútua. Os programas de intercâmbios e cooperação e encontros interculturais se fundamentam na igualdade, na busca de benefícios partilhados e relações ganha-ganha e por isso possibilitam remodelar as percepções e perspectivas de todos os atores em interação. Ao longo da história, experiências de trocas interculturais simétricas, abertas a confrontações de ideias, visões de mundo e formas de expressão não foram isoladas. Mesmo durante a Guerra Fria, os programas de intercâmbio impulsionados pela diplomacia americana oportunizaram, aos participantes e seus interlocutores no local, entendimentos, influências e mudanças mútuas.

Essa dimensão do meta-poder baseada na comunicação dialógica se encontra também nos modelos colaborativos mencionados por Cowan & Arsenault (2008) e que são muito comuns no campo cultural transnacional.

Entende-se aqui que a diplomacia cultural poderia ser vista como um instrumento para um país acumular ou se dotar de capital cultural internacional, um meio de luta (contra hegemonia) para manutenção ou aquisição de recursos simbólicos que podem ser

mobilizados para se legitimar, ser reconhecido e ganhar distinção. E que as abordagens utilizadas seguem os objetivos de políticas.

2.4.5. *Diplomacia cultural e nation branding*

Nation branding ou marca-país é uma estratégia que busca criar distinções por meio do uso de símbolos identificados à identidade nacional. Foi Simon Anholt (1996) quem primeiro propôs aplicar esta técnica de marketing no mundo das ciências políticas e sociais, comparando os países a uma marca comercial. Para o consultor britânico, *nation branding* é a soma das percepções das pessoas sobre um país em seis áreas de competência nacional, incluindo turismo, exportações, pessoas, governança, cultura e patrimônio, investimento e imigração.

Os defensores desta estratégia argumentam que a forte competição econômica entre os países, consequência do capitalismo global, somada aos avanços nas novas tecnologias de comunicação, vem demandando uma comunicação muito mais interativa entre governos e públicos estrangeiros (investidores, turistas, consumidores, doadores, indivíduos criativos e talentosos, mídia e formadores de opinião etc). Como coloca Peter van Ham (2001, p. 4), o mundo da geopolítica e do poder está sendo substituído pelo mundo pós-moderno de imagens e influência.

Nessa perspectiva, a partir dos anos 1990, para ganharem competitividade, muitos atores estatais (Estados e unidades subnacionais), especialmente europeus, passaram a adotar de maneira generalizada, estratégias de *branding* ou marketing territorial em suas ações externas (CULL 2009 p.17). Um projeto de *Nation branding* considerado bem-sucedido é o da Espanha, onde uma logo reuniu a palavra *Espanha* ao sol desenhado pelo artista catalão Joan Miró.

Para Villanueva (2007), *nation branding* é uma forma de representação cultural bastante simples e facilmente alcançada, mas precisaria ainda avançar em métodos de pesquisa e de análises teóricas mais aprofundadas para se incorporar às teorias das ciências políticas e sociais.

Lucian Jora (2013) acrescenta que, além de motivação comercial, o *branding* envolve simplificação (imagem homogeneizadora da nacionalidade e da cultura nacional) e

esquemática. Por isso, não serve para a diplomacia cultural, que visa representar a nação em toda a sua complexidade, cobrindo múltiplas facetas.

Em paralelo, Melissen (2005) defende que o uso do *branding* teria potencial para fortalecer as relações do país com públicos no exterior, principalmente porque se forma a partir da mobilização de toda a sociedade, ao contrário da própria diplomacia. Outros teóricos argumentam que o uso deste tipo de comunicação estratégica é bastante útil para combater ou corrigir a falta de informação ou mesmo a desinformação (intencional ou não) sobre determinados países, regiões ou cidades, construindo uma representação coordenada, coerente e consistente.

Embora amplamente difundida, sendo também considerada como uma modalidade de comunicação com públicos estrangeiros, *nation branding* parece ter um propósito limitado. Ainda que colabore para melhorar e fortalecer a imagem ou reputação de um país por meio da representação cultural, criando algum tipo de vantagem competitiva, seus ganhos são difusos e estão ainda por serem comprovados. A diplomacia cultural, ao contrário, tende a ampliar sua atuação ao incorporar fatores que influenciam de fato a percepção que se tem de um país no exterior.

2.4.6 Diplomacia cultural e cosmopolitismo

No limiar do Século XXI, as profundas transformações no ambiente internacional também repercutiram sobre a ação externa, demandando o desenvolvimento de um novo quadro institucional para a diplomacia cultural. Noções como desterritorialidade, transnacionalismo, interculturalismo, cosmopolitismo, bem público, justiça e cidadania globais que permeiam as relações interculturais requerem introduzir uma nova dimensão na diplomacia, superando a exclusividade do interesse nacional.

Com efeito, muitas das questões culturais, como a visibilidade das várias formas e produtos culturais no circuito internacional, não podem ser enfrentadas sem ações negociadas entre todos os atores e sem ultrapassar o mero interesse nacional.

A partir da teoria construtivista que considera que o interesse nacional é socialmente construído, Villanueva (2007) propõe pensar a diplomacia cultural segundo uma lógica reflexiva centrada no valor da cultura, tomando a expressão da cultura nacional “um fim em

si”. Este discurso orientado pelo construtivismo cosmopolita constitui mecanismo facilitador da compreensão mútua e da paz mundial. Expressa a vontade de pertencer à verdadeira sociedade das nações e leva para o campo diplomático o multilateralismo, a cooperação e as políticas de identidade. Celebra as “diferenças culturais”, encontros e trocas interculturais, considerando que a pluralidade de representações nacionais promove o diálogo, o entendimento mútuo e o sentimento cosmopolita, de (re)conhecer o outro, a alteridade. Em outros termos, permite projetar uma representação nacional, reconhecendo e valorizando ao mesmo tempo a identidade do outro. (VILLANUEVA, 2007).

Nessa perspectiva, Grincheva (2015) observa que, como resultado dos processos de globalização e seus efeitos sobre a comunicação internacional, a diplomacia cultural contemporânea adota narrativas e mensagens cosmopolitas. Para a autora, o cosmopolitismo como uma construção retórica ajuda os agentes a se posicionarem na arena internacional 1) construindo uma identidade global dissociada das afiliações nacionais, 2) enfatizando e promovendo compromissos transnacionais ao abordar temas e problemas ‘universais’ ou ‘globais’, isto é, comuns a pessoas de diferentes países e, finalmente, 3) promovendo e respeitando a diversidade cultural.

Para Ang *et al* (2015), a diplomacia cultural contemporânea vive uma tensão entre a busca do interesse nacional e a do interesse comum; as estratégias governamentais estão indo cada vez mais para além do mero interesse nacional, ao priorizarem o diálogo e a colaboração baseados em objetivos compartilhados, conforme já sinalizado. Citando Nicholas Cull (2009), os autores ilustram que algumas organizações não governamentais buscam se diferenciar da atuação governamental centrada na defesa de interesses (*advocacy*).

Ainda que possam necessitar de recursos financeiros governamentais, as ongs se sentem mais confortáveis aderindo a narrativas mais abrangentes, cosmopolitas e de diálogo intercultural. Assim, a diplomacia cultural contemporânea reúne um conjunto de práticas contraditórias, entre projeção de imagem nacional positiva, de forma unilateral e promoção de uma nova ordem social, política, econômica, cultural internacional, voltada para o bem comum. Este direcionamento passa por ampliar a natureza da diplomacia e extrai-la da esfera político-governamental, socializando e culturalizando-a.

Ou seja: tendo a cultura como um fim em si mesmo, a diplomacia cultural contemporânea estaria invertendo o jogo e, ao invés de ser um instrumento da política,

estaria ‘culturalizando’ a dimensão política, assim como a cultura vem influenciando outras esferas sociais.

O cosmopolitismo cultural contemporâneo supera a particularidade das tradições culturais e se abre ao mundo, sem perder de vista a perspectiva do local de origem, suas raízes e cultura. A identidade cosmopolita transformadora de que fala Delanty passa para além do pessoal, local, nacional e adquire características globais, híbridas e afiliações múltiplas. Ela demarca o fim de uma sociedade fechada no Estado-Nação, sem significar o fim da nação e do sentimento de pertencimento local. Traz a possibilidade de imaginar uma comunidade política para além do nacional, de abertura à alteridade, aos bens públicos globais, com múltiplos vínculos e maneiras de pertencimento.

Na esfera atual da cultura, caracterizada por uma intensa mobilidade transnacional, os agentes que se movem levam consigo suas representações locais específicas, ao mesmo tempo em que se des(re)territorializam e ganham também novas identificações, aderindo a uma cidadania global. Nesse contexto, a diplomacia cultural cosmopolita se volta para a construção de relações, diálogos, entendimentos e respeito mútuos e à valorização da diversidade das formas culturais, do pluralismo societal.

2.5 Modelos de atuação, métodos, instrumentos e conteúdos da diplomacia cultural

Cada país possui o seu sistema de diplomacia cultural, composto por agências e demais organizações culturais, apresentando tamanho, estrutura de governança, modelo de gestão, orçamento, atividades e distribuição geográfica segundo especificidades históricas, meios materiais e escolhas políticas.

Quanto à atuação governamental no campo da diplomacia cultural, a literatura identifica três modelos distintos: a) centralizado; b) não governamental ou descentralizado e c) misto. No modelo centralizado, como o da França e Itália e, mais recentemente, o da China, o Estado detém orçamento e atividades. A França possui hoje a maior rede de diplomacia cultural, com cerca de 900 Alianças Francesas e 100 *Instituts Français* no mundo. A China vem ampliando o número de Institutos Confúcio no mundo, totalizando,

em 2017, 516 unidades, em 142 países⁴¹. No modelo descentralizado, como no Reino Unido, Japão e nações da Commonwealth, a diplomacia cultural é delegada a agências autônomas. O modelo misto da Alemanha e Estados Unidos é aquele em que o governo mantém o controle sobre a política cultural externa, mas engaja agências independentes para executá-la. J.M. Mitchell (1986, p.70) inclui ainda ao quadro um quarto modelo, que chama de *sistema voluntário* (vide o que ocorre no México e na Polônia).

Em um estudo comparativo sobre políticas culturais e os dispositivos diplomáticos para ação cultural externa, Freeman M. Tovell (apud GIENOW-HECHT & DONFRIED, 2010) identificou semelhanças entre os modelos no que tange à abordagem, mas diferenças significativas nas prioridades: os franceses e os alemães continuamente enfatizam a difusão linguística, enquanto que os britânicos focam na educação, os russos na reciprocidade, e os canadenses se concentram em exibir a diversidade de seu desenvolvimento cultural.

O estudo confirmou as diferenças: o modelo francês atribui a sua missão civilizadora ao Estado, enquanto que o modelo britânico confia ao *British Council* essa tarefa. Gienow-Hecht (2010) lembra que embora tecnicamente privado, o Conselho Britânico trabalha em consonância com o governo que decide, por exemplo, em que país a entidade vai operar. O Japão criou inicialmente a *Japan Foundation* (1972) no âmbito do Estado, mas a transformou em agência independente em 2003.

A Alemanha, devido ao seu sistema federal, utiliza o modelo misto e combina um órgão público, a *Cultural Affairs Directorate* (Direção dos Assuntos Culturais), que define a política e a distribuição de recursos, com agências privadas como a DAAD- *German Academic Exchange Service* (Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico), o Instituto para Relações Internacionais e o *Goethe Institut*. Elas são responsáveis pela operacionalização das diretrizes governamentais, sendo que as relações culturais têm o mesmo status que as relações políticas e econômicas.

Tovell também identificou diferenças na implementação desses programas, a interação entre os setores público e privado, as relações dentro do governo, e a decisão sobre quem exatamente é responsável pela diplomacia cultural (GIENOW-HECHT & DONFRIED, 2010). O modelo americano apresenta a peculiaridade de investir mais em

⁴¹ http://www.chinadaily.com.cn/china/2017-10/07/content_32950016.htm . Acessado em 11 de maio de 2018.

diplomacia pública, ficando a promoção da imagem nacional e da cultura a cargo do setor privado e, mais especificamente, das indústrias culturais.

Tabela 6. Modelos de atuação da diplomacia cultural

<i>Modelos</i>	<i>Características</i>	<i>Agentes</i>	<i>Países</i>
Centralizado	Estado detém orçamento e atividades. Mas estimula também iniciativas privadas, centralizando-as	Equipe do país de origem do programa	França (<i>Institut Français</i> e Alianças Francesas), Itália (Instituto Italiano de Cultura), China (Instituto Confúcio), Espanha (Instituto Cervantes)
Não governamental ou descentralizado	Agências autônomas executam as ações, mas recebem recursos públicos	Equipe local	Reino Unido (<i>British Council</i> , BBC, <i>Arts Council</i>), Japão (<i>Japan Foundation</i>), Austrália, Nova Zelândia e Canadá
Misto	Governo mantém o controle sobre a política cultural externa, mas engaja agências independentes para a sua execução, incluindo faculdades e fundações	Professores	Alemanha (<i>Goethe</i>), Holanda (<i>DutchCulture</i>), Estados Unidos
Voluntário	Ausência de representação cultural oficial, controle ou apoio financeiro, salvo eventuais subvenções indiretas	Instituições privadas tais como escolas, centros culturais	Vários países possuem tais instituições atuando por conta própria ou via subvenções indiretas

Fonte: Elaboração própria com base em Dollot (1964), Mitchell (1986) e Lessa (2002).

Outras formas de organização e práticas da diplomacia cultural emergiram mais recentemente tanto a nível supranacional (União Europeia) quanto subnacional (Quebec, Catalunha, Valônia). Com a multiplicação e intensificação das trocas internacionais, organizações culturais privadas ou não governamentais independentes (associações, fundações, equipamentos culturais, produtoras culturais e os festivais e eventos calendarizados) realizam projetos internacionais e criam ‘espaços de intercâmbio e conexões’, redes e circuitos culturais, funcionando como ‘diplomacia cultural informal’, como sugere Serode (2007, p.197).

Quanto à natureza dos atores, a presença direta ou indireta de financiamento público tem sido utilizada para justificar o caráter governamental da diplomacia. Constata-se, em

diferentes estudos, que a iniciativa não governamental (com ou sem financiamento público) é uma força relevante no ambiente cultural internacional e os governos dependem dos atores culturais cujo conhecimento, experiências, imagem de neutralidade, contribuições e parcerias são fundamentais para o êxito de qualquer ação cultural externa, como sinalizou, por exemplo, Gienow-Hecht (2010) e por conseguinte, para a construção ou acúmulo de capital cultural. Como já colocado, a atuação não governamental está em muitos aspectos à frente dos governos, que agem muitas vezes a reboque.

No que diz respeito aos conteúdos culturais promovidos no exterior, Zamorano (2016) divide a atuação da diplomacia cultural em culturalista e neopropagandista. A abordagem culturalista privilegia a promoção cultural e demais atividades que se identificam com a política cultural ou a identidade nacional, mas sob a forma de um diálogo ativo, enquanto que o neopropagandista promove unilateralmente conteúdos, mostrando apenas uma visão positiva do país em questão. Entende-se aqui que o modelo culturalista pode ser complementado pelo reflexivo proposto por Villaneuva (2007) cuja racionalidade consiste em promover representações da identidade cultural em sua diversidade (étnica, nacional, plurinacional, etc.).

A partir de políticas centralizadas ou delegadas, a abordagem culturalista prioriza ações nas áreas artística, intelectual e cultural-pedagógica, tais que programas de intercâmbio, residências artísticas, circulação internacional de mostras, exposições, espetáculos, festivais, feiras e bienais, traduções de livros e implantação de centros nacionais no exterior. Enfatiza o valor cultural do patrimônio, das artes e das identidades e não sua forma instrumental, ao tempo em que aceita a relativa ausência de controle governamental sobre o processo criativo e a difusão artística, podendo ser conduzido tanto por atores locais como supranacionais (ZAMORANO 2016). Esta orientação tende para a reciprocidade e para a erosão dos estereótipos nacionais, transmitindo a(s) identidade(s) com maior profundidade (VILLANEUVA 2007; ZAMORANO 2016). Nessa perspectiva, a cultura popular e mesmo a de massa se encontram também representadas. No entanto, concordando com o pesquisador do Real Instituto Elcano, Javier Noya (2007), a diplomacia cultural de muitos governos, “permanece ainda voltada para o passado, promovendo conteúdos culturais elitistas, monolíticos e não orientada ao futuro, popular, multicultural e científico-tecnológico”, persistindo em passar ao largo das dinâmicas que caracterizam o campo contemporâneo da cultura. Em um contexto de luta pelo reconhecimento e visibilidade e

paridade das produções culturais, o desafio que se coloca para os países é saber que conteúdos podem não apenas representar a identidade nacional, mas também competir com os outros bens culturais inseridos nos circuitos e mercados globais, como lembram Anheier e Isar (2007, p. 14).

A abordagem culturalista se relaciona com a perspectiva das relações culturais dialógicas mencionadas por Grincheva (2015) e com o cosmopolitismo cultural, tratado amplamente no primeiro capítulo, pois ela também introduz na ação diplomática elementos de culturas estrangeiras, a exemplo da Alemanha, sob a gestão de Willy Brandt, que introduziu uma dimensão europeia e mesmo internacional em sua política externa. Há também a tendência de a diplomacia apoiar projetos culturais de estrangeiros, como o Japão, que nos anos 1990 começou a privilegiar o apoio à mobilidade cultural de fora para dentro (KATZENSTEIN, 2002). As políticas de apoio à mobilidade internacional por parte da diplomacia cultural contemporânea têm cada vez mais se colocado como uma via de mão dupla, ao propiciar tanto atividades de promoção externa da sua cultura como de apoio às iniciativas culturais de outro país em seu território, como também observa Mark (2009).

Wyszomirski *et al* (2003) classificam a diplomacia cultural segundo os métodos utilizados e constatam que a maioria dos países utiliza os intercâmbios artísticos culturais envolvendo a mobilidade de indivíduos, obras e conteúdos culturais. O século XX foi marcado por uma intensa circulação de produções artísticas sob a liderança tanto de instituições públicas quanto privadas, conforme apontado no capítulo anterior. Graças ao progresso dos meios de transportes e comunicação, maior afluência das sociedades ocidentais e abertura política, os deslocamentos além-fronteiras se proliferaram como nunca antes (CHAUBET & MARTIN, 2011). No contexto da criação artística, a mobilidade se intensifica não somente em função do desenvolvimento das ações governamentais, que passam a investir na circulação internacional como forma de projeção nacional e maior conhecimento externo sobre a cultura nacional, mas também para atender ao próprio processo criativo, como apontado. Nessa perspectiva, ampliam-se os tipos de mobilidade artística e cultural, indo desde as bolsas de estudos, as visitas de estudiosos, intelectuais, acadêmicos, jornalistas e artistas, a circulação de espetáculos artísticos (teatro, dança, música, circo...) e exposições de arte, a participação em festivais, encontros, seminários, conferências e eventos afins, até as residências artísticas.

Nicholas Cull (2010) divide as formas de atuação da diplomacia cultural em: presente de prestígio, informação cultural, diálogo e colaboração e construção de capacidades. O "presente de prestígio" se refere à apresentação no exterior daquilo que há de melhor no próprio país (alta-cultura, podendo compreender a *Art Diplomacy*, já que as exposições de arte organizadas com artistas consagrados figuram entre os exemplos mais comuns). Definida por John Brown (1983) como o uso das expressões da alta-cultura pela diplomacia cultural, a *Art Diplomacy* tem sido vista como um instrumento privilegiado de projeção internacional, uma vez que transporta valores e representações que contribuem positivamente para a reputação nacional. A "informação cultural" trata de apresentar elementos da cultura que revelam uma dimensão ainda não totalmente reconhecida no exterior, como a produção cultural das minorias ou originária de uma região desconhecida do público estrangeiro. O "diálogo e colaboração" acontecem quando se promove expressões culturais com a finalidade de reunir pessoas e criar novos relacionamentos, tais que festivais ou projetos artísticos de co-criação. A "construção de capacidades" se refere a iniciativas que envolvem o desenvolvimento de competências culturais em um país-alvo, abrindo caminho para uma maior aproximação com o país, a exemplo do ensino de idiomas. Normalmente os atores oficiais da diplomacia cultural mesclam essas quatro formas de atuação.

Para viabilizar a sua presença cultural no exterior, viu-se que muitos países, especialmente os europeus, atuam direta ou indiretamente por meio de agências específicas, a exemplo do British Council, do Institut Français e do Goethe Institute. Além das missões diplomáticas e dos setores da administração nacional, voltados para este fim, surgem uma plethora de novas agências e instituições culturais, tanto em países centrais quanto periféricos, com a missão de gerir o patrimônio nacional na esfera internacional, especialmente o ensino de idioma e criação artística. Essas estruturas diplomáticas facilitam o desenvolvimento de intercâmbios artísticos culturais e das inúmeras modalidades de mobilidade artística-cultural internacional. Em muitos países onde estão instaladas apoiam iniciativas locais e contribuem para a democratização cultural da população. Se antes estas estruturas eram consideradas um recurso distintivo do poder nacional de alguns poucos Estados, hoje elas se tornaram uma forma padronizada de representação e projeção nacional, um ingrediente básico do novo sistema de relações internacionais e interculturais (PASCHALIDIS, 2009).

Afloram também espaços alternativos de intercâmbio e difusão tais que festivais, bienais e eventos correlatos calendarizados, fora do circuito tradicional, ampliando a

possibilidade de circulação e visibilidade de um maior número de produções culturais. Alguns dessas iniciativas são protagonizadas pelos governos com o apoio de agentes culturais, outras se inserem no que se chama de diplomacia cultural não governamental, não estatal ou informal, conforme será visto no próximo capítulo.

2.6 Considerações Finais

Neste capítulo buscamos apresentar o entendimento tradicional e contemporâneo de diplomacia cultural não sem antes descrever a trajetória de desenvolvimento dos seus dispositivos no seio dos Estados. As ações empreendidas alternam a busca por projeção nacional na cena internacional, com a construção de relações de troca e entendimento mútuo. Embora tenha sido inspirada da iniciativa não governamental, a teoria tradicional considera a diplomacia cultural uma prática eminentemente governamental, sendo um elemento da política externa dos Estados, voltada para a promoção e defesa do interesse nacional. Mas evoluiu para promover a paz por meio da compreensão mútua entre os povos, bem como para atender às expectativas do campo cultural e propiciar o fortalecimento dos seus ativos culturais. A partir da institucionalização das políticas culturais, ficou na interseção entre a finalidade política instrumental e a finalidade cultural propriamente dita, entre o interesse nacional e o interesse comum global. Imerso no ambiente da globalização e de uma acirrada competição entre os Estados por reconhecimento e visibilidade, o domínio da diplomacia cultural se ampliou ainda mais, incorporando novos atores (supranacionais, subnacionais e não governamentais), e novas funções, como a de representação cultural.

Arelada à diplomacia pública, a prática diplomática é vista sob a perspectiva da comunicação e relações públicas internacionais e se volta para a interação com públicos estrangeiros de maneira a influenciar positivamente seus governos em relação ao país. Embora reconhecendo a especificidade da diplomacia cultural e seu potencial de atender às múltiplas dimensões do interesse e identidade nacionais e de desenvolver relações mais simétricas e abrangentes entre as sociedades, a noção de diplomacia pública me pareceu relevante para o presente estudo. Desde o seu surgimento, centrada nos públicos estrangeiros, ela buscou formas de expressão inovadoras e duradouras, propondo diálogos e ações colaborativas, bem como extrapolar o raio de ação governamental. Ademais, suas ferramentas, se utilizadas adequadamente, podem também enriquecer a ação cultural externa

dos atores internacionais, criando efeitos sobre a imagem e a reputação do país e propiciando o aprofundamento das relações com públicos estrangeiros.

Depois de ter explorado os principais argumentos explicativos da nova diplomacia pública, bem como as mudanças que interferiram sobre a atuação dos agentes, retomou-se a noção de diplomacia cultural analisando-a segundo sua função atual de representação social. Passou-se em revista as noções de *branding* e *soft power* utilizadas atualmente para analisar a prática diplomática, sendo também formas de representação da cultura nacional que ganham proeminência no mundo pós-moderno, em que a sociedade está submersa em imagens, como refere Fredric Jameson (1982).

Por fim, propôs-se pensar a diplomacia cultural como um campo autônomo, pois mais abrangente e capaz de construir relacionamentos de longo prazo baseados em reciprocidade, paridade, ao tempo em que permite aos países se dotarem de capital cultural e simbólico, a partir de uma perspectiva cosmopolita, valorizando a diferença e a diversidade.

O capítulo finalizou com uma sessão centrada nos vários modelos de atuação, métodos e instrumentos de diplomacia cultural, nos quais se destaca a mobilidade artística internacional. Ao viabilizar a presença dos artistas e suas obras nos diversos espaços de cultura que se estendem pelo mundo, a mobilidade serve tanto ao interesse artístico voltado para os processos de criação, difusão, trocas e aprendizagem, ao nacional, visando projeção, imagem e poder quanto ao interesse comum, mais abrangente de caráter cosmopolita.

A perspectiva cosmopolita cada vez mais presente na diplomacia cultural permite analisar as relações internacionais para além do Estado, incorporando as múltiplas conexões entre os atores sociais e sistemas de interação. Ela abre, portanto, um novo espaço para entender as relações transnacionais e a ordem pós-internacional, a ser analisada a seguir.

3. DIPLOMACIA CULTURAL E ATUAÇÃO DE AGENTES NÃO ESTATAIS



Foto 4. Galpão VB. Foto: Pedro Vannucchi.

Atores não estatais (religiosos, homens de negócios, intelectuais) sempre singraram mares do mundo, em delegações ou de forma independente dos Estados, e construíram vínculos por toda parte. Possuem, assim, um papel ativo na sociedade internacional, comunidade que engloba não apenas o sistema interestatal, mas também os fenômenos transnacionais e supranacionais (ARON,1984).

O sistema interestatal, centro dessa sociedade internacional desde que surgiu, no século XIX (DEVIN, 2010), foi perdendo espaço com o fim da Guerra Fria. Na nova fase da globalização, esse sistema passou a coexistir com movimentos transnacionais, que atravessam fronteiras territoriais e fogem ao controle estatal. Perdeu espaço também com as instituições supranacionais que limitaram a soberania dos Estados.

Um mundo multicêntrico se constituiu. Governos e diplomatas perderam, progressivamente, o monopólio das relações internacionais, ganhando proeminência os múltiplos atores não estatais: organizações intergovernamentais, organizações não

governamentais, empresas multinacionais, mídia, associações profissionais, grupos religiosos, movimentos sociais, comunidades epistêmicas (*think tanks*, redes de especialistas, conselhos, comitês etc), artistas e personalidades dos mais variados campos.

Este movimento conformou o que se chama de *governança global*. Sob a perspectiva de democratização da esfera pública global, a participação ativa da sociedade civil na arena internacional provoca a revisão e renovação das práticas da diplomacia, não mais vista como representante do “último bastião da razão de Estado”. Assim, na paisagem internacional contemporânea, o poder dos Estados se assenta em parcerias e associações com atores não estatais (ANEs).

No campo cultural, também a agência não estatal sempre existiu. Ao longo da história, instituições (museus, institutos e centros culturais, associações de artistas, organizações de ensino, artísticas e culturais etc) ou indivíduos (mecenass, intelectuais, artistas, curadores, críticos de arte, *marchands* e demais profissionais da cultura) contribuíram para promover o idioma nacional, produções e intercâmbios artísticos e relações transnacionais.

Depois da Guerra Fria, os atores independentes atuam na cena cultural internacional contemporânea em paralelo à ação governamental, contribuindo para o que se poderia chamar de *governança cultural*. Esta se caracteriza pela participação ativa dos ANEs na construção das políticas específicas nos planos nacional e internacional.

Com métodos, dinâmicas, estratégias e objetivos próprios, os ANEs intervêm nos processos de comunicação intercultural e influenciam as percepções do público estrangeiro sem seguir as normas tradicionais da diplomacia oficial. Desenvolvem projetos internacionais, como festivais, exposições, intercâmbios, publicações bilíngues e residências artísticas. A fim de obter visibilidade e reconhecimento, muitos empreendem também ações de resistência à hierarquia que caracteriza o campo transnacional da cultura, agindo a partir de uma perspectiva global /cosmopolita e para além do instrumentalismo presente na diplomacia estatal.

Assim, como visto, a diplomacia cultural tem englobado no século XXI as relações entre governos e seus representantes e relações transnacionais, constituindo o que alguns autores denominam de *diplomacia cultural não estatal, não governamental ou informal*.

O presente capítulo verifica a presença mundial do fenômeno transnacional e propõe uma análise sobre a influência crescentes dos atores culturais não estatais do campo

específico da arte contemporânea para a consecução dos objetivos de diplomacia e política externa.

No Brasil, estudos sobre a atuação externa desses atores são raros, especialmente no âmbito da cultura. A literatura internacional sobre o tema tampouco é vasta, mas vem aumentando. No que tange à diplomacia cultural, existem trabalhos tanto no mundo anglo-saxão, especialmente voltados para a atuação das fundações privadas, dos museus e dos festivais internacionais, quanto no mundo latino, com destaque para França e Espanha⁴².

A reflexão que se segue tem o propósito de corroborar a ideia de que os ANEs desempenham uma função própria à diplomacia cultural ao promoverem ou divulgarem a cultura nacional, suas produções, conteúdos e criadores, e construir pontes com seus pares no exterior. Desde a última década do século XX, com os interesses ‘globais’, processos de desterritorialização e a emergência de uma identidade cosmopolita, sua ação vai além da mera defesa do nacional.

As abordagens sobre o estudo dos agentes não estatais na política internacional e nas políticas culturais visam construir uma base teórica multidisciplinar de apoio à análise empírica presente no próximo capítulo, bem como contribuir subsidiariamente para o debate sobre o tema no Brasil. Em seguida, situo o contexto atual em que os agentes culturais não governamentais operam, e, na sequência, analisarei os atores não estatais e suas práticas político-diplomáticas.

3.1. Ordem mundial, poder e esfera pública global

A organização reguladora das relações entre os Estados-nação construída sob o *Tratado de Ialta* (1945) sofre profundas alterações a partir do final dos anos 1980, com o fim do sistema bipolar e a emergência de uma nova estrutura de poder caracterizada por atores diversos que modificam a autoridade dos Estados.

Bertrand Badie se refere a este cenário internacional, configurado por vários núcleos de poder e grande dispersão geopolítica, geoeconômica e geocultural, como *apolar*. Para o cientista político francês, os Estados nacionais perderam a sua capacidade de exercício de poder; deixaram de ser o princípio organizador da ordem mundial contemporânea, dando

⁴² Destacam-se os trabalhos de Natalia Grincheva (2013, 2015, 2016), Bettin Roesler (2013) e publicação de Jean-Michel Tobelem (2007), reunindo experiências de diplomacia não governamental.

lugar à emergência de uma esfera pública mundial com grande capacidade de influência sem constituir, no entanto, um poder civil propriamente dito (BADIE, 2006, 2009).

Para o cientista político David Held (1991, p. 183), por sua vez, não houve necessariamente perda de soberania estatal, mas apenas diminuição de autonomia de fato e alguma erosão de seus poderes legais. O que se nota nesse novo ordenamento político é a presença de vários atores cujos comportamentos variam segundo a estrutura de distribuição de poder e a posição de cada um no sistema. Persistem as hierarquias, mas ampliam-se conexões de cooperação, mutualidade e interdependência. Existem temas e questões que transcendem as fronteiras nacionais e sobre os quais o Estado perdeu sua capacidade de promover e oferecer resultados.

Como se vê, com estas mudanças, também evoluiu a noção de poder – sempre central nas reflexões sobre relações internacionais. Se nas abordagens clássicas o poder era visto como *recurso*, atrelado à posse ou propriedade de bens materiais, ele passou a ser concebido como uma *causalidade* (poder relacional), ou seja, é uma relação real ou potencial entre dois ou mais atores (pessoas, Estados, grupos, etc.), em vez de ser uma propriedade de qualquer um deles.

Na perspectiva relacional, segundo o cientista político americano David Allen Baldwin (2013), o poder se tornou multidimensional, abrangendo escopo, domínio, peso, custos e meios. A diplomacia, ao lado da força militar e dos recursos econômicos e simbólicos, é ainda um recurso de que dispõem os Estados para o exercício de poder. Mas, enquanto conjunto de capacidades relativas, o poder varia segundo condições históricas, dado o seu caráter contingente (DEVIN, 2009, p.490). Com o desenvolvimento da comunicação e da informação, ele já não coincide exclusivamente com a capacidade de levar outros a fazer o que, de outro modo, não fariam, como propôs Robert Dahl. Segundo Bertrand Badie e Marie-Claude Smouts (1999, p. 145), o poder está associado à “*la capacité de contrôler les règles du jeu dans un ou plusieurs domaines clés de la compétition internationale*”.⁴³

Na perspectiva sociológica de Pierre Bourdieu, por sua vez, o poder se constitui por dimensões simbólicas. E o sistema internacional é hierárquico (e não anárquico) e

⁴³ Tradução própria: “capacidade de controlar as regras do jogo em um ou em vários domínios chaves da competição internacional.”

intrinsecamente caracterizado por processos de exclusão, desencadeados pela mudança dos padrões culturais e simbólicos de dominação e pela competição por poder e prestígio.

A estrutura do sistema internacional sempre se caracterizou por uma hierarquia de Estados, alguns ricos em capital econômico, outros em capital militar e outros, finalmente, em capital cultural. Alguns poucos são bem dotados de todos os capitais. Ressalta-se que a diplomacia tradicional, com seu papel performativo, contribui para perpetuar as hierarquias políticas, estabelecidas entre os Estados, uma vez que seus ritos e cerimoniais demarcam o exato *status* dos Estados e demais atores nas relações internacionais (FELICITE, 2015).

A teoria de campo de Bourdieu postula que o poder se exerce no interior dos campos sociais e nas relações de troca e de solidariedades, bem como de luta entre atores dotados de capitais (recursos político, econômico, coercitivo, social, cultural, simbólico etc), agindo nesses campos. O capital se define como “o poder sobre o campo” ou como “uma relação social de poder” (BOURDIEU, 2011). Cada campo social específico combina formas próprias e historicamente construídas de capital, de *doxas* (conjunto de regras, normas, ideias, conhecimentos), de mecanismos de reprodução etc (BOURDIEU, 1976, p.113).

Existe um campo de poder no interior de cada campo social cuja estrutura é determinada pelo controle dos capitais e *doxas* valorizados e, assim, os atores ou grupo de atores se definem pela sua posição relativa no campo. Os atores dominantes e dominados de cada campo travam lutas para a conservação ou subversão dos mesmos. Em outros termos, motivado pelo *illusio*, cada ator concentra um conjunto de recursos materiais (lucro material, força militar) e simbólicos (prestígio, reputação) e compete com outros atores para confirmar ou subverter a distribuição vigente de recursos.

O espaço das relações internacionais, seguindo a teoria bourdieusiana, poderia ser concebido como um campo de forças, no qual os atores travam lutas incessantes pela posse dos capitais valorizados. Estes mudam conforme o momento histórico e as leituras teóricas explicativas que lhe são atribuídas.

Assim, a partir da emergência da noção de *soft power*, o capital cultural (poder de influência cultural e ideológica), conforme mencionado, é visto como complementar ou mesmo como bem mais incisivo do que as capacidades militares.

Considerando o campo transnacional da cultura como um subcampo das relações internacionais, pode se pensar que a sua lógica é regida pela oposição entre vários polos, nos

quais se travam uma luta pelo reconhecimento e consagração do que é cultural, ou seja, uma luta pelo poder simbólico, entendido como o:

(...) poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão de mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização (BOURDIEU, 2010, p. 14).

Situado dentro do campo de poder internacional, o campo cultural internacional segue efetivamente marcado por relações de dominação no qual há uma clara distribuição desigual do capital cultural e simbólico entre os países e os agentes culturais não estatais. No polo dominante estão as nações mais bem dotadas de capital, cujos campos nacionais detêm o poder de consagração da produção cultural e de “impor a legitimidade da sua dominação” por meio da própria produção cultural ou por intermédio das instâncias de consagração que tendem a servir os seus interesses e, no polo dominado, as nações de menor prestígio cultural, cujos campos nacionais dependem de instâncias externas de consagração.

Na visão do sociólogo francês, os países desprovidos de recursos (simbólicos ou materiais) são obrigados a se curvarem às regras do jogo, sendo dificilmente capazes de subvertê-las a seu favor, a menos que haja uma mudança no próprio jogo. Os atores culturais internacionais (estatais e não estatais) empreendem lutas de posição e alguns tentam questionar a estrutura do campo e resistir à hierarquia e autoridade dominantes. Ao investirem em um jogo cujas regras reconhecem, mesmo sem ter participado de sua construção, contudo, acabam por perpetuá-lo. A emancipação, de acordo com Bourdieu, só poderia vir de um profundo conhecimento das forças que pesam no campo, da sua atualização e, portanto, da sua superação, conforme visto no capítulo primeiro.

Tabela 7. Meios de exercer Poder nas Relações Internacionais

<i>Meios</i>	<i>Descrição</i>
Simbólicos	<p>Discursos, propaganda, narrativas, símbolos, normas e informação (BALDWIN, 2013).</p> <p>Visões de mundo, <i>doxa</i>, normas, representações sociais, prêmios internacionais e outras formas de consagração (BOURDIEU).</p> <p>Ação comunicativa (argumentos sobre identidades, interesses e o Estado do mundo) (RISSE, 2000, p 33).</p> <p>Forças profundas: sentimento nacional construído por meio da intervenção de fatores como língua, tradições, história, grau de civilização (literatura, ideias), religião, etc. (RENOUVIN; DUROSELLE, 1967, p. 180-4)</p> <p>Produção cultural (cinema, literatura, música), artistas, celebridades, museus, galerias, restaurantes estrelados, eventos culturais tais que festivais, bienais etc (<i>Soft Power 30 index</i>, 2017, criado por MCCLORY)</p>
Econômicos	Uso de vantagens econômicas para exercer pressão sobre outros Estados.
Militar	A força militar real ou percebida.
Diplomáticos	Representação, negociação e as diversas práticas diplomáticas.

Fonte: elaboração própria a partir de tipologia apresentada por Baldwin (2013)

A noção de campo de Bourdieu ajuda a entender o contexto em que a produção cultural dos países periféricos do hemisfério Sul, agora também chamados de Sul Global, circula no mundo. Os artistas do Sul ainda penam para conseguir inserção e visibilidade na cena cultural contemporânea, mesmo com o surgimento de novos centros e geografias culturais, a reemergência do cosmopolitismo cultural, a intensa mobilidade de artistas e conteúdos e o ativismo diplomático dos atores não estatais.

Sobretudo no campo específico da arte contemporânea, a nova configuração coexiste com a hierarquização entre as diversas produções culturais e distintas posições de poder e de legitimidade (países dotados de capital cultural e simbólico *versus* países menos dotados; centros artísticos *versus* periferias; cultura "ocidental" *versus* resto do mundo; universalismo/eurocentrismo *versus* nacionalismo; nacionalismo *versus* cosmopolitismo).

A influência crescente dos atores sociais na arena internacional requer também revisitar as noções de sociedade civil global e de governança global. Para Mary Kaldor (2007), a sociedade civil global é um processo através do qual os indivíduos negociam, debatem,

lutam ou concordam entre si e com os centros de autoridades econômicas e políticas. A autora identifica que, a partir dos anos noventa, três paradigmas são utilizados para a sua conceituação: a) do espaço público, proposto por J. Habermas, b) do terceiro setor (Salamon & Anheier, 1996), capital social (Putnam *et. al.*, 1993, 2000) e comunitarismo (Etzioni, 1968, 2000) e c) pós-moderno, segundo o qual todas as sociedades experimentam ou têm o potencial de experimentar processos de deliberação pública.

A esfera ou espaço público habermasiano se identifica com a sociedade civil, composta por uma rede de associações, organizações e movimentos sociais e tendo como função identificar e perceber os problemas sociais e fazê-los ressoar no sistema político (HABERMAS, 2003).

Nesta tese, a sociedade civil global é entendida como um processo social de interações formado por atores não estatais que cada vez mais adquirem influência e independência em relação ao Estado. Jean Cohen (2003) fala em esfera civil global, impulsionada pelas relações sociais que se intensificaram com a globalização. Mesmo sem produzir um real poder civil (como o de tomar decisões coletivas), vem conquistando influência sobre questões importantes no campo dos direitos humanos, do meio ambiente, da democracia, do trabalho e da cultura.

Mais adiante será analisado quem são esses atores não estatais que participam desses processos de deliberações públicas. Por ora, cabe lembrar que eles não formam um conjunto homogêneo. Diferenciam-se entre si pela posse desigual de recursos e capacidade de atuação. Em regra geral, participam da cena política e criam espaço público autônomo por meio de redes, parcerias ou coalisões.

Como observou Della Porta (2005), eles encontraram canais de acesso à governança transnacional, definida como "sistemas de regra em todos os níveis da atividade humana - da família à organização internacional - em que a busca de objetivos tem repercussões transnacionais" (ROSENAU, 1995, p. 13) ou como "*the sum of many ways individuals and institutions, public and private, manage their common affairs*",⁴⁴ conforme propõe a Comissão sobre Governança Global, grupo independente apoiado pelas Nações Unidas.

Assim, com a emergência de uma esfera pública global, o espaço internacional não é mais ocupado unicamente pelo Estado. No seu interior, os atores se engajam em lutas,

⁴⁴ Trad.: "A totalidade de diversas maneiras pelas quais os indivíduos e as instituições, públicas e privadas, administram seus problemas comuns." COMISSÃO SOBRE GOVERNANÇA GLOBAL. *Nossa Comunidade Global. O Relatório da Comissão sobre Governança Global*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996. p. 2

resistências, pressões e mobilizações que ultrapassam a fronteira do Estado. Esse novo ativismo diplomático destrona a primazia do internacional (entre nações) nas relações internacionais, dando lugar a uma ordem mundial “pós-internacional” caracterizada por um modelo organizacional inédito, em que os atores sociais adquiriram a capacidade de influenciar a agenda e o conteúdo das negociações e decisões, tendo se tornando importantes *players* da política internacional.

Esta mobilização internacional configura o que alguns autores chamam de democratização da esfera pública global. As coalizões globais pela diversidade cultural e pela identidade, observadoras permanentes no seio da Unesco, por exemplo, tiveram um papel ativo em favor da diversidade cultural, cristalizando o cosmopolitismo contemporâneo.

É preciso relativizar, contudo, o poder desses atores sociais, pois no plano político, embora utilizem algumas formas de poder, conforme sinalizado, sua atuação se limita à geração de influência na esfera pública, restando-lhe ainda o desafio de construir uma democracia cosmopolita, como ponderou Cohen (2003).

3.2 Novos atores nas relações internacionais

Inicialmente reservada às entidades pré-estatais (cidades-Estados, impérios, regimes monárquicos e feudais, igrejas, congregações religiosas e ordens dos Templários ou dos Cavaleiros de Malta, sem esquecer as organizações comerciais, como a Companhia das Índias Orientais e as financeiras, como os bancos italianos), a noção de ator internacional não parou de se ampliar ao longo dos séculos. Nas diversas abordagens teóricas das Relações Internacionais, no entanto, inexistiu consenso quanto à sua identificação, papel e influência.

A escola realista, que dominou durante muito tempo a disciplina, considera que a principal unidade de análise é o Estado, tendo em vista os atributos de territorialidade e soberania que o diferenciam de qualquer outro ente internacional. Nesse sentido, esta abordagem tradicional relega os atores não estatais a um plano secundário, sem nenhuma influência sobre a diplomacia estatal (DOUCIN, 2005).

O paradigma liberal destacou, desde a década de 1970, o fenômeno de interdependência estrutural do sistema internacional e reconheceu que a política mundial não era exclusivamente um domínio de Estados e seus representantes (KEOHANE e NYE,

2001). Defende que indivíduos e grupos com suas identidades, interesses e poderes subjacentes exercem pressão constante sobre os decisores públicos por meio de instituições políticas (partidos, grupos de pressão, lobbies, Ongs etc).

A linha sociológica do liberalismo enfatiza a importância da diversidade de atores e a transnacionalização como fundamento da estabilidade internacional (CASTRO, 2012).

Situando-se entre as duas correntes anteriores, por muito tempo consideradas as correntes dominantes das Relações internacionais, a escola inglesa reconhece a centralidade do Estado, mas destaca a influência de novos atores. Hedley Bull, um dos seus principais teóricos, destaca que a perspectiva estadocêntrica estava obsoleta e disfuncional uma vez que não era mais capaz de garantir a ordem mundial no que tange à paz, segurança, justiça econômica e social entre as nações. E que a sociedade internacional, apesar de anárquica, obedece a princípios, direito, normas, sendo socialmente construída (BULL, 1977 *apud* BADIE, 2009).

Para a perspectiva transnacionalista, que emergiu nos anos 1970, o Estado e a territorialidade perdem importância e os indivíduos e a sociedade civil são atores plenos da política internacional. Em um primeiro momento, os estudos transnacionais focavam em como e em que condições os atores não estatais influenciavam os assuntos internacionais. Mais recentemente, passaram a se interessar pelo tema da governança transnacional. O envolvimento direto e a contribuição de atores transnacionais para a elaboração de normas, por um lado, e para a provisão de bens coletivos, por outro lado, marcaram a transição de “governança com governos” (parcerias público-privadas, PPPs) para “governança sem governos” (autorregulação privada), segundo Risse (2013), ou de “governo” para “governança”, nos termos de Arts (2003). A corrente transnacionalista retoma a ideia de interdependência entre todos os atores, estatal e não estatal.

O paradigma marxista, rompendo com as abordagens realista e liberal, considera a estrutura do sistema internacional marcada por assimetrias e desequilíbrios. Immanuel Wallerstein, sociólogo americano, parte do conceito de sistema-mundo como unidade básica para analisar o sistema internacional, entendido como um “sistema histórico governado por uma lógica singular e um conjunto de regras onde as pessoas e grupos conflitam seus interesses entre si e de acordo com seus valores”. O padrão de organização do atual sistema mundo se orienta pela existência de três zonas: o centro dominante com suas várias formas e localizações para o qual fluem as riquezas do sistema; a semiperiferia ou zona

intermediária e a periferia, zona pobre e explorada do sistema (WALLERSTEIN, 2006). Este paradigma reconhece que o cenário internacional atual não depende mais apenas dos Estados, mas também de atores não estatais – embora pondere que estes dificilmente participarão da constituição do poder diplomático de um país ou terão capacidade de mudar a ordem internacional fundamentalmente desigual (DOUCIN, 2005).

A abordagem pós-positivista das relações internacionais desconstrói as representações sobre as quais a soberania internacional do Estado se baseia e, indiretamente, contribui para o reconhecimento da existência de outros tipos de atores. No final dos anos 1980, a corrente construtivista, com sua abordagem sociológica das relações internacionais, defende que as estruturas das relações internacionais se compõem de normas, valores e representações construídas pelos atores tanto estatais quanto da sociedade civil. Assim, o construtivismo insiste sobre a participação ativa dos atores sociais no desenvolvimento da identidade e imagem internacional dos países e sobre os efeitos indiretos que produzem em termos de capacidades diplomáticas para os governos (DOUCIN, 2005). Os aportes do construtivismo, principalmente os da linha sociológica, muito contribuíram para repensar a abordagem transnacional acima mencionada, que passou a focar no papel dos atores transnacionais.

Todas essas abordagens teóricas que (re)emergem e ganham proeminência em função da capacidade de explicar um dado momento histórico, convergem quanto à ideia do Estado como ator tradicional e privilegiado das Relações Internacionais, porém não mais como o único. Nesse sentido, reconhecem em graus diversos a influência de atores não estatais na política internacional, embora haja divergências quanto às condições em que se processam essa influência e a real contribuição dos mesmos para a ordem internacional.

Como se vê, o interesse acadêmico renovado sobre o tema não impede as divergências conceituais, inclusive no seio de uma mesma corrente. Os estudos transnacionais, por exemplo, desenvolvem perspectivas diferentes. Algumas delas convergem para o cosmopolitismo, que se concentra, sobretudo a partir de 2010, no papel da sociedade civil global e sua inserção na governança global, mas já com uma visão multicêntrica das relações internacionais, na qual os Estados deixam de ser o único centro (RISSE, 2013, p.2).⁴⁵

45 Outras perspectivas criticam o cosmopolitismo e sustentam o ressurgimento do nacional. Ver Marisa von Bulow (2009)

A teoria das Relações Internacionais, por sua vez, não retrata ainda suficientemente a proliferação de ANEs, permanecendo em grande parte centrada nas relações entre os Estados (NYE & KEOHANE, 1997; SASSEN, 2006). Mas a incorporação do fenômeno transnacional nas análises teóricas tornou-se quase que obrigatória, sob pena de não contribuírem para a explicação da realidade internacional, na medida em que as organizações internacionais (OIs), as empresas multinacionais e as organizações não governamentais (ONGs) foram ampliando as suas ações para uma escala global e que a política internacional (*world politics*) passou a ser entendida como sistema integrado e as relações internacionais como sistema de governança e não mais de governo.

O presente trabalho adota a perspectiva construtivista, que considera o sistema internacional como um sistema social, construído e reproduzido pela força das interações, significados e representações sociais, sem deixar de lançar mão dos aportes de outras abordagens, principalmente aquelas que vêm recebendo influência do construtivismo, a exemplo do transnacionalismo e do cosmopolitismo. Para o entendimento sobre a estrutura do sistema internacional e as relações de força existentes entre os seus atores, adota-se a noção de campo e a teoria do capital de Pierre Bourdieu.

Com Bertrand Badie (2009), postula-se aqui que os indivíduos, organizações e grupos da sociedade civil, com seus modos de representação simbólica, mobilizações, ideologias e identidades múltiplas, são partes integrantes da arena internacional. Assim, reconhece-se a participação e influência das sociedades na arena internacional, sem se negar o papel estratégico que o Estado continua desempenhando no sistema internacional, por permanecer o “lugar para as transformações fundamentais na relação entre os domínios do privado e público, no equilíbrio interno de poder do Estado e nos campos mais amplos das forças nacionais e globais” (SASSEN, 2006, p. 43).

3.2.1 O não estatal na arena internacional ou a apropriação social da diplomacia

Ao mesmo tempo em que uma nova geração de atores dos mais variados campos (re)assume papéis na política internacional antes reservados aos governos nacionais e desenvolvem uma diplomacia própria, livre da regulamentação estatal (LANGHORNE, 1998, p. 332), nas últimas décadas os estudos da área ampliaram as análises para além do círculo concêntrico do Estado e suas prerrogativas de segurança.

Este é um fenômeno não muito novo na política internacional. O que mudou ao longo dos anos foi o papel e o impacto que esses atores passaram a ter na condução dos assuntos internacionais. Importando instrumentos analíticos de outras disciplinas, especialmente da sociologia, os estudos sobre diplomacia acabaram por desenvolver novos conceitos e ferramentas que não só reconhecem uma maior variedade de atores na prática diplomática, mas também destacam o caráter variável e mutável dos processos diplomáticos (LEE e HOCKING, 2010).

Teresa La Porte (2016) ressalta que apesar dessa abertura recente da diplomacia para incorporar o tema dos novos atores internacionais e suas práticas, o assunto ainda é controverso. A predominância de análises estadocêntricas na diplomacia talvez se explique pelo fato de os estudos da área se fundamentarem em geral nas abordagens teóricas realistas e neorrealistas das relações internacionais, elas próprias baseadas no Estadocentrismo.

Para Geoffrey Wiseman (2004), a centralidade dos Estados deve-se, de um lado, à ênfase da disciplina nas características estruturais do sistema internacional, e não na atuação dos agentes, seus papéis e relacionamentos. De outro, à predileção dos diplomatas pelo segredo e por compartilhar seus pontos de vista somente após a ocorrência do fato, invariavelmente na forma de memórias.

Independente de consenso teórico, os atores extra-estatais de fato constroem laços por toda parte, investindo, ainda que involuntariamente, em estratégias político-diplomáticas que repercutem sobre as políticas públicas dos Estados, trazendo contribuições efetivas para as sociedades (excetuando atores “anti-estatais”, como os grupos terroristas ou alguns movimentos separatistas) e a oportunidade de reforçar a influência do Estado sobre a cena internacional.

Assim, sem deixar de reconhecer o papel proeminente dos diplomatas oficiais, os estudos contemporâneos de diplomacia se esforçam por preencher a lacuna existente na literatura no que diz respeito ao papel, práticas e influência dos atores sociais na diplomacia, se preocupando, portanto, com as relações transnacionais nos âmbitos social, econômico, cultural e político.

A presente pesquisa se centra na análise pragmática da atuação dos agentes não estatais na diplomacia cultural, a qual será apresentada na última sessão deste capítulo. Em uma definição ampliada, sabe-se que a diplomacia não mais se aplica unicamente à arte da negociação entre Estados, como propunha Harold Nicolson, mas diz também respeito à

comunicação e à representação de que falam Melissen (1999), Der Derian e Sharp (1999). Não é mais apenas a “continuação da guerra por outros meios”, mas primeiramente qualquer “canal de contato” (GILBOA, 2002, p. 83) entre públicos estrangeiros.

Um dos principais desafios dos países em termos de diplomacia se refere à construção conjunta de estratégias, tanto no âmbito governamental, quanto da sociedade, o que passa por entender que a principal tarefa das representações diplomáticas no exterior é a construção de diálogo permanente com indivíduos e organizações da sociedade civil (MELISSEN, 2005).

A partir da segunda metade do século XX, novos fatores contribuíram para intensificar e ampliar ainda mais a presença das sociedades na arena internacional, pressionando por maior participação nas questões de política externa. Desde então, a diplomacia estatal vem sendo novamente convidada a se adaptar, renovando modelos, comportamentos e práticas diplomáticas. Alguns autores se referem a este movimento como “democratização da diplomacia”.

A socióloga holandesa Saskia Sassen sugere que a globalização contemporânea engendrou uma série de transformações que acabaram por enfraquecer a autoridade formal exclusiva do Estado sobre o território nacional, abrindo espaço para a participação de novos atores em questões transfronteiriças e no debate e implementação da política externa (SASSEN, 2006). Também no plano das políticas culturais, viu-se que a abertura à participação social se fez sentir.

Assim, um dos mais importantes indutores de mudanças na diplomacia foi o reforço do multilateralismo e a emergência do regionalismo (BADIE, 2009). Impulsionados pela globalização, ambos os movimentos contribuíram para a consolidação da diplomacia multilateral e a corrosão gradual dos conceitos tradicionais de soberania do Estado.

Esses dois modelos de integração dos países, ao requerer processos negociadores complexos, ocasionaram a presença de não diplomatas nos fóruns multilaterais, dando origem à *track II diplomacy* (diplomacia de segundo vagão⁴⁶). Este termo foi cunhado por Joseph Montville em 1982 para definir os diálogos informais com a participação de agentes não governamentais voltados para a resolução de conflitos.

Nas palavras do autor, *track II diplomacy* são:

⁴⁶ Também chamada de diplomacia de segunda via ou diplomacia paralela

(...) *unofficial, informal interaction between members of adversary groups or nations that aim to develop strategies, to influence public opinion, organize human and material resources in ways that might help resolve their conflict* (MONTEVILLE, 2006).⁴⁷

Como resume Bertrand Badie (2019, p.59), essa prática se constitui como a “verdadeira expressão diplomática das sociedades”. No entanto, o diplomata estadunidense enfatiza que essa diplomacia paralela não se destina a substituir as negociações oficiais (*Track I Diplomacy*), mas a fornecer uma ponte ou complemento às mesmas (MONTEVILLE, 2006).

Brian Hocking (1999) acrescenta que coexistem no ambiente internacional duas culturas diplomáticas, a bilateral e a multilateral tradicional, centrada no Estado, e a polilateral⁴⁸ ou *stakeholder diplomacy*, que abrange novas normas, atores e práticas diplomáticas.

Outro fator que explica a inserção diplomática de atores sociais nas últimas décadas e as mudanças que dela decorreram para a prática diplomática é o desenvolvimento rápido e contínuo das novas tecnologias de informação e comunicação (TICs). Como lembram Hamilton e Langhorne (2011, p.229), os avanços tecnológicos sempre causaram impacto na política externa e na diplomacia, tendo em vista o papel que a comunicação representa para os mesmos. A invenção do telégrafo no século XIX, por exemplo, resultou em uma aceleração das relações internacionais, dada a possibilidade de enviar mensagens a grandes distâncias e de forma rápida (ARCHETTI, 2010, p.2).

A disseminação mais rápida de informações levou, por sua vez, a um aumento no poder da opinião pública e uma conseqüente pressão sobre os políticos para maior responsabilização e prestação de contas, repercutindo sobre as práticas da velha diplomacia (baseada no sigilo) e sobre o papel dos diplomatas, que para alguns autores teriam se tornado redundantes e/ou irrelevantes (HAMILTON & LANGHORNE 1995, p 137 apud ARCHETTI, 2010 p.2).

⁴⁷ Tradução própria: “interação informal e não-oficial entre membros de grupos ou nações adversários que visam desenvolver estratégias, influenciar a opinião pública, organizar recursos humanos e materiais de modo a poder ajudar a resolver seus conflitos.”

⁴⁸ A noção de diplomacia polilateral foi desenvolvida por Geoffrey Wiseman para caracterizar as relações que não supõem nenhum tipo de reconhecimento de soberania e se articulam em torno do estabelecimento de sistemas de informação, comunicação, negociação e representação (WISEMAN, 2004; 2010).

O uso das tecnologias digitais e em particular da rede, incluindo Internet, dispositivos móveis e canais de mídia social, tornou-se cada vez mais recorrente entre os vários atores internacionais com vistas a estabelecer comunicação com públicos globais, acarretando novas mudanças no ambiente em que os diplomatas operam, repercutindo sobre a prática diplomática, conforme mencionado no capítulo anterior.

De acordo com Evan H. Potter (2002), a diplomacia tornou-se essencialmente sobre como os Estados trocam, buscam e visam a informação, tornando a velocidade e a disponibilidade de acesso a essa informação uma das questões mais importantes para a nova prática diplomática. Atuando em um ambiente de comunicação global, com grandes quantidades de notícias e informações instantâneas circulando e as possibilidades de ciberativismo cultural e político que a hipermídia oferecem, os diplomatas oficiais perderam o monopólio da informação e se veem obrigados a atuar em tempo real. Nesse sentido, a sua função tradicional de coletar informação e passar aos seus governos passou para a de analista das informações divulgadas pelos meios de comunicação.

Profissionais do meio observam, no entanto, que inundados com informações, poucos diplomatas conseguem cumprir esta função e, como consequência, as decisões de política externa tendem a ser cada vez mais tomadas em respostas à mídia e não com base em análises aprofundadas. Desse modo, na medida em que a mídia passou a exercer uma pressão maior, demandando respostas rápidas com menos tempo para análise, as novas TIC impactaram também sobre o ritmo da atividade diplomática.

As novas tecnologias proporcionam a ubiquidade da informação, o compartilhamento digital entre plataformas, a facilidade de armazenamento, a comunicação gratuita ou a baixo custo e de muitos para muitos, permitindo aos indivíduos ampliarem a possibilidade de interação e comunicação com públicos mais amplos através das fronteiras. Assim, a democratização da informação e a possibilidade de ação direta em assuntos internacionais proporcionaram aos atores sociais maior participação e influência política. Segundo Teresa La Porte, a partir de uma lógica de redes, esses novos atores sociais modificaram a política de comunicação internacional, abandonando gradualmente a abordagem tradicional de ‘posicionamento de ideias’ em favor de uma abordagem de ‘co-geração de ideias’, através da criação de comunidades de pensamento (LA PORTE, 2016), permitindo assim a construção de relações interculturais mais amplas e duradouras. E como consequência, os diplomatas não são mais os únicos condutores da política externa, cujo

espectro de atores se ampliou tanto no âmbito do próprio Estado quanto da sociedade civil. Tal mudança poderia significar o já mencionado processo de "democratização" da própria diplomacia, trazendo, como observam Donna Lee e Brian Hocking (2010), o fim da separação das esferas da política interna e da diplomacia.

A complexidade dos temas que integram a agenda pública internacional (proteção ambiental, mudanças climáticas, terrorismo, direitos humanos, diversidade cultural etc), cujas soluções demandam a participação de especialistas, ou seja, agentes com visões, experiências, conhecimentos e competências variadas para compreendê-los e abordá-los, também contribuiu para ampliar a presença de atores extra estatais na diplomacia. Estes especialistas formam as comunidades epistêmicas ou redes intergovernamentais voltadas para a produção e disseminação de conhecimentos sobre temas específicos, como mudança climática, parcerias público-privadas etc, e se tornaram atores políticos, influenciando na elaboração da agenda pública internacional e na tomada de decisão dos governos.

A perda da centralidade da diplomacia 'profissional' ou 'oficial' (conduzida pelos ministérios das relações exteriores e seus diplomatas de carreira) na condução de assuntos externos está também sendo desafiada pela presença cada vez mais ativa na arena internacional de atores estatais oriundos de outras pastas ministeriais tanto quanto de unidades subnacionais de governo.

Governos não centrais (estadual e municipal, no caso brasileiro) estão envolvidos como nunca antes em assuntos internacionais, configurando o que se chama de paradiplomacia. As entidades subnacionais como Flandres na Bélgica, Catalunha na Espanha, Bavária na Alemanha, País de Gales no Reino Unido, Quebec no Canadá se envolvem rotineiramente em muitas das mesmas funções diplomáticas básicas de representação, negociação e comunicação que caracterizam a diplomacia entre Estados nacionais, fora dos auspícios dos ministérios de relações exteriores, tendo inclusive antenas no exterior. Outras dessas entidades apenas empreendem ações externas visando promover seu território, ancoradas ou não no sistema diplomático nacional.

No Brasil, ainda que a Constituição de 1988 atribua à União a competência exclusiva da política externa, tanto os Estados federados como os municípios têm se engajado com desenvoltura em atividades paradiplomáticas, ou de relações internacionais federativas,

como prefere o Itamaraty.⁴⁹ No campo da cultura, tanto unidades subnacionais como outros órgãos públicos desenvolvem ações culturais externas, tendo em vista o interesse que representa promover a cultura nacional e torná-la conhecida no plano internacional, seja como forma de promover o seu dinamismo, seja como meio de influência, poder e prestígio no lugar dos meios tradicionais de força, seja como fator de projeção territorial / promoção do destino ou, mesmo, pelo potencial exportador que a dimensão econômica da cultura e o valor agregado dos bens e serviços culturais oferecem.

Tanto os Ministérios da Cultura e das Relações Exteriores e seus órgãos especializados, quanto os de Economia e Comércio Exterior desenvolvem ações promocionais de bens e serviços culturais. Todos contribuem para internacionalização da produção cultural nacional, ao tempo em que perseguem seus respectivos objetivos de dinamizar a cena cultural, projetar imagem positiva do país e fomentar as exportações das indústrias culturais.

Além dos diplomatas de carreira, há os servidores dos outros órgãos que, com conhecimento técnico específico, atuam na área internacional, quer seja em parceria com o Ministério das Relações Exteriores quer seja diretamente com atores privados e/ou públicos estrangeiros, sem necessariamente a intermediação das representações diplomáticas.

Assim, na diplomacia pública a ação cultural externa desses novos atores estatais extrapola o âmbito intergovernamental. Em outros termos, enquanto a diplomacia tradicional ainda persiste em desenvolver ações no âmbito exclusivo das relações bilaterais, tendo como interlocução principal os seus homólogos no exterior, os novos atores estatais nem sempre lançam mão da intermediação da diplomacia oficial e formam redes e mantem relações diretas com agentes e públicos estrangeiros.

Tal prática tem sido cada vez mais comum na diplomacia cultural, em que as agências nacionais de promoção internacional da cultura tratam diretamente com os agentes culturais do país alvo sem a intermediação das autoridades diplomáticas desse país. O *Institut Français*, agência encarregada da ação cultural externa francesa, por exemplo, desenvolve ações de promoção da mobilidade e intercâmbio artístico no Brasil por meio de parcerias diretas com festivais nacionais sem passar pela intermediação do Itamaraty, a exemplo do Festival Videobrasil em São Paulo e do Festival Vivadança na Bahia.

⁴⁹ Ver VIGEVANI, Tullo et alii (orgs.). *A Dimensão Subnacional e as Relações Internacionais*. São Paulo: Educ/Edusc/Unesp, 2004.

As ações e novos projetos dos atores estatais, fora do núcleo duro da diplomacia oficial, são desenvolvidos e executados diretamente ou por meio de apoio institucional e financiamento a terceiros, calcando-se na parceria e complementariedades de agentes privados e/ou sem fins lucrativos. A diplomacia deixou, enfim, de se comunicar unicamente com governos estrangeiros e passou a conversar com públicos globais (MANHEIM 2004, MELISSEN, 2005), tendo como foco “a gestão das relações entre Estados e entre os Estados e outros atores” (BARSTON, 2014 p.1).

Essa transformação torna o controle da diplomacia ainda mais difícil para os Estados. De todo modo, como coloca Richard Langhorne (2005), “a diplomacia é uma parte necessária e natural da ordem internacional, mas não precisa ser limitada aos Estados-Nação”. No contexto em que coexistem diferentes padrões de diplomacia, bem como participantes com natureza e papéis distintos, os diplomatas tradicionais estão sendo convidados para atuar não mais como mediadores, mas como facilitadores, de forma a assegurar coerência e nivelamento de informações sobre o que cada ator envolvido está fazendo e atingir os objetivos políticos o mais eficientemente possível (HOCKING, 1999).

3.2.2 Atores não estatais e a diplomacia cultural cosmopolita

No entendimento contemporâneo, a diplomacia continua sendo uma parte importante da comunicação internacional entre os Estados-nação, mas os processos de globalização econômica e cultural levaram à (re)introdução de atores diplomáticos não governamentais que adquiriram influência na arena internacional.

Os agentes culturais não estatais, com um entendimento ampliado de cultura e perseguindo objetivos artístico-culturais, vem contribuindo com suas atividades internacionais para o desenvolvimento de um novo paradigma na diplomacia cultural. Renovadores da comunicação intercultural, os agentes não governamentais vêm paulatinamente introduzindo outro modelo de conduta diplomática. Eles se apropriam das novas formas de interações sociais e constroem relacionamentos de longo prazo, indo além de uma mera promoção de culturas e tradições nacionais. Com as facilidades de comunicação e o incremento da mobilidade cultural transnacional, muitos desses atores

informam, projetam e comunicam mensagens, identidades e valores a públicos estrangeiros nem sempre alinhados com a agenda da diplomacia cultural oficial (GRINCHEVA, 2016).

Como observou Richard Langhorne (2005, p. 332), a nova geração de ANEs praticamente não se prende à localização geográfica, hora do dia nem tampouco às regulamentações governamentais. Suas ações transcendem as fronteiras geográficas e políticas, permitindo um maior alcance e diversidade de circulação da informação, bem como contatos e intercâmbio interculturais.

Essa mudança recente foi caracterizada, como visto, por Grincheva (2016) como *diplomacia cosmopolita*, o que significa: comunicar identidade global ou pós-nacional, promover compromissos transnacionais e reconhecer a diversidade cultural através do alcance e inclusão internacional do conjunto da produção cultural, independente de origem geográfica.

Embora a influência das ideias cosmopolitas sempre se fez sentir nas relações entre os Estados⁵⁰, a noção contemporânea representa uma renovação na teoria das relações internacionais, não somente por se integrar ao contexto do pós-internacional (entendendo a sociedade internacional na sua totalidade), mas também por colocar em questão a soberania estatal.

Assim, na era das globalizações, dos fluxos e de intensa mobilidade, se argumenta que o principal ator internacional é aquele com identidade cosmopolita, interessado em “engajar-se com o outro”, “aberto a experiências culturais divergentes” e que escolhe sua forma de vida a partir dos recursos culturais aos quais se encontra ligado, como sugere Appiah (1998). Por serem “frequentemente e de algum modo andarilhos” e estarem “sempre em movimento pelo mundo” (HANNERZ, 1992), intelectuais, artistas e profissionais da cultura desenvolvem naturalmente uma identidade cosmopolita.

A perspectiva da diplomacia cosmopolita vai ao encontro daquilo que a partir da segunda metade do século XX alguns autores chamam de “fim das fronteiras”, com a emergência de processos de cosmopolitização, desterritorialização, desnacionalização e de transnacionalização. A cosmopolitização surge de um movimento interno de globalização das sociedades nacionais, uma vez que as identidades cotidianas se pluralizaram e os

⁵⁰ Ver estudo de Felicite Indravati. *Relations internationales et cosmopolitisme à l'époque de Louis XIV : l'émergence d'une culture diplomatique?. Etre citoyen du monde. Entre destruction et reconstruction du monde : les enfants de Babel. XIVe-XXIe siècles*, 2015

problemas nacionais não podem mais ser resolvidos unicamente no plano interno, por que são globais e demandam estruturas de governança global.

Os novos riscos globais afetam a todos, criam inclusões e exclusões e assimetrias de toda ordem, ao mesmo tempo em que possibilitam a emergência de uma consciência global, de uma nova civilidade global, de redes interligadas de decisões políticas entre os Estados e seus cidadãos (BECK, 2002).

Como ser viu, analisando o fenômeno de novas espacialidades na arte contemporânea, Canclini (2001) se refere à desterritorialização como a “perda da relação ‘natural’ da cultura com os territórios geográficos e sociais. Para Renato Ortiz (1999), ela seria a perda da densidade nacional de determinados signos que se ressemantizam no espaço da modernidade-mundo. O Estado-Nação perdeu o monopólio da definição da identidade e o nacional convive e concorre com diferentes afirmações identitárias. Com a globalização, essas se pluralizaram, como colocou Hall (1992, 2003). Em outras palavras, as relações sociais se libertaram das fronteiras nacionais e são realidades mundializadas. A cultura não se vincula a um território geograficamente definido, nem a um centro, tribo, civilização ou nação.

Ao lado da intensificação das redes sociais e a expansão das relações sociais, que transcendem os limites geográficos, assiste-se ao processo de internacionalização das sociedades ou de desnacionalização das transações sociais.

A quebra das fronteiras sociais, políticas e econômicas entre o interno e o internacional também contribui para a mudança de percepção quanto ao lugar que as pessoas ocupam nos ambientes local e global. Por não terem mais as mesmas fidelidades em relação à nação, elas passam a investir como nunca em referências identitárias múltiplas, levando ao processo acima referido de desterritorialização.

Essas mudanças na relação entre o local e o global demandam um reposicionamento das políticas culturais e de diplomacia cultural. A ampliação da noção de cultura trouxe um novo princípio de política cultural fundada no reconhecimento da diversidade não só *no seio* das sociedades, mas também na relação *entre* as sociedades.

Considerando os desafios da globalização, a ideia de direitos culturais e acesso universal à cultura se aplica, assim, não somente no interior dos Estados, mas também entre os Estados. Desse modo, a noção ampliada de cultura mobiliza o princípio de

responsabilidade compartilhada entre os Estados no que tange ao reconhecimento, valorização da identidade de grupos e indivíduos, suas práticas e comunicação simbólica.

O efetivo reconhecimento da diversidade e, diria também o cosmopolitismo, é um ideal político que ultrapassa o círculo concêntrico do Estado-Nação e pede uma sociedade civil global que tem o mundo como cenário (ORTIZ, 1999). Essa leitura da conduta diplomática contemporânea, afeita ao cosmopolitismo, me parece se aplicar à atuação da Associação Cultural Videobrasil que, há alguns anos, passou a promover a inserção qualificada de artistas do Sul Global no cenário artístico internacional e não mais unicamente de brasileiros.

3.3 Radiografia dos atores diplomáticos não estatais

Conectados em redes globais, os ANEs estão concentrados em processos político-cívicos (SASSEN, 2006, p.160) e políticos-diplomáticos (ORY, 2007 p.11), com resultados muitas vezes mais efetivos do que os apresentados pelos Estados. As experiências que conseguiram acumular, bem como os resultados positivos que alcançam os colocam em posição de definir e/ou impulsionar novas regras, pautar a agenda internacional ou mesmo modificar padrões de comportamento e valores (KECK & SIKKINK, 1998).

Teresa La Porte (2016) identifica três áreas de atuação internacional dos ANEs: 1) relações com outros atores, 2) relações com a opinião pública e 3) relações com parceiros e associados. No relacionamento com outros atores internacionais (estatais e não estatais), desenvolvem ações de alerta, denúncia, pressão, proposição ou colaboração, por iniciativa própria ou atendendo a uma solicitação. Os seus atos específicos dizem respeito a pautar a agenda política, econômica e social dos Estados ou das organizações internacionais, fazendo com que os temas que defendem sejam tratados e tenham a devida prioridade, fornecer informações sobre os problemas sociais, políticos e econômicos, aproximar a opinião pública e as demandas sociais da esfera institucional e aportar conhecimento especializado nos processos de tomada de decisão para garantir medidas adequadas, assessorar o processo de aplicação dessas medidas e colaborar na implementação de políticas públicas estatais.

Na relação com a opinião pública, informam, denunciam, alertam e solicitam apoio (estável, de voluntários e doadores, ou eventual, como em protestos). Mantêm situação de colaboração com dois públicos diferentes: o do ambiente de onde surge este ator, com cultura

política similar e o público do ambiente onde atua, cuja política difere da sua.

Já no relacionamento com parceiros, afiliados ou membros, as ações desenvolvidas pelos ANEs se referem à informação institucional, à promoção da participação nos próprios fóruns e nos processos internos de decisão (LA PORTE, 2016). Nessa perspectiva, a centralidade da diplomacia oficial está sendo também posta em xeque. Surge a demanda de saber quem são exatamente estes atores, como se definem e atuam e qual sua realidade conhecida e oculta.

3.3.1. Definições conceituais

Os ANEs integram as forças transnacionais, que ao lado dos Estados e das organizações internacionais constituem os atores das Relações Internacionais. Não existe consenso em torno da definição do que seriam exatamente essas “forças transnacionais”: para Marcel Merle, integrante da escola francesa de sociologia das relações internacionais, elas são os “*mouvements ou les courants de solidarité privée qui cherchent à s’établir à travers les frontières et qui tendent à faire valor ou prévaloir leur point de vue dans le système international*” (MERLE, 1988, p.436)⁵¹.

Esther Barbé propõe pensá-las como todos os “fluxos que não partem de uma iniciativa pública (governamental), mas privada, e que, como corresponde a todo ator internacional, exercem influência no sistema internacional” (BARBÉ, 1995, p.171).

As visões mais tradicionais das Relações Internacionais definem os atores internacionais sob a base da sua natureza e reconhecem apenas os atores formais, aqueles que gozam de um estatuto jurídico e privilegiam os detentores da *summa potestas* (soberania). Visões mais recentes ampliaram a gama de atores internacionais para além da lógica interestatal e passou-se a construir definições tomando como base não só a natureza dos atores, mas também a sua capacidade de ação externa, de alcance de objetivos e influência na cena internacional (BARBÉ, 2007, p.117).

Merle, ainda que considere o Estado como ator central, reconhece o papel de outros atores internacionais e os define segundo capacidade de ação externa: “*toute autorité, tout organisme, tout groupe, et même à la limite, toute personne susceptible de jouer un rôle*”,

⁵¹ Tradução própria: “movimentos ou correntes de solidariedade privada que buscam se estabelecer através das fronteiras e que tendem a fazer valer ou a impor seu ponto de vista no sistema internacional”

dans le champ social, en l'espèce sur la scène internationale” (MERLE, 1988, p. 295)⁵². A ideia subjacente na definição do autor francês é que todos aqueles que detêm um meio de influência são um ator potencial, pois “*tenir un rôle peut consister à prendre une décision, à entreprendre une action ou tout simplement avoir une influence sur ceux qui prennent une décision*”⁵³.

Corroborando esta visão, Esther Barbé ressalta que para ser alçado à categoria de ator internacional, não basta realizar ações transnacionais, sendo necessária habilidade para mobilizar recursos que permitam alcançar objetivos, exercer influência sobre outros atores do sistema e gozar de certa autonomia (BARBÉ, 2007, p. 17). Etimologicamente, autonomia significa ter sua própria lei (*nomos*), princípio e regra de funcionamento, como lembra Pierre Bourdieu, mas no caso específico, a autora se refere também à ausência de vínculos legais com o Estado.

Em abordagem transnacionalista, Bas Arts (2003) refere os atores não estatais como todos aqueles que “não são (representantes de) Estados, mas que operam a nível internacional e são potencialmente relevantes para as relações internacionais”. Da escola realista, Stanley Hoffmann, propõe pensar os atores não estatais como grupos e indivíduos cujas ações transcendem as fronteiras nacionais e afetam a distribuição de recursos e/ou a definição de valores em escala global (HOFFMANN, 1982, p. 145 *apud* BADIE e SMOUTS, 1999).

Teresa La Porte define os ANEs como “entidades não soberanas que exercem poder econômico, político ou social significativo e influenciam nos níveis nacional ou internacional” (LA PORTE, 2012, p. 4).

Autores de diferentes escolas propõem, portanto, uma definição tendo como base a capacidade de participar ativamente das relações internacionais. Em outros termos, para ser considerado um ator internacional não basta pertencer a uma determinada categoria de grupo social: é preciso dispor da capacidade de engendrar ou participar de relações que são intencionalmente significativas tanto no domínio político, comercial, econômico, militar, quanto cultural.

⁵² Tradução própria: “toda autoridade, todo organismo, todo grupo e, até mesmo, toda pessoa que possa ‘desempenhar um papel’ no campo social, neste caso na cena internacional”

⁵³ Tradução própria: “desempenhar um papel pode ser tomar uma decisão, agir ou simplesmente influenciar quem toma uma decisão”.

Essas definições rompem com os critérios tradicionais adotados para identificar os atores internacionais e que se relacionam com a perspectiva Estadocêntrica. Os atributos constitutivos dos Estados (soberania, reconhecimento internacional e controle do território e da população) são restritivos e não possibilitam identificar novos atores. Os atributos alternativos de habilidades, capacidade, influência e autonomia para cumprir funções e alcançar objetivos me parece traduzir a realidade objetiva dos que emergem no mundo ‘pós-internacional’. E nesse sentido, permitem analisar a relevância da participação dos agentes culturais não estatais na cena internacional de arte contemporânea, objeto da presente pesquisa.

3.3.2 Tipologia dos atores não estatais

A tipologia dos atores transnacionais varia, em diferentes abordagens teóricas e autores. Para Marcel Merle (1974), as forças transnacionais compreendem três subcategorias: as organizações não governamentais, as firmas multinacionais e a opinião pública. Além de estarem fora do controle dos Estados, suas ações contribuem para reduzir a margem de iniciativa que os governos sempre possuíram em política externa.

A corrente transnacional, com foco no estudo dos atores, propõe tipologias mais amplas e se interessa especialmente pelo setor sem fins lucrativos, como as organizações não governamentais, as “comunidades epistêmicas”, as redes de *advocacy* e os movimentos sociais. Richard Mansbach, um de seus expoentes, propõe dividir os atores em: interestatal governamental (organizações intergovernamentais como as OI); interestatal não governamental (organizações não governamentais internacionais como Anistia, Greenpeace, Cruz Vermelha); Estado-Nação (governos nacionais e seus representantes oficiais); governamental não central (unidades subnacionais); intraestatal não governamental (organizações filantrópicas como as fundações, partidos políticos, sindicatos) e os indivíduos com prestígio pessoal e que exercem atividades de destaques na cena internacional como artistas e intelectuais (apud BARBÉ, 1995 p.120-121).

Bas Arts (2003), também na perspectiva transnacionalista, propõe uma divisão simplificada: organizações intergovernamentais, organizações não governamentais; organizações transnacionais; comunidades epistêmicas e outras organizações (ou seja, todas aquelas que não se enquadram nas quatro categorias anteriores). No entanto, para serem

alçados à categoria não estatal, considera que estes atores têm que atender a três condições essenciais: (a) representar cidadãos de diferentes países, (b) ter o reconhecimento dos governos e OIs para intervir na arena internacional e (c) atuar dentro dos limites do direito internacional (ARTS, 2003).

Essas condições propostas pelo pesquisador holandês, assim como as acima citadas, não consideram os atores nacionais agindo na arena internacional e que não necessariamente gozam de algum tipo de reconhecimento formal por parte dos outros atores internacionais, como é o caso das organizações artísticas nacionais atuando na cena cultural contemporânea. Nessa perspectiva, há que se ressaltar a definição segundo a qual são simplesmente atores não estatais todos aqueles que participam do sistema político internacional e que não são os Estados.

3.3.3 Classificação dos atores transnacionais

Quanto à classificação de atores transnacionais, Teresa La Porte (2016) apresenta critérios baseados nos objetivos e funções organizacionais prioritárias: (a) ONGs ou organizações sociais sem fins lucrativos (associações, fundações); (b) organizações profissionais sem fins lucrativos; (c) empresas multi / transnacionais; (d) grupos religiosos e confissões; sindicatos, organizações políticas, etc., transnacionais; (e) comunidades epistêmicas (grupos de reflexão, centros de pesquisa ou grupos e redes de especialistas); e grupos de interesse como Human Rights Watch, Amnistia Internacional e Greenpeace.

A pesquisadora espanhola considera importante diferenciar atores não estatais de meros movimentos sociais ou iniciativas ativistas, ainda que o seu impacto social seja significativo, e para tal estabelece 03 critérios básicos: (1) enquadramento jurídico segundo o direito penal internacional: legal / ilegal; (2) origem do seu financiamento (público ou privado); e (3) finalidade de lucros ou sem fins lucrativos. Ou seja, entende que para serem alcançados à categoria de forças transnacionais, os atores sociais devem ser formalizados, ter representação oficial, sede, registro civil, estrutura, vontade de estabilidade e duração no tempo e os estatutos que refletem sua missão, natureza e propósitos (LA PORTE, 2012).

A classificação de La Porte tem o mérito de diferenciar os atores que desenvolvem atividades ilícitas, como o terrorismo, daqueles que permanecem dentro da lei, privilegiando o diálogo e a negociação. No entanto, Geun Lee e Kadir Ayhan, analisando os atores da

diplomacia pública, lembram que os mesmos agem muitas vezes não intencionalmente, sendo, portanto, insuficiente definir os atores transnacionais com base unicamente em seus objetivos (LEE & AYHAN, 2015, p.20).

Thomas Risse-Kappen distingue os atores transnacionais segundo duas dimensões: estrutura interna e propósito. No que diz respeito à primeira, observa que coexistem diversas estruturas, estando os atores tanto organizados formalmente, de maneira descentralizada ou hierarquizada, quanto em redes informais de intercâmbio, sem hierarquias ou autoridade central, geridas por seus membros e podendo ser independentes ou vinculadas ao governo. Quanto à segunda dimensão, alguns agentes buscam promover interesses próprios, como as empresas privadas multinacionais, enquanto outros são motivados pela promoção do "bem comum" em escala global. Enquanto alguns propósitos organizacionais se centram em uma única questão (meio ambiente, direitos humanos, campanha pela proibição de minas terrestres ou testes nucleares etc), outros são multifuncionais. Há ainda os que operam globalmente em contraposição aos que se limitam a regiões específicas do mundo (RISSE, 2013). Mesmo operando em escala global, os atores não estatais possuem forçosamente uma base nacional, devendo seguir as normas legais para a sua constituição, funcionamento e dissolução.

Além das diferenças acima apresentadas, Vivian Collingwood (2006) acrescenta ainda a diversidade de pontos de vista e perspectivas políticas que alimentam o setor não governamental transnacional, reunindo agentes identificados tanto com o cosmopolitismo quanto com o fascismo, do humanismo secular até o fundamentalismo religioso.

As diferentes classificações das forças transnacionais aqui apresentadas evidenciam que a categoria não forma um bloco homogêneo, mas ao contrário, se caracteriza por uma gama variada de condições. Há interações entre sociedades, grupos e indivíduos particulares, pertencentes a diferentes sistemas nacionais (ROSENAU, 1980). Compreendem fenômenos os mais diversos envolvendo a agência humana, desde fluxos transfronteiriços de capitais, comércio internacional, mídia, migração internacional, turismo, difusão de normas e valores, movimentos transnacionais, empresas multinacionais, organizações não governamentais (NYE & KEOHANE, 1971 p.331 *apud* RISSE, 2013). Englobam tanto ações individuais (artista, líder ou celebridade), de opinião pública (Fórum Social Mundial), quanto de organizações em busca de benefícios econômicos (empresas) ou humanitários

(missionários). São os contatos, as coalisões e as interações além fronteira não controlados pelos órgãos centrais da política externa dos governos.

Apesar da evolução de conceitos, há ainda dissenso quanto à classificação dos atores não estatais. Teresa La Porte (2016) lembra que existem discussões sobre a exclusão das organizações internacionais e das unidades subnacionais de governos (regionais, estaduais ou municipais) da categoria de atores não estatais. As primeiras são associações de Estados constituídas pelos mesmos e conduzidas por representantes governamentais qualificados para agir em nome dos Estados. As unidades subnacionais, embora desenvolvam uma ação externa independente da dos governos nacionais, são autoridades eleitas que agem (pelo menos em teoria), geralmente, de forma coordenada com a política externa oficial (exceto aquelas que visam maior autonomia ou mesmo independência, como é o caso da região belga de Flandres ou da Catalunha, na Espanha).

Assim, por natureza, capacidade ou finalidade, os atores transnacionais promovem transações sociais (comércio, finanças, comunicação, transporte, cultura, esporte etc) e interesses que afetam direta e indiretamente não somente o sistema político interno dos Estados como também as relações internacionais.

Esta tese adota, por questão de simplificação, a divisão clássica de atores internacionais, quais sejam: Estados, organizações internacionais e atores transnacionais. Dentre estes últimos, se concentra no papel das organizações não governamentais, a exemplo das organizações artísticas voltadas para intercâmbios e promoção internacional da cultura.

3.3.4 Atributos dos atores não estatais

A expansão sem precedentes das atividades transnacionais ensejou debate sobre a legitimidade dessa participação na governança global. Ao mesmo tempo em que se observa que os atores transnacionais aumentaram progressivamente sua influência (LA PORTE, 2012), lhes são também endereçadas críticas (algumas mais ideologicamente motivadas do que outras), entre as quais se destaca a insuficiência de prestação de contas, de transparência e de representatividade (COLLINGWOOD, 2006).

A literatura analisa os atores transnacionais na arena internacional segundo os atributos de influência, legitimidade, credibilidade e representatividade. Essas categorias se

interpenetram, pois quanto maior credibilidade, por exemplo, maior a chance de alcançarem legitimidade e quanto maior legitimidade maior a influência (LA PORTE, 2016).

O conceito de influência é central na teoria das relações internacionais, pois diz respeito à “a ação contínua (voluntária ou não) que algo exerce sobre uma pessoa” ou o “poder social ou político de uma pessoa ou um grupo que leva os outros a concordarem com ele”. Diz respeito à “capacidade de determinar certos resultados independentemente das estruturas formais de autoridade”. Já a legitimidade, segundo Vivian Collingwood, é fator crítico para os atores internacionais, sendo um conceito de diferentes níveis que implica simultaneamente o respeito às regras e a percepção de que o comportamento em questão é aceitável (COLLINGWOOD, 2006). A legitimidade de um *player* de diplomacia não estatal se relaciona também com as principais fontes de influência.

Ambas as autoras buscam analisar as fontes de influência. La Porte lembra que na governança global uma comunicação eficaz, que acerte na abordagem da mensagem, no público-alvo e no momento de divulgá-la, tendo visibilidade (conseguindo a ressonância pública necessária) e credibilidade (com base no prestígio de suas realizações anteriores e na autoridade como fonte especialista) potencializa o poder de influência. Ela possibilita dar a conhecer a missão e objetivos dos atores sociais; colaborar, dialogar ou envolver outros atores na realização de propósitos, bem como construir uma imagem pública legitimadora.

Para causar impacto e conseguir angariar simpatizantes e apoios duradouros importa atentar para a maneira como os recursos comunicacionais são utilizados: conteúdo e tema disseminado devem ter relevância e traduzir o desejo e a aspiração do público a quem se destina a comunicação, qualidade da narrativa na transmissão da mensagem, incluindo atitude e comportamento do porta-voz, assim como coerência com os objetivos a serem alcançados (LA PORTE, 2016).

A legitimidade se assenta na representatividade e eficácia (LA PORTE, 2012, 2016). A representação se mede tanto em termos quantitativos (doações, contribuições voluntárias e demais formas de ajuda que lhes são endereçadas pela população civil) quanto qualitativos (especialistas ou autoridades políticas que os respaldam). Em outros termos, a representatividade advém do apoio que recebem da sociedade, seja pelo número de cidadãos que compartilham seus objetivos, seja pela qualificação/reputação de quem os apoia.

Efetivamente, a legitimidade pressupõe reconhecimento e validação social do papel dos atores e a sua relevância na sociedade, o que implica provar à opinião pública que os

valores que defendem são universais e se baseiam no princípio ético do bem comum e não no auto interesse ou em interesses de um grupo particular. O apoio público é imprescindível, pois garante aos atores direito e autoridade para levar a cabo suas atividades internacionais. Ele passa por demonstrar uma alta eficácia em suas atividades, bem como em manter um alto nível de transparência, participação, decisões consensuais aos olhos dos que os apoiam. Essa imagem positiva gera por sua vez a sustentabilidade social. Trata-se de tema polêmico, uma vez que os apoios são voláteis, não comprometidos e difíceis de avaliar.

A eficácia atribuída aos atores transnacionais fundamenta-se, para La Porte, na capacidade de enfrentar ou de solucionar problemas, ameaças ou conflitos, no conhecimento específico ou expertise que adquiriram ou na qualidade dos princípios e valores que defendem. De fato, os conhecimentos e *expertise* dos atores não estatais, ao lado da proximidade que têm com os beneficiários de suas ações, os recursos que reúnem e as alianças que constroem, são também apontados como importantes fontes de influência. A eficácia dos ANEs como fonte de legitimidade se equipara à eleição democrática para os atores governamentais e à delegação, para as organizações internacionais. Do mesmo modo, a legitimidade dos diplomatas oficiais advém de sua afiliação através da lei e a dos não oficiais dos objetivos sociais que perseguem vistos como desejáveis (LA PORTE, 2012; 2016).

Credibilidade refere-se ao grau de confiança que o público possui em relação à determinação e habilidade do ator em atingir os objetivos anunciados. A credibilidade dos atores transnacionais advém também dos conhecimentos e experiências que acumulam por força das suas atividades, principalmente em termos práticos e do terreno. As ideias, opiniões e pontos de vista dos atores não estatais (ONGs, empresas transnacionais, grupos religiosos, movimentos sociais, comunidades epistêmicas ou especialistas acadêmicos) costumam ter peso na maioria dos problemas globais.

Brian Hocking considera que o foco em uma missão específica permite aos atores não estatais desenvolver *expertise* e se tornar referência, diferentemente dos governos que, por tratarem de temas os mais diversos, têm dificuldade de reunir e acumular conhecimento em todos eles.

No âmbito da diplomacia cultural, a credibilidade dos agentes se alicerça, segundo Nicholas Cull (2008, p.36), na proximidade com autoridades culturais, ou seja, com artistas,

praticantes e especialistas da área. Comprometimento com ações e relacionamentos de longo prazo também geram credibilidade e confiança.

A independência e autonomia dos atores transnacionais repercutem sobre a sua credibilidade, sendo igualmente uma fonte de influência. Muitos perseguem seus próprios objetivos independentemente dos Estados e não aceitam recursos públicos, diretos ou indiretos, pois reúnem a capacidade de mobilizar os recursos financeiros, técnicos, tecnológicos, políticos de que necessitam para desenvolver suas atividades internacionais (LA PORTE, 2012). Como já mencionado, essa independência e autonomia são relativas, uma vez que os governos continuam controlando o ambiente em que os atores não estatais operam (marco regulatório, regime jurídico tributário, regras de financiamento e colaboração etc). A dependência de financiamento externo, como doações ou patrocínios, implica risco de controle de quem financia, colocando em xeque a real capacidade de desenvolver uma posição independente sobre questões de política geral.

Em alguns casos, as ações que empreendem coadunam com as políticas públicas estatais, contribuindo para a consecução dos seus objetivos. Em outros casos, divergem das mesmas, dificultando o seu desempenho ou pressionando por mudanças. Assim, tanto podem desempenhar um papel de colaboração e de parceria, complementando a ação estatal ou mesmo suprindo a sua ausência, conforme tratado adiante, quanto de oposição aos governos e suas decisões políticas, influenciando a opinião e enfraquecendo as instituições ou instrumentalizando-as para fins privados ou de grupo (COX, 2003).

Lorentz (2012) identifica uma mudança no papel dos ANEs: de consumidores a produtores de diplomacia, atuando tanto como apoiadores (*stake-givers*) quanto oponentes (*stake-takers*). Para La Porte (2016), os ANEs estão aumentando sua autonomia em relação aos governos de origem, desafiando posições de países hegemônicos, ao definirem novas regras ou modificarem regras existentes.

3.3.5 *As organizações não governamentais nas relações internacionais*

As organizações não governamentais (ONGs) integram as forças transnacionais de que fala Marcel Merle e junto com os Estados e as organizações internacionais formam os atores das relações internacionais. Representam uma nova camada de participantes reconhecidos no sistema internacional. Na definição de Merle, as ONGs são “todo

agrupamento, associação ou movimento constituído de uma maneira durável por particulares pertencendo a diferentes países, tendo em vista o alcance de objetivos não lucrativos”⁵⁴. Dois traços essenciais a definem: iniciativa privada e solidariedade internacional. Esta última remete à ideia de que os Estados não satisfazem sozinhos todas as aspirações de seus cidadãos (MERLE, 1988, p. 277).

As organizações não governamentais sem fins lucrativos são pessoas jurídicas de direito privado, criada por iniciativa particular, podendo ser associações ou fundações. Estão aqui destacadas pelo fato de englobarem as organizações artísticas e culturais que enquanto atores não estatais ativos da diplomacia cultural contemporânea importam para a presente pesquisa que analisa a atuação político-diplomática da Associação Cultural Videobrasil.

O termo ONG (em inglês *NGO – nongovernmental organization*) tem sua origem na Carta das Nações Unidas que reconheceu o *status* consultivo das mesmas junto ao Conselho Econômico e Social – ECOSOC (LANDIM, 1993, p. 11).

De acordo com Barbé (1995, p. 193-4), as ONGs atuam na arena internacional desde a antiguidade. Até o século XIX, sua atuação se vinculava à vida religiosa (criação de mosteiros, peregrinações, ordens hospitalares, etc.). A partir de então, sob o espírito liberal dominante e a caridade cristã, elas passaram a prestar assistência social frente às injustiças sociais geradas pela revolução industrial.

Com o surgimento de múltiplas organizações de alcance internacional, sua atuação se diversifica. As primeiras ONGs transnacionais do pós-guerra tinham como foco a ajuda humanitária (alimentos, cuidados médicos, abrigo). Mas ao longo do tempo, seus papéis e estratégias evoluíram. As operações de alívio foram gradualmente complementadas por ações focadas em *ownership* e auto-ajuda às comunidades⁵⁵. Em um período mais recente,

⁵⁴ Tradução própria de “*tout groupement, association ou mouvement constitué de façon durable par des particuliers appartenant à différents pays en vue de la poursuite d’objectif non lucratif*”.

⁵⁵ No Brasil, de acordo com Leilah Landim (1993), as primeiras ONGs surgiram no início da década de 1960 e atuavam em atividades assistenciais ligadas à Igreja Católica. Com o regime militar, elas assumiram um caráter político, junto aos movimentos contestatórios de base, e seu assessoramento colocava ênfase na transformação social e educação popular. A partir dos anos 70, começam a se consolidar e, com a redemocratização, conhecem uma expansão sem precedentes, passando a focar na promoção da cidadania e direitos humanos. A partir dos anos 1990, inicia um novo processo de ampliação e diversificação e mudança na lógica de atuação, privilegiando as parcerias com o Estado e/ou empresas e adotando uma política integradora e não mais contestatória. Seguindo a tendência internacional, as ONGs brasileiras também começaram a desenvolver ações focadas na auto-ajuda, distanciando-se cada vez mais de uma perspectiva política (COUTINHO, 2011).

muitas se concentraram mais fortemente em atividades de ativismo (*advocacy*) e defesa das diferenças (COLLINGWOOD, 2006).

A Eco 92 marca o início de uma intensa participação de ONGs no sistema onusiano de conferências e encontros paralelos. No Fórum Econômico Mundial de 1999, o então Secretário Geral das Nações Unidas, Kofi Annan, declarou:

The United Nations once dealt only with governments. By now, we know that peace and prosperity are unattainable without partners' involving governments, international organisations, the business community, and civil society. In today's world we depend on each other (UNITED NATIONS, 2005).⁵⁶

Outras organizações intergovernamentais também reconheceram que seus objetivos poderiam ser alcançados de forma mais eficiente a partir de estreita cooperação com os atores sociais. No campo da cultura, várias ONGs com o propósito de promover o reconhecimento cultural e/ou a inserção social por meio do acesso à cultura foram criadas no contexto da redemocratização e ampliação das iniciativas não governamentais. Suas estratégias incluem reivindicações de reconhecimento da diferença e de igualdade social, nos termos de Nancy Fraser (2007).

No Brasil não foi diferente. Partindo de uma visão da cultura como ferramenta de inserção social e superação das desigualdades surgiram no panorama nacional diferentes iniciativas: Olodum e Ilê Ilê Ayiê, em Salvador, Afrosul/Odomodê, em Porto Alegre e o Afroreggae, no Rio de Janeiro com foco no reconhecimento da cultura negra, ou como as associações de capoeira e outras manifestações culturais voltadas para o reconhecimento de uma determinada manifestação cultural. Mais recentemente, surgiram novas ONGs tratando de temas transversais como gênero e juventude, por exemplo.

As lutas em defesa da diferença como fator de identidade que esses projetos culturais empreendem ultrapassam muitas vezes a dimensão nacional. Não somente essas organizações promovem intercâmbios simbólicos com outras culturas, mas também dialogam com movimentos reivindicatórios presentes na esfera pública internacional. Praticamente todos os temas que promovem, como a diversidade cultural, o

⁵⁶ Tradução livre: “As Nações Unidas antes tratavam apenas com governos. Agora sabemos que a paz e a prosperidade são inatingíveis sem parceiros envolvendo governos, organizações internacionais, comunidade empresarial e sociedade civil. No mundo de hoje, dependemos uns dos outros”.

multi(inter)culturalismo e o respeito à diferença, integram a agenda política da Unesco, o que ilustra a relevância da atuação desses atores não estatais, ainda que alguns não tenham uma representação formal internacional. No âmbito da diplomacia cultural, a participação de organizações artísticas sem fins lucrativos na cena internacional também se expandiu, organizando programas de intercâmbio e mobilidade artística, a circulação de espetáculos e exposições em diferentes países, festivais etc (SNOW, 2009; GIENOW-HECHT & DONFRIED, 2010; TOBELEM, 2007).

Com este breve referencial, pode-se perceber que as estratégias das organizações sem fins lucrativos para o exercício do poder de influencia também se modificaram ao longo do tempo. Algumas contestam a ordem estabelecida, defendendo alternativas; outras buscam influenciar as políticas via proximidade e cooperação com governos, organizações internacionais ou mesmo setor privado. Algumas são independentes, outras financiadas por governos, fundações e/ou empresas, por meio de doações privadas ou apoio público direto. Podem também prestar serviços e serem contratadas por outros agentes, inclusive os governos, atuando como consultora ou mesmo executora de políticas e ações governamentais, conforme apontado. Caracterizadas pela diversidade, as organizações não governamentais variam em tamanho e esfera de atuação, podem operar tanto no âmbito nacional quanto internacional (Anistia Internacional, Greenpeace, Médicos sem Fronteiras, Oxfam). Uma das características comum a todas elas é a submissão a uma ordem jurídica interna ao Estado onde foi criada e/ou tem sua sede ou antena, conforme acima assinalado.

As ONGs que operam para além das fronteiras nacionais estão diretamente envolvidas na elaboração de políticas e agendas no nível global (COLLINGWOOD, 2006). A diplomacia dificilmente poderia ignorar o papel que essas organizações desenvolvem na arena internacional. Sua atuação conforma uma nova camada de interação e relacionamento diplomático, porque se envolvem diretamente em diferentes setores, escalas e níveis de intervenção, incluindo o sub e o supranacional. Elas contribuem para a construção da imagem extraterritorial do Estado, colocando em questão não somente a noção de diplomacia cultural como reduto do Estado, como também a ideia de diplomacia restrita ao interesse estatal.

As ONGs são importantes para a presente pesquisa na medida em que a Associação Cultural Videobrasil é uma organização sem fins lucrativos que se enquadra nessa categoria. Elas são também importantes para ilustrar como a atuação de atores culturais não

governamentais pode influenciar o entendimento ampliado da diplomacia cultural e contribuir para transformá-la e potencializá-la.

3.4. Atuação de agentes não estatais

Geun Lee e Kadir Ayhan (2015), para verificar a pertinência de uma diplomacia pública não estatal ou em colaboração com o Estado, apresentam um quadro conceitual de apoio à análise das atividades de atores não estatais a partir de abordagens 1) relacionais; 2) de redes; e 3) colaborativas.

Os autores sustentam que os ANEs praticam a diplomacia pública tanto de forma intencional quanto não intencional. Quando possuem uma agenda explícita e/ou obtém apoio formal dos Estados estão praticando de forma intencional. Quando perseguem objetivos de diplomacia pública (*advocacy*, promoção de valores universais, influência, agenda e mobilização, reforço aos objetivos de política externa, promoção e prestígio, diálogo e compreensão mútua etc) por iniciativa própria, a praticam de forma não intencional.

Os resultados não intencionais oferecem potencial inexplorado para uma ação externa governamental mais efetiva. Nessa perspectiva, propõem a colaboração do Estado com os ANEs, sejam os que já são parceiros, sejam os que trazem contribuições não intencionais (LEE & AYHAN, 2015, p.60). A colaboração Estado-sociedade civil se justifica também pelo fato de que as agendas sociais refletem os interesses agregados de alguma parte da sociedade, pois o Estado não detém o monopólio da representação de todas as demandas sociais.

Uma das principais atividades da diplomacia pública relacional diz respeito à construção de relacionamentos de longo prazo com públicos estrangeiros, conforme apontado no capítulo segundo. Este processo envolve ganhar confiança de pessoas influentes, ambiente neutro e seguro e, até mesmo, distanciamento do governo. Para os autores, os governos enfrentam o "ceticismo" do público em relação às suas atividades e possuem custos de oportunidade muito altos para construir e manter relacionamentos, uma vez que as relações sociais não são mecânicas e requerem atenção contínua para a sua manutenção. Nesse contexto, os ANEs se mostram mais eficazes na construção de relacionamentos de longo prazo e gozam geralmente de mais neutralidade e credibilidade. Por isso, nem sempre enfrentam o problema da descrença do público.

Quanto maior a distância entre o agente de um programa de diplomacia cultural e agenda política ou econômica estatal, ou quanto mais interativa for a estrutura do programa proposta, maior a probabilidade de sucesso, aponta Jessica C. E. Gienow-Hecht (2010).

Seguindo a perspectiva relacional, Lee e Ayhan, junto com Manuel Castells, consideram que a diplomacia pública só obtém resultado se seu objetivo central for "não convencer, mas se comunicar, não declarar, mas ouvir" e "compartilhar significado e compreensão" (CASTELLS, 2008, p. 91). A construção de relacionamentos continuados não prescinde de uma comunicação aberta, simétrica e bidirecional, voltada para promover interesses, compreensão e benefícios mútuos. Assim, o modelo simétrico bidirecional se fundamenta na igualdade de participação e na escuta do público, por considerá-lo parte interessada e participante ativo (LEE & AYHAN, 2015).

Percebendo a fragilidade dos Estados para a construção de relacionamentos de longo prazo e as vantagens competitivas de alguns atores não estatais no estabelecimento de interações simétricas, bidirecionais e de qualidade, Lee e Ayhan defendem a pertinência da colaboração Estado - atores não estatais. Ao estudar o setor sem fins lucrativos, verificaram que a diplomacia pública colaborativa se pratica a partir de dois modelos: nicho de mercado e de transação.

O modelo de nicho de mercado postula que a provisão de bens e serviços das organizações sem fins lucrativos (tipo significativo de atores não estatais, conforme visto acima) preenche as lacunas criadas pelas falhas do Estado e do mercado, uma vez que atendem às demandas sociais e agregam maior diversidade e eficiência, aumentando opções de escolha.

A partir das pesquisas de Derrick Brinkerhoff e Jennifer Brinkerhoff sobre parcerias público-privadas e de Arthur Smith e Kirsten Grønbjerg sobre as relações governo e setor sem fins lucrativos, que apontam para a existência de divisão de trabalho entre Estado, mercado e terceiro setor, na qual cada setor possui sua vantagem comparativa, Lee e Ayhan concebem que este modelo econômico é especialmente relevante para uma diplomacia pública baseada na colaboração. Logicamente, o Estado possui capacidade limitada para maximizar resultados, especialmente em longo prazo, e os atores não-estatais podem prestar serviços considerados bens públicos por conta própria ou em parceria com os Estados, criando resultados de diplomacia pública (LEE & AYHAN, 2015).

O modelo de transação, por sua vez, se apoia na contratação formal pelo Estado de serviços oferecidos pelas organizações sem fins lucrativos. Nele, os ANEs, com *know-how*

em um determinado campo, atuam em complementariedade ao Estado, ajudando a executar iniciativas de diplomacia pública. À guisa de exemplo, a diplomacia pública americana recorre a várias organizações não governamentais para gerir ações e programas, como o Institute for International Education, para o Programa Fulbright.

Ao reconhecer que as organizações sem fins lucrativos também possuem falhas (escala e recursos limitados, amadorismo, interesses particulares, cooptação dos patrocinadores), o modelo de transação sugere analisar a pertinência da colaboração do Estado com o terceiro setor a partir de três fatores: 1) volume dos recursos (muitas vezes os contratos de prestação de serviços são onerosos para o Estado); 2) disponibilidade de alternativas e 3) capacidade de obrigar a provisão de recursos.

Na visão de Lee e Ayhan, a terceirização da diplomacia pública, embora não deixe de apresentar alguns problemas, possui potencial inexplorado. A principal dificuldade diz respeito ao *problema principal-agente*⁵⁷. Consideram que os problemas e falhas existentes não devem servir para desencorajar a colaboração com os ANEs, uma vez que podem ser devidamente tratados e ajustados. Sinalizam, ainda, que essa colaboração também pode ocorrer informalmente, fora dos procedimentos burocráticos intermináveis (LEE & AYHAN, 2015).

Além das parcerias e ações colaborativas, os atores sociais operam na arena internacional por meio de redes complexas e interdependentes, em vários níveis. No dizer de Manuel Castells, as “redes constituem a nova morfologia de nossas sociedades” (CASTELLS, 1999, p.497). Para o sociólogo espanhol, *rede* é um conjunto de nós interconectados: funciona como unidade sem perder a individualidade dos participantes, através de trocas e interações entre eles. A rede tem uma estrutura leve, flexível e dinâmica. Mesmo havendo hierarquias entre os nós, todos os elementos de uma rede são indispensáveis ao seu funcionamento.

A diversidade de atores transnacionais implica em uma diversidade de formas organizativas baseadas em rede, envolvendo várias combinações ou grupos de atores, que se entrelaçam, conformando o que Lee e Ayhan chamam de *diplomacia em rede*. Dentro desse ambiente complexo, o Estado é ator importante – porém, não necessariamente a organização focal, principalmente no que diz respeito a ações de longo prazo. Ele pode participar junto

⁵⁷ Em ciência política e economia, o problema do principal-agente, ou dilema da agência, trata as dificuldades que podem surgir em condições de informação assimétrica e incompleta, quando um principal contrata um agente.

com os atores não estatais nacionais e estrangeiros (incluindo comunidades da diáspora tanto no país como no exterior) de diferentes redes. Podem ser parceiros potenciais se houver interesses mútuos, ou concorrentes ou mesmo adversários se os interesses forem antagônicos (LEE & AYHAN, 2015).

A interconexão em rede facilita a difusão voluntária de normas, valores e informações compartilhadas, bem como a construção de consensos, com forte impacto sobre a opinião pública (CASTELL, 2008, p. 277-282). Margaret E. Keck e Kathryn Sikkink, na obra *Activists beyond Borders* (1998) verificaram que as redes de ativismo transnacionais desempenham este papel de influenciar e moldar normas e valores internacionais utilizando estratégias que elas agruparam em quatro categorias: política de informação (*informational politics*), política simbólica (*symbolic politics*), política de alavancagem (*leverage politics*) e política de prestação de contas (*accountability politics*).

A política de informação consiste na geração de informações úteis, com agilidade e credibilidade, sendo utilizadas para persuadir pessoas e decisores públicos, estimulando-os a agir. Sua difusão se dá em ambientes de maior impacto. A política simbólica recorre a simbologias por meio de ações ou histórias que façam sentido para o público que pretende atingir, de forma a sensibilizá-lo sobre um tema ou causa específica. A política de alavancagem pressiona atores poderosos (Estados, organizações internacionais ou empresas multinacionais) para mudar suas políticas ou posições. Finalmente, a política de prestação de contas monitora as promessas e compromissos assumidos pelos Estados, reafirmando a necessidade de coerência entre discurso e prática. (KECK & SIKKINK, 1998, p. 16-24).

A maioria das organizações não governamentais utiliza essas estratégias na medida em que comumente promove difusão de informação, se utiliza de narrativas e pessoas para simbolizar as suas causas, e pressiona atores estatais e não estatais a agirem conforme os princípios e políticas que defendem. Com isso contribuem para mudar as percepções sobre as identidades, interesses e preferências dos atores, ajudando a conformar até mesmo as percepções sobre os Estados.

Outra característica importante das redes, segundo Lee e Ayhan (2015), diz respeito à sua densidade. Quanto mais densas, maior as possibilidades de comunicação mais eficiente, pois refere-se à proporção (ratio) dos laços reais ou potenciais. Em redes densas, devido a expectativas e normas de comportamento compartilhado e quadros de sanções

conjuntas, existe maior credibilidade e menor custo de execução. Elas correspondem ao "capital social" de que falam Robert Putman e James Coleman e apresentam maior probabilidade de colaboração entre os seus membros. Por meio de parcerias ou prestações de serviços, os agentes estatais podem se beneficiar da credibilidade ou capital social dos atores não estatais, angariando resultados para os objetivos da diplomacia pública. Esta questão é tão mais importante que a ação estatal é muitas vezes vista como sendo propaganda, mas a dos ANEs, ao contrário, vista como defesa de "bens públicos globais" (proteção do meio ambiente, construção da paz, segurança, entendimento mútuo...), para além do interesse estritamente próprio ou nacional, em uma perspectiva cosmopolita.

As medidas de centralidade dos participantes de rede são aspectos que Lee e Ayhan consideram importantes para a diplomacia pública⁵⁸, pois permitem medir a influência dos participantes nas redes. Linton C. Freeman distingue três tipos de centralidade: de grau (*Degree Centrality*), de proximidade (*Closeness Centrality*) e de intermediação (*betweenness Centrality*). O grau mede a influência em relação aos contatos, a proximidade mede o tempo em que uma informação é compartilhada na rede, enquanto que a intermediação se refere ao controle da comunicação. Atores com alta centralidade são considerados intermediadores (*brokers*), pois facilitam o intercâmbio de informações entre outros atores (Freeman, 1980, p. 586 apud Lee e Ayhan, 2015). Nessa perspectiva de redes, os atores não estatais estariam mais centralmente localizados com relações mais extensas do que o Estado, bem como mais bem conectados ao público internacional e elites influentes, atuando como intermediadores ou pontes de rede, conectando atores.

Em um ambiente em que a hierarquia cedeu lugar às redes, a ubiquidade da informação e a circulação livre, rápida e ampla de ideias excluem o sigilo e o controle, políticas de diplomacia pública baseadas em abordagens relacionais, colaborativas e em rede resultam mais efetivas. Lee e Ayhan (2015) consideram que os diplomatas podem lançar mão de parcerias não governamentais, se beneficiando de suas iniciativas, relações e conhecimentos e atendendo, assim, aos objetivos da diplomacia.

Contudo, a falta de transparência e *accountability* na gestão dos ANEs repercutem sobre sua credibilidade. Muitos desses atores, de fato, não prestam contas a ninguém. Ao contrário dos governos, não devem satisfação a nenhum círculo eleitoral. No tocante às

⁵⁸ Na análise de redes, centralidade é uma medida que ajuda a determinar a importância relativa de um participante na rede (Freeman, 1980).

estruturas internas, mencionadas por Rissen (2013), muitas vezes não possuem processos decisórios democráticos. Do mesmo modo, a descontinuidade ou interrupção de ações por falta de subsídios também gera descrédito.

Outra crítica endereçada aos ANEs diz respeito aos objetivos específicos ou autointeressados que defendem, levando ao que poderia se chamar de “privatização da diplomacia” ou cooptação dos governos pelos grupos de pressão e seus interesses particulares, os distanciando do interesse coletivo. Nessa perspectiva, reforça-se a crítica contra atores extra-estatais (indivíduos ou organizações) que, ao tecerem relações com públicos estrangeiros, podem não necessariamente defender o interesse nacional e atender, assim, os objetivos da diplomacia oficial.

Richard Langhorne (2005, p.331), no entanto, acredita que já não é mais possível ou racional tentar determinar o que é interesse nacional, uma vez que os atores agem muitas vezes em conjunto com os Estados ou contribuem com seus conhecimentos e experiências, lhes permitindo muitas vezes ir além do alcance do próprio Estado (JORA, 2013). Existe o risco de, se não privatizar, ao menos direcionar a diplomacia para interesses de certos grupos, sobretudo pela ausência de transparência e pelo fato de os governos quase nunca adotarem diretrizes claras em relação ao trabalho conjunto que desenvolvem com as organizações da sociedade civil. Ao mesmo tempo, a diplomacia oficial também vem adotando abordagens para além do nacional, tendo em vista, entre outros, o processo de interconexão global e cosmopolitização de que fala Beck (2002), que impele os atores a buscarem soluções conjuntas e cooperar.

Também se pode questionar a atuação autointeressada dos agentes não governamentais e, conseqüentemente, a real capacidade de contribuir para a reputação/posição de seu "país de origem" na cena internacional, objetivo da diplomacia de todo país. No entanto, as ações externas que os atores culturais não estatais desenvolvem – tais como mobilidade artística, circulação de obras ou espetáculos, participação em redes, organização de intercâmbios, festivais internacionais e demais projetos culturais – se bem articuladas e produzidas de forma profissional, acabam multiplicando ou complementando, ainda que não intencionalmente, a ação oficial.

O interesse do presente trabalho se centra no papel complementar que os agentes culturais não estatais podem desempenhar em paralelo ao Estado, desenvolvendo estratégias

de caráter político-diplomático para alcançar objetivos na arena internacional. Como forças que desempenham funções no âmbito externo, será analisada a atuação das organizações artísticas não governamentais. Assim, a sessão seguinte analisa de maneira pragmática as experiências de atores culturais no trato da diplomacia cultural.

3.5. Estratégias político diplomáticas de agentes culturais não estatais

São atores da diplomacia cultural todos aqueles cujas atividades complementam ou se fazem indispensáveis ao exercício da influência cultural nos níveis nacional e internacional. Compreendem tanto os atores estritamente estatais (Ministério da Cultura, Ministério das Relações Exteriores e seus órgãos especializados) como os não estatais (museus privados, festivais, fundações, associações culturais, produtores culturais, curadores, promotores de turnês, distribuidores de filmes, galeristas, agenciadores etc).

Mesmo que possuam um caráter errático, as contribuições das ANEs para a diplomacia cultural merecem atenção e têm ocupada cada vez mais um espaço neste domínio. As organizações artísticas e culturais independentes sempre tiveram um papel ativo na promoção de intercâmbios culturais porque facilitam a circulação internacional de artistas, bens e serviços culturais. Muitas têm papel complementar ao do Estado, a exemplo dos museus e organizações não governamentais voltadas para atividades artísticas e culturais, tais como organizar festivais, bienais e outros eventos.

3.5.1. O papel dos museus e das organizações artísticas

Historicamente, os museus e as organizações artísticas têm sido importantes para a diplomacia cultural. Desempenham o papel de mediadores da compreensão entre sistemas culturais, construindo pontes através das fronteiras. Suas coleções e exposições de arte possuem poder de comunicação (transmitem diversidade de expressões culturais) e projeção nacional, contribuindo fortemente para os objetivos dos governos nacionais na arena global. Entre os subcampos culturais, o dos museus é onde a cooperação internacional é a mais antiga (PAUMIER, 2010), pois tanto os equipamentos públicos quanto privados sempre tiveram um papel instrumental nas relações internacionais.

Os museus nasceram enquanto templo das artes para as elites, como observa Tony Bennett em *The Birth of the Museum*. Com a Revolução Francesa, acumularam duas funções contraditórias: representar a história oficial e ser o espaço destinado à formação de público. No século XIX, cumpriram a função de “transmitir as mensagens de poder em toda a sociedade” (BENNETT, 1988, p. 61; p. 89): atuaram não só na representação e na legitimação simbólica do poder, como também na modelação de comportamentos, gostos, gestos e corpos. Na visão de Canclini (2007), surgiram para celebrar o triunfo do colonialismo europeu, abrigando os acervos histórico-arqueológicos tomados dos países colonizados. Seriam um instrumento do poder disciplinador da sociedade, de que fala Michel Foucault.

O papel de representação implicava representar as culturas e valores de seus diversos públicos (BENNETT, 1988, p.90). Segundo esta abordagem, as coleções foram postas a serviço da sociedade como um todo e não mais de uma elite. Reunindo objetos de cultura, coleções de arte, artefatos simbolizando o belo e o ‘melhor que já foi feito’, os museus foram apropriados como expressão da identidade da nação, sendo chamados a contribuir com o desenvolvimento e sustentação de um espírito de pertença e patriotismo nacional junto aos cidadãos (*idem*, p.73).

Geoffrey Lewis (*apud* MINIOTIS, 2014) assinala que, com o surgimento do nacionalismo, os países começaram a competir entre si para mostrar suas realizações em arte, ciência e indústria e os museus foram incumbidos de mostrar a arte nacional e/ou reduzir o foco a regiões geográficas específicas, abandonando a perspectiva universal do início. Eles foram então instrumentalizados para criar a consciência de identidade cultural compartilhada.

No final do século XIX, cresceram os intercâmbios de obras de arte no exterior para exposições temporárias, bem como as participações nacionais nas exposições de abrangência universal. Os museus produzem sentidos e comunicam valores para o resto do mundo. As exposições, por exemplo, permitem a reinterpretação dos significados originais das coleções e contribuem para a promoção de discursos políticos que constituem a cidadania nacional. Várias foram as maneiras e técnicas utilizadas pelos museus para enquadrar e interpretar os artefatos como principais meios retóricos para construir uma “nacionalidade” (BENNETT 1995, p.97 *apud* GRINCHEVA, 2013).

Por terem se tornado símbolos nacionais, os museus são também explorados como um meio diplomático para comunicar posições nacionais ao resto do mundo. Como no caso emblemático da circulação de *Mona Lisa* em Nova York e Washington, em 1963, que serviu para distender relações conflituosas entre Estados Unidos e França, a ação internacional não é estranha aos museus, sobretudo, os grandes museus.

Este poder político da representação cultural é crucial especialmente quando se trata de representar a alteridade em um ambiente de museu. A má interpretação do conteúdo cultural pode distorcer os significados e alterar os fatos, encorajando atitudes perigosas e destrutivas na comunidade nacional em relação às outras culturas. Segundo Gienow-Hecht, (2003, p. 270), os museus americanos, por exemplo, tiveram um papel particularmente significativo na exportação do “modo de vida americano no exterior” durante a Guerra Fria.

Como argumentou Arndt (1995), os museus sempre tiveram um papel importante de construir pontes internacionais, seja organizando exposições itinerantes e intercâmbios, seja atraindo turismo cultural. São muitos os exemplos que demonstram o poder dos museus nacionais em atender à diplomacia cultural. No entanto, nas últimas décadas do século XX, com a globalização e uma maior mobilidade de pessoas, ideias e coleções, os museus mudaram suas abordagens e estratégias, readotando uma perspectiva cosmopolita, indo na mesma direção tomada pela diplomacia cultural contemporânea.

Os museus foram alternando, ao longo dos séculos, o foco em educação universal e em gestão das coleções, como explica Harold Skramstad, ex-presidente do Museu Henry Ford (MINIOTIS, 2014). No início do século XXI, abandonam o paradigma de promoção da cultura nacional presente na diplomacia tradicional, assumem narrativas transnacionais e globais e contribuem para a consolidação da diplomacia de caráter cosmopolita (GRINCHEVA, 2013, 2016).

Para Canclini (2007, p. 46), ao se liberarem da obrigação de representar a cultura nacional, os museus se tornaram espaços de exaltação da criatividade individual, privilegiando artistas internacionalizados e, mais recentemente outros atores, como os curadores e os patrocinadores privados.

A questão da natureza política dos museus foi, desde 2003, posta em evidência quando os principais museus e galerias da Europa e Estados Unidos assinaram a *Declaration on the Importance and Value of Universal Museum*. O documento enfatiza o papel único destes equipamentos culturais em “cultivar uma melhor compreensão de diferentes

civilizações e promover o respeito entre elas” (ICOM 2004). Eleva o *status* dos museus nacionais para instituições de importância global com autoridade para representar culturas e civilizações conjugadas.

O British Museum, o Louvre, o Metropolitan e o Hermitage se autodeclararam, assim, *universais*. Críticos da iniciativa alegam que o propósito real é estabelecer imunidade e deslegitimar as reivindicações de repatriamento de obras das suas coleções. Defensores argumentam que os museus sempre tiveram uma perspectiva universal na medida em que, desde o Iluminismo, atribuíram a missão de representar a diversidade do mundo. Foi somente a partir do século XIX, com o surgimento do nacionalismo, que o modelo iluminista foi abandonado em favor de representações específicas (MINIOTIS, 2014).

Mas a *Convenção de Haia sobre a Proteção de Bens Culturais em Caso de Conflito Armado* (1954) já endossava a ideia de internacionalismo cultural ao declarar que “danos a bens culturais pertencentes a qualquer pessoa significam danos ao patrimônio cultural de toda a humanidade, uma vez que cada pessoa contribui para a cultura do mundo”. Museu universal significaria, neste contexto, não servir apenas a “cidadãos de uma nação, mas de todas as nações”. Ou seja, ao colecionar peças do mundo todo, uma instituição representa e promove o patrimônio mundial e não mais nacional (MINIOTIS, 2014).

Os críticos a este discurso universalista dos grandes museus argumentam que não basta colecionar obras do mundo todo, mas apresentá-las a partir da perspectiva do grupo que as criou. George Abungu, ex-diretor-geral do Museu Nacional do Quênia, por exemplo, no artigo *The Declaration: A Contested Issue* (ICOM, 2004)⁵⁹, contesta a ideia de que apenas alguns museus sejam universais, pois todos os museus compartilham missão e visão comuns. A universalidade de um museu não poderia ter como critério unicamente seu tamanho e riqueza da coleção.

A querela gira também em torno da tradicional oposição entre internacionalistas X nacionalistas. Para os primeiros, a missão do museu universal é divulgar uma visão global da cultura. Os nacionalistas não se opõem a essa ideia, mas insistem sobre a importância da pluralidade de interpretações das coleções e não apenas a euro-ocidental. Consideram que a bandeira do universalismo tampouco pode ocultar a questão do direito universal dos povos a seu patrimônio cultural (MINIOTIS, 2014).

⁵⁹ http://archives.icom.museum/pdf/E_news2004/p4_2004-1.pdf

A perspectiva cosmopolita dos museus só se concretiza na medida em que se propõem *verdadeiramente* a promover o pluralismo e a diversidade cultural. Isto ocorre quando, por exemplo, convidam curadores de diferentes perspectivas e *backgrounds* para resignificar as obras, incorporando novas visões, leituras, formatos e circuitos expositivos às suas coleções.

No contexto da arte contemporânea, o curador adquiriu um papel importante na arte contemporânea. Uma das funções atuais da curadoria tem sido a de propor novas leituras e revisão contínua das hierarquias forjadas pelos circuitos expositivos, contribuindo para criação de novos olhares e valores sobre a produção de arte contemporânea. Afinal, talvez muitos museus de arte moderna ainda conservem uma visão ocidental (BARRIENDOS, 2009, p. 98).

Os museus vêm assumindo a criação do que se chamam *culturas públicas* ao defenderem políticas de reconhecimento das diferenças e se comprometerem com a inclusão de questões da diáspora ou de hibridez cultural. Uma vez depurados das críticas que receberam no século XX (relativas, sobretudo, à ritualização e ausência de inovação), reemergem como instâncias de consagração e configuram valores e significados estéticos.

Participantes ativos de redes transculturais, os museus no século XXI se propõem a ser cada vez mais espaços de comunicação intercultural destinados a projetar identidades transnacionais por meio de narrativas e elementos museológicos. Sem perder de vista a perspectiva econômica, desenvolvem estratégias de fidelizar e atrair seus públicos e, com isso, garantir recursos.

A diplomacia cosmopolita praticada pelos museus baseia-se em atividades transnacionais, na circulação das coleções, na forma de apresentação para o público global, e também nas operações e questões de sustentabilidade.

Mesmo com as mudanças de abordagem, os museus ainda são espaços de memória e manifestação física do patrimônio e cultura nacional, tendo a capacidade de se tornarem símbolo de uma nação ou mesmo cidade, como é o caso do Metropolitan em Nova York, do Louvre em Paris e do British Museum em Londres. Aude Albigès (2007) mostra como o Metropolitan atua na diplomacia cultural. Criado em 1872 e localizado no Central Park, o “Met” é um dos maiores museus do mundo. Recebe entre 6 e 8 milhões de visitantes por ano. Fundado por iniciativa de empresários influentes (Robert Lee Jenkins, Henry Marquand e Cornelius Vanderbilt, que doaram suas coleções privadas), recebe subvenções públicas,

doações, patrocínios e obtém receitas de seus serviços. A sede é de propriedade da cidade de Nova York, que provê um terço dos custos de manutenção e segurança, abrangendo, ao todo, um total de treze por cento do seu orçamento anual⁶⁰. Desde a sua criação, segundo Albigès, o Met teve a missão de difusão cultural e formação de público. Já no início do século XX, se concentrou na ampliação e diversificação de sua coleção.

A partir dos anos 1980, os museus se expandem para espaços de lazer e turismo cultural, frequentados pelo grande público. Esta expansão traz o desafio de dinamização e apresentação atrativa de suas coleções. As exposições temporárias, nesse sentido, são uma ferramenta essencial para criar fato midiático e atrair novos públicos, ao mesmo tempo em que possibilitam que a coleção permanente seja (re)visitada. Por serem atividade custosa, essas exposições demandam mobilizar recursos para financiá-las, o que traz o desafio de neutralizar eventual influência dos doadores e patrocinadores.

As exposições temporárias e as ações culturais, no entanto, possibilitam intercâmbios culturais na medida em que empréstimos de obras são negociados, curadores estrangeiros são eventualmente envolvidos nos projetos, as criações de outros países são exibidas e o público é beneficiado com artefatos artísticos de fora.

Um exemplo disso foi a exposição *Arts of Korea*, organizada no Met em 1998 na inauguração de uma nova galeria permanente dedicada à arte da Coreia, Japão e Estados Unidos. Contou com a colaboração de um curador coreano e o patrocínio do governo coreano, além de empresas daquele país. O projeto foi exitoso e atendeu às expectativas dos envolvidos: tanto o museu conseguiu realizar sua ação e permanecer fiel à missão de conservação, pesquisa, difusão e formação, quanto os parceiros coreanos, por meio do prestígio do Met, obtiveram visibilidade e projeção internacional (ALBIGÈS, 2007).

O Guggenheim, por sua vez, é também um exemplo de ator não estatal na arena internacional. Desenvolve projetos por meio de parcerias duradouras entre artistas, curadores, profissionais da cultura e outras organizações artísticas e instituições museais. Possibilita trocas, aprendizados e visibilidade para as práticas artísticas de diferentes regiões do mundo. Promove o aprimoramento o acervo de arte contemporânea global com a colaboração de curadores especializados em diferentes práticas artísticas.

⁶⁰ <https://www.metmuseum.org/about-the-met/office-of-the-president/development>

Exemplo de ação que merece destaque, especialmente para o Sul Global, é o projeto *Guggenheim USB Map Global Art Initiative*, em parceria com a empresa USB de serviços financeiros. A primeira exposição que integrou o projeto foi *No Country: Contemporary Art for South and Southeast Asia (Nenhum país: arte contemporânea do Sul e Sudeste da Ásia)*, apresentada inicialmente em Nova York e depois em Hong Kong e Cingapura. A segunda exposição, *Under the Same Sun: Art from Latin America Today (Sob o mesmo Sol: Arte da América Latina Hoje)*, de 2016, circulou por três capitais, Nova York, Cidade do México e Londres. O projeto incluiu a realização de residência de um trio de curadores: June Yap (especialista da produção artística do sul e sudeste da Ásia), Pablo León de la Barra⁶¹ (América Latina) e Sara Raza (Oriente Médio e norte da África). Com a iniciativa, o número de artistas latinoamericanos com obras no acervo Guggenheim aumentou em 66% e os do Sul e do Sudoeste da Ásia em mais de 200%.

Além disso, o projeto conta com um site (“MAP – guggenheim.org/MAP”), que disponibiliza informações sobre artistas e suas obras e postagens de curadores e críticos, já acessado por centenas de milhares de visitantes do mundo inteiro, o que demonstra reconhecimento. Como colocou León de la Barra, no texto de abertura da exposição:

Sob o mesmo Sol é uma tentativa de questionar as fronteiras existentes e redefinir os mapas culturais e artísticos das Américas a partir dos diálogos entre os diversos artistas e centros artísticos regionais. (...) precisamos parar de ver o mundo de acordo com as antigas dicotomias de poder: centros e periferias, países de primeiro e terceiro mundo. [...] Por meio dessa iniciativa, reconhecemos a importância de estabelecer cooperações e aprender uns com os outros. Essa é a única forma de vislumbrar uma sociedade mais igualitária, onde a arte pode ser um componente importante dessa transformação.

Outros museus privados realizam ações de intercâmbio de obras e cooperação com museus do mundo, posicionando as cidades onde estão como capitais culturais. O Broad, aberto em Los Angeles em 2015 pela Broad Art Foundation, tem uma política de empréstimo de obras para museus de todo o mundo. A Fundação Louis Vuitton, em Paris, cuja missão é promover a criação contemporânea de jovens artistas, desenvolve sua programação com base em parcerias com instituições de todo o mundo. O Museu de Arte Contemporânea Garage (OMA), em Moscou, foi criado em 2008 com a missão de inserir a Rússia no mercado internacional das artes.

⁶¹ Destaca-se que León de la Barra foi um dos membros do Júri do 20º Festival Videobrasil, em 2017.

O Museo Soumaya, do bilionário mexicano Carlos Slim, na Cidade do México, foi criado em 1994 e conta com um programa permanente de empréstimo de obras para outros museus e instituições culturais em todo o mundo. O MORE, em Gorssel, no leste da Holanda, abriga a coleção do empresário Hans Melchers, reunindo obras do realismo moderno holandês. Todos têm em comum a arquitetura inovadora de seus prédios e, excetuando o Soumaya e o More, têm o foco na arte contemporânea.

A recente tendência de alguns museus, sobretudo os mais renomados, de adotar estratégias de internacionalização, repercute também sobre a diplomacia cultural e projeção do país. Jean-Michel Tobelem (2013) aponta que a via atual apresenta uma nova perspectiva e responde a um interesse econômico visível: a busca de retorno financeiro. O caso do Museu Picasso, pertencente à Prefeitura de Paris, ilustra bem o caso. Os recursos levantados com empréstimos de obras do acervo para exposições em todo o mundo durante os cinco anos em que permaneceu fechado cobriram três quintos do custo da obra de renovação.

A exportação de *know-how* museográfico e artístico teve como pioneiro o Guggenheim, com as “antenas” implantadas em Bilbao (Espanha), Veneza (Itália), Berlim (Alemanha) e Abu Dhabi (Emirados Árabes Unidos)⁶². Os museus públicos também seguiram esta estratégia. O Victoria & Albert, de Londres, por meio de parceria com a empresa privada China Merchants Group, inaugurou em dezembro 2017 um centro cultural em Shekou, Shenzhen, no sul da China. O Hermitage, de São Petersburgo, abriu uma filial em Amsterdam, Holanda, em 2004. O Museu do Louvre de Paris também abriu, em novembro 2017, em Abu Dhabi, uma filial com a denominação de museu universal (TOBELEM, 2013). O “Louvre das Areias”, como é conhecido, ressalta em suas notas para a imprensa a estratégia expositiva diferenciada de classificar os percursos por temas universais e influências entre as culturas, e não mais por estilos ou civilizações.

A internacionalização dos museus públicos como o Louvre atende não somente aos interesses econômicos para ampliar e diversificar as fontes de recursos, como também aos interesses da diplomacia francesa de *rayonnement culturel*, que chegou até a criar, em 2007, um órgão específico para cuidar da internacionalização museal, a *Agence France Museum*. Já a internacionalização dos museus privados, como o Guggenheim, se inscreve em uma estratégia político-diplomática, mas de forma não intencional.

⁶² Há projeto de implantação de antena também em Guadalajara (México) e Vilnius (Lituânia)

Organizações artísticas sem fins lucrativos, como associações e fundações privadas, também realizam ações político-diplomáticas. Frank Ninkovich, em *Diplomacy of Ideas*, demonstra que, antes da “epopeia da Guerra Fria”, as relações culturais entre os Estados Unidos e o resto do mundo eram dominadas por grupos da sociedade civil, que incluíam associações acadêmicas e fundações, entre as quais a *Carnegie Endowment for International Peace*, a Fundação Rockefeller, o Memorial Laura Spelman Rockefeller e a Carnegie Corporation que forneceram apoio financeiro para projetos de intercâmbio acadêmico e cultural (NINKOVICH, 1995).

No que diz respeito à abordagem cosmopolita das organizações privadas, estudo realizado por Franck Mermier sobre as fundações de promoção cultural do mundo árabe demonstram que, desde os anos 2000, várias delas desenvolvem ações e redes com dimensão simultaneamente regional e transnacional. A Ashkāl Alwān, no Líbano, a al-Qattān, na Palestina, e a Kamel Lazaar, na Tunísia, por exemplo, promovem o desenvolvimento de novas formas artísticas e mobilidade artística. Na contramão do que buscam os Estados da região, estas organizações sem fins lucrativos veiculam novas concepções do pan-arabismo cultural, que se dissocia do nacionalismo árabe ou mesmo do pan-arabismo institucional e suas pretensões hegemônicas e/ou homogeneizantes, defendendo uma cultura comum árabe que ultrapassa as diferenciações nacionais. Importa ressaltar que o pan-arabismo cultural alternativo, embora seja uma condição essencial para a inserção no mercado regional árabe, não demanda aos artistas e criadores diluírem suas especificidades locais (MERMIER, 2016), o que reforça a ideia de cosmopolitismo enraizado de que fala Appiah (1998).

Na medida em que o movimento de desterritorialização e internacionalização de conteúdos simbólicos se ampliam e o mundo da arte se torna incrivelmente integrado, as organizações promovem intercâmbios e programas de apoio à mobilidade internacional. Muitas das organizações que se centram neste segmento têm como foco artistas de determinada região ou de todas as nacionalidades, em vez de abordagens estritamente voltadas para um país ou nacionalidade específica.

A lista de associações e fundações que oferecem bolsas para artistas visuais participarem de programa de residência no exterior é extensa, especialmente na Europa. Também no Brasil, algumas organizações artísticas privadas promovem a arte contemporânea por meio do apoio à mobilidade artística internacional e dentre as quais

destacamos a Fundação Iberê Camargo, a FAAP – Fundação Alvares Penteado e o ICCo - Instituto de Cultura Contemporânea.

A Iberê Camargo é uma instituição privada criada em 1995 com a missão de divulgar a obra de Iberê Camargo no Brasil e no exterior, bem como fomentar a produção artística contemporânea no Brasil. Disponibiliza, desde 2001, uma bolsa de residência internacional para jovens brasileiros desenvolverem pesquisa e aperfeiçoarem seus projetos em centros de arte contemporânea estrangeiros. Construiu parcerias com a Art Institut of Chicago (EUA), Blanton Museum of Art – University of Austin at Texas (EUA), Cité Internationale des Arts de Paris (França), École des Beaux Arts de Rennes (França), El Basilisco (Argentina), London Prit Institut (Inglaterra), Maus Hábitos – Espaço de Intervenções Artísticas (Portugal), RIAA – Residência Internacional de Artistas de Buenos Aires (Argentina), e Sala de Arte Público Siqueiros (México). Essa rede de parceiros tem propiciado, segundo o curador Jailton Moreira, importantes processos de trocas e experiências entre as produções artísticas do Brasil e dos países de acolhimento, contribuindo para a dinamização da cena de ambos os países (MOREIRA, 2010). Além do prêmio de residência, a fundação promove a mobilidade internacional por meio da circulação de obras de Iberê Camargo e da organização de mostras de artistas brasileiros.

A FAAP, de São Paulo, possui desde 1996 um programa de residência por meio de uma parceria com a Cité Internationale des Arts, de Paris, e um programa de intercâmbio de alunos com a Escola Nacional Superior de Belas Artes de Paris. No início, o programa de residência consistia na estadia de alunos e professores da instituição na capital francesa durante seis meses. Em 2005, com a instalação de um centro de residência no Edifício Lutécia, de propriedade da fundação, em São Paulo, o programa de residência passou a acolher também artistas de outras partes do Brasil e do mundo. Para dinamizar o seu centro de residência, a FAAP mantém uma rede de parcerias com instituições nacionais e internacionais, públicas e privadas, a exemplo da Associação Cultural Videobrasil, Fundação Bienal de São Paulo, Fundação Calouste Gulbenkian, Itamaraty, entre outros. Ao promover a mobilidade de brasileiros para o exterior e de estrangeiros para o Brasil, o programa de residência contribuiu para a internacionalização da arte contemporânea produzida no país (MORAES, 2009, 2014).

Fundado em 2009, pela colecionadora Regina Pinho de Almeida, o ICCo é uma das instituições privadas que apoiam a arte contemporânea no Brasil. Com o título de

Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP), o instituto tem como fonte de financiamento recursos de convênios, editais, doações, patrocínios e leis de incentivo. Até 2016, quando encerrou suas atividades, realizou uma série de ações internacionais em que atuou como elo de referência entre artista, público e importantes instituições. Sua estratégia de atuação foi a articulação de parcerias nacionais e internacionais, em uma perspectiva de diplomacia em rede. Criou em parceria com a SP-Arte (a maior feira de arte do Hemisfério Sul) um prêmio anual de residência artística internacional aberto a artistas brasileiros ou estrangeiros residentes há mais de dois anos no país, desde que representados por galerias participantes da feira.

Para a viabilização da bolsa de residência artística, o ICCo construiu uma rede de parcerias com centros estrangeiros como a Residency Unlimited (RU), de Nova York, e a FLORA ars+natura (espaço de arte contemporânea fundado pelo curador independente Jose Roca, responsável adjunto de Arte da América Latina na Tate, em Londres de 2012 a 2015), em Honda, na Colômbia.

O programa do ICCo tinha como objetivo proporcionar o intercâmbio e permitir a artistas um tempo de vivência no exterior para reflexão, estudos, criação e/ou *networking*. As bolsas cobriam despesas de passagem, seguro de vida e saúde, hospedagem e taxa de residência, com duração máxima de três meses. Artistas como Rodrigo Braga, Bruno Cançado, Virgínia de Medeiros e Alexandre Brandão foram contemplados.

Além das residências, o ICCo promoveu também o ART.BR# Festival Internacional de Arte Contemporânea Brasileira, mostras de artistas visuais brasileiros em diálogo com outras linguagens, como a música, o cinema e a performance, em diferentes espaços públicos e culturais de Nova York. Apresentou trabalhos de Tunga, Lenora de Barros, Cao Guimarães, Eder Santos, Arto Lindsay e Chelipa Ferro.

Antes de suspender suas atividades, o ICCO articulou ainda o Fórum de Bienais, tendo como propósito criar uma rede entre as bienais, que se tornaram o local de exposição da arte contemporânea, principalmente em países onde não há museus ou um circuito de arte funcionando, conforme relato de seu ex-diretor artístico, o curador independente Daniel Rangel, com exclusividade para este trabalho⁶³. Entre os membros do fórum estão a Bienal de La Habana, de Cuba, a Bienal de Cerveira, de Portugal, o centro de pesquisa em cultura

⁶³ Esta e as próximas referências indicadas como “entrevista, 2017” foram realizadas por Monique Badaró para esta presente pesquisa.

contemporânea Pioneer Works e a produtora Clocktower, de Nova York. Em 2014, o ICCo abrigou o II Fórum Mundial de Bienais, do qual resultou a publicação *Making Biennials in Contemporary Times*, coeditado com a Biennial Foundation e a Fundação Bienal de São Paulo. Desde agosto de 2016, suspendeu suas atividades por falta de recursos, porém algumas foram continuadas pelos parceiros, como o prêmio de residência artística com a SP-Arte, conforme informou Rangel.

Os projetos internacionais dos museus e organizações artísticas acima apresentados exemplificam os esforços de comunicação intercultural global que atores não governamentais nacionais e estrangeiros têm empreendido, demonstrando a emergência de um novo tipo de diplomacia cultural. A perspectiva cosmopolita, também presente na arte contemporânea, se materializa nessas instituições por meio de suas ações transnacionais de intercâmbios, mobilidade e formação de redes voltadas para a inclusão e o reconhecimento da arte produzida em todo o mundo, independente de sua origem geográfica e nacionalidade.

3.5.2. *Festivais internacionais, feiras e bienais de arte*

Os festivais internacionais têm um papel estratégico na promoção das artes, apoio à criação artística, formação de públicos, defesa de uma determinada manifestação e/ou identidade, dinamização da cena local, sendo também uma importante ferramenta de diplomacia cultural.

Onipresentes nos cinco continentes, ganham importância sob muitos aspectos. Inicialmente ligados aos ritos religiosos, às crenças, culturas e tradições dos grupos sociais, os festivais aconteciam em todo o mundo (CUDNEY, 2016). Além dos países europeus, há notícia de que África, China e Índia (Kumbh Mela ou Magha Puja) tiveram seus festivais ligados às suas tradições religiosas.

Foi na Grécia antiga que os festivais ganharam formas mais avançadas, já com elementos de cultura e arte. Durante a Idade média os carnavais (período festivo antes da quaresma) surgiram, assim como os torneios de cavaleiros, para celebrar a passagem de monarcas, acompanhados de apresentações de teatro, recitais e concertos que são também arquétipos de festivais contemporâneos.

Emmanuel Wallon (2008) considera que os festivais são uma versão moderna do Campo do Pano de Ouro, em alusão ao famoso encontro de 1520, entre Francisco I da França e Henrique VII da Inglaterra, no qual os monarcas exibiram durante três semanas as realizações de suas respectivas sociedades, com intuito de mostrar superioridade em relação ao outro.

A partir do Renascimento, festivais e eventos ditos *culturais* (com apresentações de dança, pantomima e música) começaram a se desenvolver na Europa. No século XVII, surgem as óperas francesas e, na Inglaterra, os primeiros festivais de música, como o Festival dos Três Corais em Hereford e o Festival Handel na Abadia de Westminster. A partir do início do século XVIII, com a industrialização, o aumento da renda média e do tempo livre das pessoas, e as invenções que se seguiram no século XIX, começam as exposições universais e os festivais se espalham gradualmente no mundo, muito além das fronteiras europeias.

Wallon (2008) também considera que os festivais são uma extensão das exposições universais, que se configuravam como uma vitrine das realizações e avanços técnicos e artísticos dos Estados-nação. O Festival Bayreuth (1876) dedicado ao compositor Richard Wagner, na Alemanha; o *Chorégies d'Orange* (1869), da França e a Bienal de Veneza (1895), na Itália, estão entre os primeiros festivais com o formato atualmente conhecido.

De acordo com o especialista francês, foi a partir dos anos 1960 que os festivais se impuseram como dispositivo de política cultural. A sua multiplicação nos anos 1980 e 1990 se inseriu no processo de territorialização. Várias cidades europeias criaram ou apoiaram festivais como estratégia de autopromoção com vistas a atrair turistas e fomentar a economia.

Analisados no âmbito da esfera pública, enquanto espaços alternativos de concretizar experiências democratizantes, esses eventos se impõem cada vez mais como um sistema relacional que coloca em contato artistas, formas de arte, visões estéticas e posicionamentos políticos. Mesmos nos festivais renomados, o tema da diversidade e da visibilidade da produção artística de outros países, especialmente os do Sul, ganha visibilidade. Afinal, além de programação artística propriamente dita, organizam fóruns, seminários, debates onde esses temas são politizados.

Palco para exibição das expressões artísticas da cultura local, regional ou mesmo global (CUDNEY, 2016), os festivais se constituem hoje como alternativas para exibir obras e conteúdos culturais, especialmente os que estão fora do *mainstream* ou oriundos de países

não centrais, contribuindo para a difusão no mundo da produção cultural de muitos países ou regiões periféricas. Promovem a mobilidade não somente de obras, mas de artistas e/ou grupos artísticos, inclusive programas de residências.

No início do século XXI, mesmo com a diminuição de recursos financeiros para a cultura e um conseqüente arrefecimento dos festivais⁶⁴, alguns atingiram alcance e influência para além das fronteiras nacionais e regionais (WALLON, 2008). Existem festivais para todas as linguagens artísticas, não só artes visuais (música, teatro, dança, cinema, literatura). Os de cinema totalizam mais de mil no mundo, de todos os formatos, dimensões e escalas (local, nacional, internacional).

3.6. Considerações Finais

Como se vê, a atuação diplomática evoluiu da comunicação entre Estados para a comunicação com públicos estrangeiros e passou a envolver não somente a divulgação de um país (paradigma da projeção nacional), mas, sobretudo, ações voltadas a fomentar diálogos, intercâmbios, cooperação e construção de relacionamentos de longo prazo (paradigma das relações culturais). A visão ampliada de bem comum global tem promovido uma comunicação mais dialógica entre os atores envolvidos.

A diplomacia permanece um atributo do Estado, mas seu exercício deixou de ser domínio reservado ao monopólio estatal. Ao contrário: proliferam atores não estatais (ANEs) que agem, formal ou informalmente, em complementariedade à diplomacia oficial. Este capítulo buscou apresentar o contexto em que os ANEs emergiram na arena internacional e demonstrar sua relevância como *players* da cena diplomática.

A tendência é que a formação de uma arena diplomática híbrida continue ao longo do século XXI. É imprescindível aos governos encontrarem a melhor forma de incorporar os agentes extra estatais à sua ação externa para potencializar a diversidade e reduzir possíveis ambivalências e fragilidades.

⁶⁴ Ver Pascale Goetschel e Pa.ricia Hidiroglou em “*Une histoire des festivals xxe -xxie siècle*”

4. COSMOPOLITISMO E MOBILIDADE ARTÍSTICA NO UNIVERSO SUL-SUL: A ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL



Foto 5. Registro do 18º Festival Videobrasil. Foto: Everton Ballardin.

A difusão artística no exterior sempre contou com a força de atores privados, elogiados pela continuidade e profissionalismo, contrastando com os atores governamentais, frequentemente criticados pelo desconhecimento do meio e intermitência das ações⁶⁵. Na atualidade, ainda que a ação cultural externa dos estados tenha se estruturado e ampliado, o panorama das políticas culturais se caracteriza pela presença ativa de atores não estatais (organizações sem fins lucrativos, empresas e indivíduos) na promoção da circulação internacional de produções culturais.

Mesmo na França, onde o modelo de atuação é centralizado no estado, a diplomacia cultural não passa mais tanto quanto antes pelos circuitos tradicionais dos Ministérios de Relações Exteriores, como observa François Roche (1998). Com o suporte das novas tecnologias de informação e comunicação e conhecimento prático, sendo também motivados

⁶⁵ Louis Réau, *Histoire de l'expansion de l'art français*, citado por Chougnnet (2010).

por interesses propriamente culturais, os atores privados transnacionais elaboram uma diplomacia cultural paralela, frequentemente vista como mais eficaz. Para ganhar a ‘guerra contemporânea de conteúdos culturais’, afirma Frédéric Martel (2012), seria preciso não só separar o cultural da diplomacia, mas também ‘desdiplomatar’ os agentes culturais oficiais.

Apesar de algumas práticas e formas artísticas locais terem conseguido protagonismo internacional graças à globalização, a estrutura internacional das trocas culturais permanece assimétrica. Observa-se ainda hoje o velho desequilíbrio em favor dos países centrais, principalmente Estados Unidos-Europa, que controlam a circulação e detêm o poder de consagração e reconhecimento das produções culturais das regiões “periféricas” do globo.

No Brasil, a Associação Cultural Videobrasil (ACVB), organização artística sem fins lucrativos e independente, tem se esforçado desde 1991 para promover a conexão da produção artística nacional e, mais recentemente, a do Sul Global, com a cena internacional. A entidade recorre a instrumentos e estratégias que repercutem não somente sobre o desenvolvimento cultural local, como também sobre a inserção qualificada da criação brasileira no circuito internacional de arte contemporânea. Graças a uma atuação em rede, construção de relações continuadas e a promoção de uma plataforma alternativa de resistência simbólica, desempenha papel ativo no âmbito transnacional, conformando o que se poderia chamar de diplomacia não governamental ou não estatal, voltada para atender aos interesses artístico-culturais e defender perspectivas globais.

Ao assumir convergências com agentes culturais do Sul Global, a ACVB questiona as representações e narrativas eurocêntricas e promove a mobilidade transcultural da produção de artistas que nasceram ou vivem em locais periféricos, concedendo-lhes visibilidade internacional. Posicionando-se contra o sistema de relações de poder global, inseriu-se em um movimento mais amplo de organizações artísticas que desenvolvem estratégias político-diplomáticas.

O presente capítulo tem como objetivo apresentar a experiência desse agente cultural privado brasileiro que conquistou papel de relevo na cena internacional das artes visuais. Considera-se que a Videobrasil reúne os atributos de influência, legitimidade, credibilidade e representatividade esperados nos atores não estatais.

Para o propósito deste trabalho, as organizações artísticas (*art organizations*) são aquelas sem fins lucrativos, de natureza privada, que trabalham no campo das artes, tais como museus, teatros, centros culturais, centros de residências artísticas, companhias de

dança e de teatro, coletivos etc, que recebem ou não subvenções públicas, mas que gozam de autonomia e independência quanto à escolha de suas ações.

4.1. Videobrasil e a diplomacia cultural

A Associação Cultural Videobrasil (ACVB) foi criada em 1991, em São Paulo (SP) pela curadora de arte baiana radicada na capital paulista Solange Farkas. Conhecida também simplesmente por “Videobrasil”, surgiu como desdobramento de festival homônimo, concebido em 1983, no final da ditadura militar e hoje denominado Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil. Considerada uma das mais importantes articuladoras internacionais de arte eletrônica⁶⁶, Farkas sentiu a necessidade de criar uma organização voltada para promover e resguardar a produção artística em vídeo reunida ao longo das edições do festival, tanto mais que inexistiam no período mecanismos institucionais voltados para a preservação e legitimação dessa produção e sua relação com as artes visuais.

Organização privada sem fins lucrativos, qualificada como OSCIP⁶⁷ com finalidade cultural, a Videobrasil conta com uma equipe permanente de quinze colaboradores. Com sede própria desde 2015, consolidou-se como um centro de arte por excelência, dispondo de espaço físico (800m²) dedicado em permanência à sua programação e à ativação do acervo histórico do festival.

Para além do festival e mostras temporárias, o Galpão VB, como é chamado o novo espaço, antes pertencente à família Farkas⁶⁸, agrega ao seu portfólio de serviços, uma dimensão educacional mais ampla. Disponibiliza uma videoteca para pesquisas e consultas, programas mensais de exposições, filmes, seminários e oficinas, bem como residências artísticas e laboratórios de criação e reflexão, tornando mais constante o relacionamento com a comunidade cultural e acadêmica como um todo.

Com mais de vinte anos de atuação⁶⁹, a ACVB se destaca na cena nacional e internacional pela preservação, mapeamento, fomento e difusão da arte contemporânea e à formação de público. Dedicar-se também ao intercâmbio internacional entre artistas, curadores e pesquisadores do Brasil e do circuito geopolítico Sul, que compreende América

⁶⁶ Citada por Christine Mello, em *Arte e novas mídias: práticas e contextos no Brasil a partir dos anos 90*. In: *ARS (São Paulo)* vol.3 no.5 São Paulo, 2005.

⁶⁷ Organização da Sociedade Civil de Interesse Público

⁶⁸ Comerciantes varejistas, fundadores da Fotoptica

⁶⁹ Ou, mais de 30 anos, se contarmos da data da criação do festival, em 1983.

Latina, Caribe, África, Oriente Médio, Europa do Leste, Sul e Sudeste Asiático, Oceania e mesmo os países de língua portuguesa.

Com missão de escala internacional, a associação se coloca em sintonia com outras organizações artísticas que desempenham um papel central de promoção cultural e relações duradouras com atores locais, nacionais e internacionais, fomentando o intercâmbio para que públicos estrangeiros mais amplos tenham contato com a cultura nacional. Como observa Hoogwaerts (2016), em seu estudo sobre o papel dos museus nas relações internacionais, as organizações artísticas vêm incorporando cada vez mais uma dimensão política, pois enquanto plataformas intercâmbio de arte e ideias, suas ações têm impacto nas relações diplomáticas entre os países. Assim, atuando a partir de abordagens relacionais, de redes e colaborativas, com vistas à consecução dos seus objetivos institucionais, a ACVB acaba por praticar a diplomacia cultural de forma independente e não intencional.

Curadora independente, Solange Farkas, acumula um amplo leque de colaborações nacionais e internacionais. Foi diretora e curadora-chefe do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), de 2007 a 2010, onde buscou “inserir a Bahia, um estado fora do tradicional eixo Rio de Janeiro-São Paulo, no circuito nacional e internacional de arte contemporânea”⁷⁰, promovendo a mobilidade internacional de artistas locais e a de curadores estrangeiros para o museu e conhecer a produção artística baiana. Ao mesmo tempo, apresentou à capital baiana artistas brasileiros e estrangeiros pioneiros na produção da vídeoarte.

Em âmbito internacional, Farkas desenvolveu, a convite de organizações artísticas, trabalhos de curadoria para mostras, bienais, festivais e diversos eventos como a mostra do 3º Festival de Videoarte de Macau, China (2012), a Screen, do Barcelona Festival, Espanha (2012), a 10ª Bienal de Charjah, nos Emirados Árabes Unidos (2011), a 16ª Bienal de Cerveira, Portugal (2011) e o 6º Videozone: International Video Art Biennial, em Israel (2010). Organizou exposições itinerantes no Brasil e no exterior *La Mirada Discreta: Marcel Odenbach & Robert Cahen* (Buenos Aires, 2006), bem como *Roteiro Amarrado* (CCBB Rio de Janeiro, 2010) e *Suspensão e Fluidez* (ARCO, Madrid, 2007). Ambas apresentaram os trabalhos de Eder Santos, pioneiro da vídeoarte no país, um dos principais representantes nacionais no cenário da arte contemporânea internacional, beneficiado com as primeiras bolsas do Programa de Residência Videobrasil.

⁷⁰ Entrevista publicada na *Arte Capital*: <http://www.artecapital.net/entrevista-199-solange-farkas>

Solange Farkas também integra comitês e júris de importantes prêmios, festivais de arte, bienais e instituições museais ao redor do mundo, com especial destaque para o UN Live Museum (Museu pela Humanidade das Nações Unidas), a 10ª Bienal Africana de Fotografia – Rencontres de Bamako (Mali), o Nam June Paik Award (Alemanha), o 14th Videonale Bonn (Alemanha), o Rotterdam Internacional Film Festival (Holanda) e o Prince Claus Fund (Holanda). Participa de redes, comunidades epistêmicas, discussões, seminários e conferências internacionais como a *Media In Transition*, promovida pela Tate Modern em Londres, em 2015, com o apoio do New Art Trust, um consórcio que reúne especialistas do MoMA– Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, do SFMOMA - Museu de Arte Moderna de São Francisco e da Tate Gallery. São interessados na apresentação e preservação das obras de arte em formato digital, ao lado do Getty Conservation Institute e do Getty Research Institute. Em 2017, recebeu o Prêmio *Montblanc de la Culture Arts Patronage* criado em 1992 pela *Montblanc Cultural Foundation*, que apoia e prestigia aqueles que dedicam tempo, recursos e energia em prol das artes⁷¹.

O curador independente tornou-se na atualidade, como apontado, a figura de maior destaque no sistema de arte contemporâneo, se substituindo ao papel dos críticos de arte, que detinham a função de promover a produção cultural, orientar o público e o mercado em termos de reconhecimento e consagração. Não mais atrelados a instituições, esses agentes mudaram a forma tradicional de exposições, vistas como principal dispositivo de exibição e projeção de artistas e obras.

Dando visibilidade aos artistas e criando conexões entre as suas obras e os públicos, jogam um papel complementar ao do diplomata oficial na difusão internacional da criação artística de um país. Em um contexto global, de intensificação das trocas e de luta simbólica por legitimação ou pela posse e aquisição de capital cultural, nos termos de Pierre Bourdieu, cresce o interesse pelo papel dos curadores como embaixadores culturais. Eles são chamados a difundir a produção do Sul Global, realizando pesquisas, montagens de exposições e intermediando a circulação internacional de artistas da região (SMITH, 2017).

Peça ativa no circuito internacional de arte, os curadores integram redes de espaços expositivos que se interconectam dentro e fora das fronteiras nacionais, impulsionando a mobilidade dos artistas e suas obras. Como observa Canclini (2007), eles atuam em interconexão com instituições, museus, fundações e galerias, e até com os patrocinadores,

⁷¹ Mais informações sobre este prêmio em: <http://vogue.globo.com/lifestyle/noticia/2017/10/solange-farkas-vence-o-premio-montblanc-de-la-culture-arts-patronage.html>

empresas e a mídia. A atividade curatorial de Farkas, ao inserir artistas brasileiros em seus projetos, criando pontes, mediações e novos significados e permitindo a públicos mais amplos, inclusive estrangeiros, (des)(re)construírem concepções sobre as mesmas, contribui para uma maior assimilação internacional da arte contemporânea produzida no Brasil. Quase sempre distantes da diplomacia cultural estatal brasileira, seus projetos curatoriais, assim como as ações transculturais institucionais, fazem da ACVB um agente diplomático informal (ALBIGÈS, 2007) ou não intencional (LEE & AYHAN, 2015).

4.2 Atividades transculturais

A ACVB concebe uma série de iniciativas e programas em conexão com uma ampla rede de cooperação internacional. Além do festival, das exposições internacionais, das mostras itinerantes, das publicações bilíngues, dos conteúdos audiovisuais, dos seminários, oficinas e encontros com artistas e pesquisadores de diversas áreas do conhecimento, a associação promove a mobilidade artística internacional por meio do seu programa de residência artística, considerado o mais bem estruturado do país, além de pioneiro no seu gênero.

Conforme mencionado em capítulos anteriores, a mobilidade artística internacional, desde a década de 1990, ganhou uma dimensão política, sendo amplamente instrumentalizada pela diplomacia cultural estatal para fins de promoção territorial, internacionalização da produção cultural e *rayonnement* nacional. Vetor de intercâmbio e de cooperação bilaterais, seu interesse ultrapassa os propósitos meramente artísticos, sendo hoje uma condição indispensável para a inserção dos artistas no circuito internacional de arte contemporânea.

4.2.1. Exposições individuais e coletivas

As grandes exposições individuais realizadas pela Videobrasil buscam estabelecer o diálogo entre a produção artística contemporânea do Sul Global e a internacional. Algumas com caráter informativo ou de retrospectiva se centram em artistas consagrados, como no caso de: *Sophie Calle – Cuide de você*, por ocasião do Ano da França no Brasil (São Paulo e em Salvador, 2009); *Joseph Beuys – A revolução somos nós* (São Paulo e Salvador, 2010) e a do artista britânico Isaac Julien, *Geopoéticas* (São Paulo, 2012), que contaram com a

parceria do Sesc São Paulo. Essas grandes exposições monográficas são inéditas no país e cumprem um importante papel de tornar conhecido do grande público brasileiro a criação artística mundial, bem como de construir pontes e diálogos com as referências do Sul Global.

As exposições coletivas são geralmente organizadas a partir da imersão de curadores no acervo da ACVB, composto por mais de 4.500 itens sobre arte⁷², incluindo obras em vídeo dos artistas que participam do festival, bem como registros de performance, e uma vasta coleção de publicações. A associação é uma referência mundial no campo da vídeoarte⁷³. Dificilmente se trata de vídeoarte sem menção ao acervo do Videobrasil⁷⁴. Glenn Phillips, historiador de arte americano e curador da mostra *Pioneers of Brazilian Videoarte 1973-1983*, realizada em 2004, no Getty Research Institute, talvez como desdobramento da sua participação no festival Videobrasil, faz referência ao acervo e reverencia o pioneirismo de Solange Farkas.

A iniciativa de organizar exposições coletivas internacionais visa não apenas ampliar os canais de divulgação da produção videoartística, mas também estimular práticas criativas a partir do acervo. Este é considerado, na atualidade, um corpo de material que se abre para pesquisa e novas interpretações, reinterpretações e representações.

Em 2014, por exemplo, a exposição *Memórias Inapagáveis – um olhar histórico no acervo Videobrasil*, curada pelo espanhol Agustín Pérez Rubio a partir de uma residência no Galpão VB, selecionou 18 obras de artistas nacionais e estrangeiros, entre os quais os brasileiros Ayrson Heráclito, Danillo Barata, Rosangela Rennó, Aurélio Michiles, Jonathas de Andrade, Enio Staub e Luiz de Abreu. Com o apoio do Sesc São Paulo, a exposição foi lançada no Sesc Pompeia, tendo circulado por espaços estrangeiros prestigiosos entre 2015 e 2016, como o Museu de Arte Latino-americano de Buenos Aires – MABA, Argentina; o Museo de Arte Contemporânea de Vigo, Espanha; o Laboratorio Arte Alameda⁷⁵, na Cidade do México e o Museu Angewandte Kunst, em Frankfurt, Alemanha. Na Argentina, a exposição se estendeu também para o Espaço Cultural da Embaixada do Brasil.

⁷² Fonte: <http://site.videobrasil.org.br/residencias/vbemcontexto>

⁷³ Jean François Rettig, diretor do festival Les Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid, festival transdisciplinar em cinema, vídeo, artes plásticas e multimídia, realizado a cada ano em Paris, Madrid e Berlim, em conversa informal em 2007, mencionou a importância do acervo do Videobrasil. Também site de arte do México, menciona a coleção Videobrasil, como sendo “una de las más importantes en el mundo”. Acesso: 18/11/2017: <https://www.maspormas.com/ciudad/las-memorias-imborrables-en-laboratorio-arte-alameda>.

⁷⁴ Conforme mencionado em Lia Calabre (2012), poucos equipamentos culturais no Brasil contam com uma política de aquisição de acervos bem estruturada.

⁷⁵ Importante centro cultural da cidade do México dedicado à exposição, produção, documentação e pesquisa de práticas artísticas que utilizam e colocam em diálogo a relação entre arte, ciência e tecnologia.

Outras mostras realizadas a partir do acervo circularam por vários países e espaços artísticos alternativos. Em 2013, o FUSO – Festival Anual de Vídeo Arte Internacional de Lisboa (Portugal) e o *OK. Video – 6th Jakarta International Video Festival* (Indonésia) a incluíram na programação. Em 2014, a mostra *Tales of An Imagined City*, curada pelo português João Laia, a partir do acervo Videobrasil, foi um dos destaques da programação de outono da Delfina Foundation, em Londres (Reino Unido). No mesmo ano, a mostra *Videobrasil: 30 Years – Video Program*, integrou a programação do Centro para a Arte Contemporânea Zamek Ujazdowski (Polônia), do 17º Programa de Exposições do Carpe Diem Arte e Pesquisa, associação portuguesa sem fins lucrativos, de Lisboa (Portugal), da Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Gotemburgo (GIBCA), na Suécia e a da 16ª edição da WRO Biennale (Bienal de media art), em Wroclaw, Polônia, em 2015.

A circulação internacional de exposições de arte desde o século XIX acontece principalmente por iniciativa de atores privados, tais que associações de artistas, galerias, *marchands* etc, tendo sido incorporada pela Diplomacia Cultural dos estados europeus a partir da década de 1910 como meio para atingir interesses políticos, sociais e econômicos. Símbolo de poder, a arte é uma das principais estratégias utilizadas pelos estados para a sua auto-representação e imagem, tendo um lugar singular entre as expressões culturais. Assim, as relações entre arte, especialmente as artes visuais, e a ação diplomática são frequentemente analisadas no âmbito das relações internacionais, conforme tratado no capítulo segundo.

4.2.2. Mostras de arte contemporânea do Sul Global

Como resultado de viagens e pesquisas de repertório pelo mundo, a Videobrasil realizou duas importantes mostras sobre a arte contemporânea da África, proporcionando o contato e a aproximação entre público e artistas dos dois lados do atlântico.

A *Mostra Africana de Arte Contemporânea* teve lugar em São Paulo, no Sesc Pompeia, entre agosto e setembro de 2000. A curadoria geral de Farkas contou com a colaboração do curador e crítico de arte sul-africano Clive Kellner que trouxe pela primeira vez ao Brasil artistas contemporâneos sul-africanos e de outros países do continente, tais que William Kentridge (Johannesburgo, África do Sul, 1955), Oladélé Ajiboyé Bamgboyé (Odo-Eku, Nigéria 1963), Kendell Geers (Johannesburgo, África do Sul, 1968), Fernando Alvim (Luanda, Angola, 1963), Tracey Rose (Durban, África do Sul, 1974), Zwelethu Mthethwa

(Durban, África do Sul, 1961), a escritora naturalizada sul africana Sue Williamson (Litchfield, England, 1941) e o diretor de cinema Jean-Pierre Bekolo (Laundé, Camarões, 1966). Todos eles têm em comum o renome internacional e a utilização em seus trabalhos de suportes eletrônicos. Além das instalações desses artistas, a mostra incluiu uma programação de filmes e vídeos, atualizando o público local sobre o estado da arte da produção cultural produzida na África.

Já a *MOPAAC - Mostra Pan-Africana de Arte Contemporânea* aconteceu em Salvador, entre março e abril de 2005, no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM). Com o apoio financeiro do Ministério da Cultura, por meio da Fundação Palmares, a mostra reuniu trabalhos em artes plásticas, cinema e fotografia, além de debates sobre o tema geral: a representação da identidade negra fora da África. A programação de artes plásticas incluiu cinco instalações de artistas visuais: o angolano Antonio Olé, os brasileiros Mario Cravo Neto, Eustáquio Neves e Daniel Lima e a cubano-americana Maria Magdalena Campos-Pons. A programação de cinema exibiu 18 longas-metragens do Fespaco - Festival Pan-Africano do Cinema e da Televisão, de Ouagadougou, no Burkina Fasso, que é o segundo mais antigo festival africano de cinema, considerado um dos mais importantes. A programação de fotografia exibiu cinco artistas africanos tirados dos *Rencontres de Bamako - Biennale Africaine de la Photographie*, no Mali, também uma referência no panorama de arte da África. No âmbito dos debates, os vários artistas e pesquisadores nacionais e estrangeiros convidados se reuniram em torno do tema *Contemporary Diaspora Arts Movement*, construindo uma ponte inédita entre o Brasil e a África contemporânea. Não aquela África primitiva, mítica, ancestral, ainda vitrificada no imaginário de seus descendentes brasileiros, principalmente baianos, mas a África dos tempos atuais, nos quais as identidades estão em permanente processo de (re) construção (ACVB, 2005, p. 16).

Em alinhamento com o interesse que o mundo da arte já manifestava pela criação contemporânea do ‘resto do mundo’, os dois projetos contribuíram para diminuir a distância que separa o Brasil das produções culturais oriundas de países não centrais, inclusive o africano, permitindo a “apreciação e a desapropriação” (SANSI, 2005) das mesmas, ao mesmo tempo em que despertou o interesse internacional pela produção diaspórica brasileira. Conforme apontado, a criação artística contemporânea da África começa a ganhar visibilidade no sistema de arte internacional no final dos anos 80 quando se inicia o processo de internacionalização do mundo da arte.

A exposição *Magiciens de la terre* [Os Mágicos da Terra], de 1989, em Paris, embora controversa, marcou a emergência de grandes exposições dedicadas a artistas não ocidentais. Outras exposições que a sucederam, como a *Africa Remix*, de 1995, reafirmaram o surgimento de uma nova cartografia simbólica do mundo, na qual a produção africana ganha destaque. Essas exposições têm em comum o fato de apresentarem a arte africana desprovida dos habituais clichés e de terem contribuído para, ou mesmo expressado, o processo de descentramento do Ocidente. Como observa Moulin (2007, p.63), “essas exposições contestam o internacionalismo modernista de visada universal em nome da relativização de toda cultura”.

As aproximações da ACVB com a África complementam os esforços que o governo do presidente Lula da Silva empreendeu em direção ao continente africano, o que explica referido apoio financeiro do Ministério da Cultura à *MOPAAC*. A diplomacia cultural do período inaugura outra fase nas relações Brasil-África, pois, em que pese o discurso culturalista, centrado na herança africana do país, na identidade cultural e na história comum a ambos, a política externa brasileira em relação à África é historicamente marcada por constantes omissões e um não raro distanciamento. O Brasil nunca definiu a África como alvo estratégico de sua diplomacia cultural, tendo apenas, de maneira intermitente, centrado esforços no aprofundamento das suas relações com os países, como ocorreu na gestão do presidente Lula da Silva e dos ministros Gilberto Gil e Juca Ferreira.

Essas discontinuidades dificultam consolidar a presença cultural brasileira no continente africano, ao contrário dos países europeus que mantêm uma política constante de influência e prestígio na África. À guisa de ilustrar a importância político-estratégica que alguns países europeus dão a sua ascendência sobre a cena cultural daquele continente, vale o registro de um ‘incidente’ diplomático de percurso. Realizada a partir de contatos diretos da Videobrasil com artistas e agentes culturais africanos, a *MOPAAC* levantou a fúria de um representante da diplomacia francesa no Brasil, que protestou veementemente por não ter sido a França envolvida na articulação da ACVB com a cena artística africana, vista certamente como sua *chasse gardée*⁷⁶.

De fato, a diplomacia cultural francesa, através do Programa *Afrique et Caraïbes en créations*⁷⁷, tem um papel importante na promoção nacional e internacional da criação

⁷⁶ *Chasse gardée* é uma expressão francesa empregada para designar domínio exclusivo, feudo, etc

⁷⁷ Por meio deste programa, a França apoia financeiramente as já referida Bienal de Bamako, a exposição *Africa Remix*, e o Fespaco, assim como artistas africanos tais que Abdehamane Sissako. Ver <http://www.institutfrancais.com/fr/afrique-et-caraibes-en-creations>

artística africana, apoiando financeiramente tanto artistas como eventos culturais. Sua estratégia de *rayonnement* cultural no mundo inclui não somente a promoção internacional daqueles artistas nacionais, mas toda e qualquer produção cultural realizada com recursos franceses e/ou em território francês, o que inclui a circulação internacional de artistas e conteúdos produzidos no continente africano.

Ao fomentarem a mobilidade de importantes agentes da cena africana e internacional para o Brasil, os dois projetos da ACVB tiveram também o mérito de abrir as possibilidades de intercâmbio e ações colaborativas futuras. Alguns convidados africanos, tais como o cineasta Abdehramane Sissako, o artista visual Fernando Alvim e o crítico de arte suíço-camaronês Simon NJami (curador da referida *Africa Remix*) voltaram ao Brasil e à Bahia repetidas vezes, interessados em novos projetos colaborativos. Alvim, que dirige também a Fundação angolana Sindika Dokolo, voltada para a promoção da produção artística contemporânea da África e que reúne a maior coleção de arte contemporânea do continente, chegou até mesmo a instalar, anos depois, a galeria SOSO de arte contemporânea africana em São Paulo.

A construção de relacionamentos de longo prazo com a África, a partir de uma abordagem relacional e colaborativa, continua sendo centro de interesse da ACVB, ao contrário da diplomacia oficial sob os governos Dilma Rousseff e Michel Temer. A cada edição do Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil, artistas africanos têm lugar de destaque. Na edição de 2013, por exemplo, Bakary Diallo (*Tomo*) e Luc Foster Diop (*We Are One*), tiveram suas obras premiadas. O *Caderno 9 Sesc_Videobrasil: Geografias em Movimento* (2013), organizado a partir da pesquisa de Marie Ange Bordas com refugiados africanos, traz contribuições do pensador camaronês Achille Mbembe e do já mencionado curador Simon Njami, bem como a obra inédita do sul-africano William Kentridge (1955). Artistas brasileiros também são enviados a residências artísticas em solo africano, como Ayrson Heráclito, em Dakar, Senegal, em 2015.

4.2.2.1. Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil

Ao longo de mais de 30 anos, traçando uma trajetória marcada por um forte ativismo cultural, o Festival Videobrasil passou por importantes transformações, assumindo um

compromisso político que ultrapassa as fronteiras nacionais e se consolida como um “*evento líder en la producción de arte desde el Sur geopolítico del mundo*”⁷⁸. Como explica Farkas:

o mundo tem urgência de um reposicionamento geopolítico para além do eixo europeu e norte-americano – e o mundo das artes também (2017, entrevista).

Assim, com uma dimensão internacional consolidada, o festival reúne diferentes suportes, temáticas e poéticas representando a diversidade e riqueza da arte contemporânea produzida por artistas do Sul Global. Como lugar de encontro, de contatos entre pessoas interessadas em certa forma de cultura e arte e entre agentes de um mesmo setor de atividade, os festivais tornaram-se um fenômeno contemporâneo, onipresentes nos cinco continentes, conforme apontado no capítulo anterior.

4.2.2.2. *Nascimento e aproximação da videoarte nacional e internacional (1983-1988)*

Criado em 1983, o Festival logo se configurou como lugar de encontro, de trocas de experiências entre realizadores brasileiros e entre brasileiros e estrangeiros. No primeiro ano, o projeto tinha como objetivo reunir os realizadores e interessados brasileiros na produção de vídeo e colocá-los em contato com a produção da videoarte de fora do país. Da segunda edição em diante, vídeos alemães, franceses e norte-americanos já integravam a programação. As obras do pioneiro Nam June Paik (*Seul, 1932; Miami, 2006*), sul-coreano, considerado o primeiro videoartista do mundo, foram também apresentadas aos artistas e público brasileiros nesse momento⁷⁹.

Muitos festivais apresentam, de fato, essa dupla função de diálogo intra e intercultural. A perspectiva do diálogo com outras produções culturais, nesse sentido, sempre esteve na base do Festival Videobrasil. A sua abertura para o mundo se amplia a partir da quarta edição (1986), que contou com a parceria do *Video Data Bank* de Chicago para a realização da grande mostra norte-americana de vídeo contemporâneo, totalizando 80 produções. A mostra paralela apresentou também artistas da Alemanha, do Canadá, da França e da Inglaterra, iniciando a formação de uma vasta rede de contatos internacionais

⁷⁸ http://www.mali.pe/agenda_detalle.php?id=588

⁷⁹ Vale ressaltar que a primeira grande retrospectiva de Nam June Paik no Reino Unido só aconteceu em 2010, organizada pela Tate Liverpool and FACT (Foundation for Art and Creative Technology), segundo o próprio catálogo da exposição inglesa.

com outros circuitos e agentes culturais e diplomáticos. Em 1988, na sexta edição, trouxe um dos artistas inventores da videoarte para a mostra, o nova-iorquino Ira Schneider (1939), organizou a retrospectiva da produção em vídeo da atriz e videomaker americana Aysha Quinn (New London, CT), convidou o curador, produtor independente e videomaker Daniel Minaham (Danbury, Connecticut, EUA 1962), do centro de mídia The Kitchen, de Nova York, que organizou duas seleções especiais da videoarte americana. O festival lançou ainda o primeiro prêmio de mobilidade artística, não no formato das residências artísticas que viriam mais tarde, conforme será visto adiante. O artista contemplado, Pedro Vieira, ganhou bolsa para estudar no Instituto de Filme e Televisão do Maine, nos Estados Unidos, onde teve uma experiência imersiva no universo da televisão e do cinema norte-americano.

4.2.2.3. Inserção internacional em torno do Hemisfério Sul e promoção da mobilidade artística (1989 -1991)

A partir da sua sétima edição (1989), o festival consolidou uma ampla rede de relações e parcerias internacionais, tornando-se também um agente promotor da mobilidade artística internacional. Graças à parceria com o CIVC – Centre International de Création Video, fundado pelo artista e crítico de arte francês Pierre Bongiovanni, iniciou seu programa de residências artísticas, o qual será visto com detalhes na sessão seguinte.

No âmbito da programação, os convidados internacionais são, a cada edição, mais presentes. Contatos duradouros com representantes de centros artísticos de vários países do mundo se iniciam. Além de Bongiovanni, participaram também Tom Van Vliet, do World Wide Video Festival, da Holanda e Sandra Lischi, da Ondavideo, Itália. O curador holandês, por exemplo, se torna um colaborador constante do Videobrasil, acolhendo na residência artística WBK Vrije Academie, que coordena em Haia, artistas brasileiros e participa das várias edições do festival, com palestras e/ou mostras de artistas estrangeiros. Nesse momento, percebeu-se que não bastava trazer para o festival a produção de artistas de fora ou os agentes internacionais para conhecer a produção local, era preciso também levar os artistas brasileiros para fora. Nas palavras da própria fundadora:

A perspectiva do festival era de mapeamento e inclusão. O festival começou em um período muito difícil, pós ditadura militar. Os meios de comunicação não davam acesso a nada do que acontecia em arte em lugar nenhum. Estávamos isolados e a cena era outra, sobretudo para o vídeo. A ideia

era que o artista pudesse trabalhar, conviver com outros artistas, ver exposições, ter acesso ao circuito da arte. No fim dos anos 1980, viajar era um privilégio para poucos. Era um momento de abertura, no Brasil e no mundo. Existia, por parte dos artistas, um anseio de conhecer o mundo e compartilhar experiências. E o festival tinha que estar atento. É a articulação que nos cabe. Daí os prêmios que chamávamos de intercâmbio, de deslocamento dos artistas para fazer estágio em uma produtora de conteúdo lá fora, como foi na França por alguns anos. (FARKAS; MORAES, 2013, p. 14).

Na oitava edição (1990), com o nome de Fotoptica International Video Festival⁸⁰, ganha uma dimensão internacional e ‘política’, ao propor fomentar as produções artísticas (e não mais as produções comunicacionais, conectadas com a televisão) independentes (não vinculadas a uma instituição e/ou ao *mainstream*), não só do Brasil, mas também de todo o Hemisfério Sul, integrando à programação da mostra competitiva as realizações da América Latina, África e Oceania, que serão avaliadas por júri composto por convidados de fora.

Com essa mudança, o festival abre as fronteiras para a produção regional e promove uma política cultural de perfil cosmopolita, na qual a ideia de ‘proteger’ ou ‘privilegiar’ unicamente a produção cultural nacional cai por terra. Junto com o pós-estruturalismo, diria que o festival está em sintonia com a perspectiva do fim das narrativas históricas de arte nacional e ingressa nos processos de desterritorialização da arte. Conforme apontado, no mundo contemporâneo marcado por uma intensa mobilidade de pessoas e mercadorias, as políticas de diplomacia cultural, especialmente aquelas desenvolvidas pelos atores não estatais, têm cada vez mais abandonado a defesa *stricto sensu* do ‘interesse nacional’, enfatizando o diálogo e a colaboração com base em interesses compartilhados que se articulam para além do nacional (ANG *et al.*, 2015, GRINCHEVA, 2015).

A escala regional a que se propôs a oitava edição do Festival Videobrasil atrai a atenção dos produtores do Sul, pois amplia ainda mais, no âmbito das mostras de caráter informativo, o número de trabalhos oriundos de países estrangeiros, cuja seleção foi organizada por curadores convidados: Alemanha (Carl-Ludwig Rettinger e Benjamin Heidersberger), Bélgica (Jean-Paul Tréfois), Espanha (Rosa Méndez Zurutuza), França (Jean-Marie Duhard e Pierre Bongiovanni), Holanda (Tom Van Vliet), Inglaterra (Robert Turnock), Polônia (Piotr Krajewski e Sherill Howard Pociecha), Cuba (Hugo Kovensky), Estados Unidos (Kathy Rae Huffman), Israel (Eli Shvadron) e Japão (Fujiko Nakaya).

⁸⁰ Desde a segunda edição, o festival inseriu o nome da Fotoptica, passando a se chamar Festival Fotoptica Videobrasil, em alusão ao apoio da empresa homônima, fundada por Thomas Farkas, uma das primeiras lojas de equipamentos fotográficos do Brasil, formando também uma galeria especializada em fotografia e revista.

A mostra paralela começou também uma nova fase, com a inclusão de duas videoinstalações internacionais: *As if memories could deceive me*, do alemão Marcel Odenbach e *The no way buster project*, dos franceses Dominik Barbier e Cathy Vogan. As videoinstalações brasileiras foram de Sandra Kogut e Tadeu Jungle, dois artistas nacionais incorporados ao circuito internacional de videoarte, graças às experiências de mobilidade internacional proporcionadas pelo Programa de Residências Videobrasil. A programação internacional se estende ainda aos workshops com artistas estrangeiros convidados tais como Tim Morrison (1955 -, videoartista britânico, integrante do coletivo londrino Gorilla Tapes), Yoichiro Kawaguchi (1952 -, expoente japonês da arte produzida por computador gráfico e geometria fractal) e Dominik Barbier (1957 -, artista multimídia francês).

4.2.2.4. *Integração ao circuito internacional de artes eletrônicas do Sul Global (1992 – 2010)*

A partir da nona edição (1992), o festival Internacional Videobrasil começa a se posicionar como a plataforma da arte eletrônica do Hemisfério Sul, se tornando na décima edição (1994) Videobrasil Festival Internacional de Arte Eletrônica. Assume um caráter bienal e focado em vídeos artístico-experimentais, continua fomentando o debate e as trocas em torno da videoarte, convidando teóricos e praticantes do tema. Nessa edição, o artista americano Bill Viola, o escritor, curador e artista australiano Peter Callas, o cineasta e poeta italiano Gianni Toti, o produtor, crítico e cineasta francês Jean Paul Fargier, a artista multimídia britânica Tina Keane, o artista e pesquisador argentino Jorge La Ferla e o diretor e roteirista britânico Julien Temple ministraram palestras, workshops e/ou realizaram instalações e performances.

Ao completar dez anos, a atuação pelo fomento à arte produzida fora do eixo Estados Unidos- Europa Ocidental tornou-se internacionalmente reconhecida. Ampliando sua escala de Hemisfério Sul para Sul Global⁸¹, o Videobrasil Festival Internacional de Arte Eletrônica se integra totalmente a um circuito internacional especializado de arte. Essa ampliação pode ser mais bem entendida a partir da explicação da própria Farkas:

Inicialmente, nosso recorte era geográfico (Hemisfério Sul).
Com o passar dos anos, compreendemos que questões que

⁸¹ O recorte Sul Global inclui todas as produções que estão à margem do sistema internacional de arte, incluindo as de países como a Austrália e, mais recentemente, Portugal, por exemplo.

eram importantes a essa região existiam em outros locais fora do circuito hegemônico das artes, passando a um recorte geopolítico (Sul geopolítico ou Sul global) (FARKAS, entrevista, 2017).

A criação independente do Sul Global passa, assim, a integrar a programação do festival, incluindo a do Oriente Médio e dos países de língua portuguesa. No que tange à produção nacional, a aproximação com produções não ocidentais posiciona o Brasil com novas narrativas identitárias. Nas palavras de Farkas: “o Videobrasil sempre esteve preocupado com a procura e a determinação da nossa identidade audiovisual como latino-americanos e, mais amplamente, como produtores do Hemisfério Sul.” (FARKAS, 2007, p. 219-220).

A edição seguinte (1994), que teve um recorde de público, convidou novamente curadores estrangeiros para preparar as mostras paralelas de vídeos e filmes: da América Latina (Jorge La Ferla da Argentina e Ricardo Casas do Uruguai), dos Estados Unidos (Stephen Vitiello), da Alemanha (Hermann Nöring), da Espanha (Carlota Alvarez Basso), da França (Jean-Marie Duhard) e da Inglaterra (Michael Mazière).

A mostra competitiva tornou-se ainda mais abrangente e foi efetivamente aberta a artistas de todo o Sul geopolítico, selecionando obras de criadores da América do Sul (Argentina, Brasil, Chile e Uruguai), bem como da Austrália. A décima primeira edição (1996) firmou definitivamente o festival como plataforma do Sul Global. O crescimento a cada edição das inscrições dos artistas da região na mostra competitiva atesta a capacidade do Videobrasil de atrair criações artísticas de qualidade produzidas fora do circuito tradicional Europa-Estados Unidos.

O convite a curadores estrangeiros para criarem programações específicas sobre a produção videartística de seus respectivos países se torna uma prática do festival. Muitos retornam repetidas vezes e se tornam parceiros do projeto, ampliando a rede de contatos e reforçando as alianças internacionais da ACVB. Considerando o papel atual desses agentes, de mediação entre o artista e públicos, compradores (colecionadores e instituições museais) e a mídia, a sua presença no festival reforça a possibilidade de reconhecimento, circulação e visibilidade internacionais da produção regional.

A 13ª edição (2001) convidou importantes curadores da Bélgica, do Canadá, da Espanha, dos Estados Unidos, da França, da Grécia, da Inglaterra, do México e do Peru para preparar a programação desses respectivos países e trouxe o americano Gary Hill (Santa Monica, CA, 1951), considerado um dos maiores nomes em vídeo instalação. Completando

20 anos em 2003, a décima quarta edição celebra o seu reconhecimento internacional enquanto espaço de convergência da produção do “circuito Sul”, concentrando obras de artistas da América Latina, da África, do Caribe, do Oriente Médio, do Sudeste Asiático, da Oceania, da Europa do Leste e de Portugal. Com o tema “Deslocamentos”, apresentou uma mostra especial dedicada ao artista libanês Akram Zaatari, ampliando o contato da cena e do público nacionais com a diversidade das produções dos países não centrais.

O curador e crítico de arte cubano Gerardo Mosquera (2003, 2012) aponta a criação de circuitos Sul-Sul como um caminho para a efetiva difusão cultural em escala mundial, pois estes espaços, ao exibirem formas artísticas livres do *mainstream* ocidental, propiciam a diversificação da cena internacional e da “arte contemporânea”, ainda impregnadas de uma linguagem internacional dominante, conforme apontado. Eles oportunizam, na visão do autor, descentralizar de maneira verdadeiramente mundial a produção artístico-cultural, tornando-a internacional e contemporânea na diferença e a partir das diferenças, sem ser endogâmica.

4.2.2.5. *Festival Internacional de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil (2011-2017)*

O ano de 2011 marcou uma nova transformação no agora Festival Internacional de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil⁸². Mantendo o papel de vitrine privilegiada para a produção do Sul geopolítico do mundo, se converteu em “plataforma para toda a produção artística contemporânea, sem restrição de linguagem, suporte ou mídia”.

Essas transformações se deram, explica Farkas (2015), porque o sistema artístico se redesenhou, culminando nas práticas contemporâneas que borraram as fronteiras entre as diversas manifestações artísticas. Seu novo compromisso curatorial privilegia não só a diversidade, através de uma abordagem colaborativa, mas também as questões que permeiam o mundo da arte e sua interligação com aspectos críticos econômicos, políticos e sociais. Por exacerbarem as disparidades econômicas que dividem os países do mundo e dificultarem o acesso à livre mobilidade das pessoas, estas questões não podem deixar de ser discutidas e internalizadas. Há ainda o compromisso institucional de garantir que o trabalho

⁸² Em 2007, havia se transformado em Festival Internacional de Arte Eletrônica SESC_Videobrasil, marcando o início de uma estreita colaboração da ACVB com o SESC.

seja sempre contextualizado e envolvido com o diálogo contemporâneo mundial, o que faz com que as mostras informativas continuem tendo destaque.

A 17ª edição trouxe a primeira mostra individual na América Latina do artista dinamarco-islandês Olafur Eliasson (*Seu corpo da obra*). Edições anteriores já haviam trazido a exposição *Tulse Luper Suitcases*, em 2007, do cineasta e artista multimídia britânico Peter Greenaway (1942-) e, em 2005, a retrospectiva histórica das obras-chave da artista sérvia Marina Abramovic (1946-), considerada a mais importante artista no âmbito da arte-performance.

A presença no Brasil de artistas internacionais reconhecidos, além de aproximar o público local do estado da arte da produção artística contemporânea, contribui também para gerar vínculos com artistas brasileiros e enriquecer a visão de importantes atores do sistema de arte sobre a produção artística e cultura nacionais. De volta ao Brasil, a convite do Sesc São Paulo, em 2015, Marina Abramovic incluiu em sua mostra artistas que lhe foram apresentados pelo Videobrasil, como Ayrson Heráclito. Isso atendeu ao mesmo tempo ao compromisso do Sesc com a formação de plateia para a arte contemporânea, conforme informa a gestora de artes visuais, Juliana Braga (entrevista, 2017).

O Festival Internacional de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil chega ao início da segunda década do século XXI como espaço artístico e cultural alinhado com as tendências internacionais contemporâneas e os novos interesses pelas novas mídias eletrônicas e videoinstalações. É reconhecido como sendo o evento mais importante de intercâmbio e difusão de arte e mídia eletrônica na América Latina. Ao dar voz e visibilidade aos produtores do Sul Global, o festival defende uma estratégia político diplomática sem precedentes no país. Conforme mencionado, numa perspectiva de arte global, enquanto campo inter(trans)nacional ou (des) (multi) territorializado de produção, as narrativas de arte ‘nacional’ perdem força. Como enfatiza Farkas, no *press release* do festival:

uma das missões do Festival é trazer oxigênio e dinamismo para o contexto atual da arte, concedendo visibilidade internacional à produção de artistas que vivem em locais periféricos⁸³.

A mostra competitiva, que passa a ser intitulada Panoramas do Sul, oferece a todos os participantes, independentemente de nacionalidade, prêmios de mobilidade artística internacional, fomentando, assim, a produção e difusão artística de toda a região. Oferece

⁸³ Release do festival, encontrado em <http://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/textos/1151390>
Acesso novembro 2017.

também oportunidade aos criadores do Sul geopolítico, tais como o malinês Abdoulaye Konaté (1953), a expor seus trabalhos e entrar em contato com seus pares de outras latitudes. A ACVB divulga que “a união dessas obras dá testemunho do poder de abrir bordas, criando afinidades e colapsando os limites do pensamento para contrariar narrativas que muitas vezes ficam fora da contemplação ocidental”⁸⁴.

Se no início a missão do festival era legitimar o suporte vídeo no Brasil e conceber uma plataforma para a videoarte contemporânea, reunindo os produtores locais e públicos interessados, hoje ele se estende para além das fronteiras nacionais; segue o processo de des(multi)territorialização da arte e o cosmopolitismo cultural, promove a conexão da produção nacional com a arte internacional, livre da preocupação em circunscrevê-la aos limites territoriais ou de linguagem.

Como coloca Holly Bynoe, artista e editora-chefe da *ARC Magazine*, revista caribenha de arte e cultura engajada com a visibilidade da produção regional, a direção do Sul Global mantém o festival dentro de uma espécie de contemporaneidade inclusiva e sugestiva de um movimento maior em prol da democratização da arte⁸⁵.

Além de ter introduzido no Brasil a obra de grandes artistas internacionais, tais como os acima citados Bill Viola, Nam June Paik, Gary Hill, Marina Abramovic, Olafur Eliasson, William Kentridge e Peter Greenaway, contribuindo para democratizar o acesso dos agentes e do público nacional às produções contemporâneas de todo o mundo, o festival tem um importante papel ao divulgar a produção artística nacional por meio, entre outros, da mobilidade artística internacional. Essa divulgação se amplia graças aos convites a jornalistas estrangeiros para participar das suas edições, assegurando a cobertura midiática nos sites e revistas especializadas em arte, tais como *Artforum* (revista americana especializada em arte contemporânea), *Frieze* (revista britânica especializada em arte contemporânea), *Art Asia* (Hong Kong), *Art Africa* (África do Sul). Esses meios de comunicação se dedicam a cobrir a realização do evento, bem como a divulgar as convocatórias para inscrições de trabalhos.

Para além das questões estéticas que o evento suscita, trata também de reafirmar sempre a posição do Brasil e do Sul Global no mundo. Mundo este que em grande medida insiste em desconhecer o aporte de uma gama importante de artistas não ocidentais para a

⁸⁴ <http://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/textos/1151390>

⁸⁵ <http://arcthemagazine.com/arc/2016/02/videobrasil-a-circuit-for-the-imagination-and-an-attack-on-indifference/>

arte contemporânea, em que pese o movimento atual de ampliação das fronteiras geográficas e de perda relativa de interesse pelas nacionalidades dos artistas (QUEMIN, 2002, MOSQUERA, 2003, 2010, 2012 BARRIENDOS, 2009, CANCLINI, 2007).

A programação da mostra principal do festival, Panoramas do Sul propõe a cada edição um tema específico. Buscando visibilidade para a produção oriunda dos países que se encontram em uma condição de periferia ou semiperiferia no sistema-mundo cultural, relembra e ressalta a produção nacional e regional e promove discurso de resistência que se aproxima da crítica pós-colonial.

4.2.3. *Publicações bilíngues*

Desde 2005, a ACVB, em parceria com as Edições Sesc, publica anualmente uma revista comprometida com a reflexão e disseminação de temas relevantes para a arte e a cultura, especialmente aqueles que não recebem atenção do mercado editorial. A partir dessa perspectiva, os *Cadernos Sesc_Videobrasil* divulgam não apenas produções teóricas, mas também propostas experimentais de curadores nacionais e internacionais, contribuindo para preencher a lacuna editorial de publicações sobre arte no país.

Ao fomentar a produção, registro e difusão de conteúdos que permeiam a arte contemporânea, a publicação contribui também para projetar o Brasil como produtor de conhecimentos artísticos de qualidade e relevância para o sistema de arte, entendido aqui como a rede de agentes que se articulam e definem o que é ou não arte, instituindo a geopolítica do poder no meio artístico. Em edição bilíngue (português e inglês), a publicação valoriza também a produção de conhecimento sobre o Brasil e o conjunto do Sul geopolítico, diversificando, assim, visões e conhecimentos sobre o que se produz fora do eixo Estados Unidos-Europa.

Os catálogos do festival e das exposições, também em edição bilíngue, contribuem para ampliar o alcance das propostas curatoriais e dos trabalhos artísticos realizados pela ACVB. Como escreveu Holly Bynoe⁸⁶, a abordagem multifacetada da coleção permite ampliar a compreensão do público sobre as obras e sobre o conceito de Sul geopolítico, espaço ainda em construção.

⁸⁶ <http://arcthemagazine.com/arc/2016/02/videobrasil-a-circuit-for-the-imagination-and-an-attack-on-indifference/>

4.3 Estratégias de internacionalização

Perguntada sobre as estratégias de internacionalização⁸⁷ da Videobrasil, Farkas explica que existiram dois marcos no processo: antes da internet e depois da internet. No início da sua trajetória, como não existia Internet, foi preciso encontrar um meio viável de mapear o que estava sendo produzido lá fora em videoarte.

Havia um desânimo no Brasil, pois nada acontecia, não existia troca, não se trabalhava cooperativamente. Também havia falta de recursos para estudar, não se tinha informações em nenhuma instituição no país, (FARKAS, 2017, entrevista).

Quando se lançou na organização do festival e buscou informações sobre o que estava acontecendo no mundo em matéria de produção em vídeo, procurou o Itamaraty e o MinC. Não tendo encontrado neles nenhuma interlocução, “nem para informação”, Farkas decidiu recorrer às representações diplomáticas estrangeiras, especialmente as agências europeias, que responderam positivamente, ajudando a mapear as iniciativas em curso em seus respectivos países e, até mesmo, financiando a sua primeira viagem de pesquisa.

Posteriormente, contou com o apoio da Unesco, que promoveu suas viagens pelo Sul para mapear a produção e propor intercâmbios bilaterais de artistas. (Diferente do cenário dos anos 1980, hoje, com a Internet, existe uma facilidade muito maior para pesquisa, sendo possível acompanhar remotamente o que está se produzindo no mundo, bem como entrar em contato direto com agentes culturais estrangeiros, possibilitando ampliar e cultivar parcerias com agentes oriundos de países os mais remotos.)

Assim, tendo em vista a premência de buscar informações sobre produções estrangeiras e promover o intercâmbio das mesmas com o contexto nacional da videoarte, o festival inicia sua trajetória apresentando artistas, obras e profissionais de fora para o público local, por meio do apoio de parcerias internacionais. Muitos dos primeiros contatos internacionais deram origem a uma ampla rede de relacionamentos de longo prazo, baseada no diálogo e compartilhamento de informações e comunicação simétrica e bidirecional, conforme será visto na sessão seguinte.

⁸⁷ Farkas considera inapropriado o uso do termo “internacionalização”, preferindo utilizar “inserção no circuito internacional de arte” em vez dele.

O processo de apoio à inserção no circuito internacional da produção videoartística brasileira, no entanto, só começou quando a curadoria do Festival Videobrasil percebeu que não bastava trazer a produção e os agentes de fora para o Brasil; era necessário, também, levar a produção realizada no país para fora, tendo em vista a defasagem de duas décadas da cena local e o desejo dos artistas brasileiros ingressarem no campo inter(trans)nacional da arte contemporânea .

Aliás, a mobilidade artística internacional é um dos impulsionadores da internacionalização de artistas. Na percepção de Farkas:

a atitude ainda muito refratária dos agentes internacionais *vis-à-vis* a produção dos países periféricos demandava estratégias potentes de resistência e combate à exclusão (2017, entrevista).

O papel de agente mediador que o festival e, posteriormente, a própria ACVB vieram a assumir surgiu dessa necessidade de ajudar a promover a entrada dos artistas nacionais no circuito global. Para a consecução desse objetivo, Farkas percebeu que seria preciso antes buscar se fortalecer localmente, consolidando o festival como um veículo de visibilidade à produção de arte contemporânea produzida não somente no país, mas também em todo o Sul Global, incluindo países do Norte cujas produções culturais se encontravam em posição periférica e/ou de luta por reconhecimento e projeção internacional. Avalia que trocas mais equilibradas, capazes de promover a inserção internacional desses artistas, sem repetir o modelo imperialista, não prescindiriam de uma atuação em bloco, segundo uma perspectiva relacional e voltada para a satisfação de interesses mútuos.

Na sua visão, a internacionalização começa no local e a ideia de dialogar com o Sul, dando voz a este universo invisível ou matéria escura a que se referem Nikos Papastergiadis e Gerardo Mosquera (2014), lhe pareceu uma estratégia viável. Como explica Farkas (2013, p. 15), a mudança estratégica do festival visava ampliar a sua atuação e “oxigenar a produção”, proporcionando “[...] visibilidade internacional ao Sul geopolítico – éramos pouco vistos lá fora”.

Nesse contexto, é pertinente repetir a pergunta lançada pelo historiador francês, Pascal Ory ao se referir à nova característica das políticas culturais no mundo contemporâneo: uma das maneiras de ser nacional não seria ter uma estratégia mundial

específica?⁸⁸ A ampliação da escala de atuação do festival, passando a promover a produção regional e não somente a nacional, integra uma estratégia de unir forças e atuar em rede, de forma colaborativa, reforçando a posição nacional.

Tal direcionamento pode também ser encontrado nas políticas adotadas por muitas instituições culturais, públicas ou privadas, que ao longo das últimas décadas têm defendido formas mais inovadoras e sutis de ação externa, inspiradas menos no desejo de proteger a produção cultural nacional e mais no diálogo e na mutualidade, sob a perspectiva do cosmopolitismo (ANG & AL, 2015, GRINCHEVA, 2015). Como observa Farkas:

as representações diplomáticas e suas agências especializadas, hoje, quando proporcionam aos agentes culturais estrangeiros incursões na cena de seus respectivos países, para que conheçam o seu funcionamento e o estado da sua produção cultural, deixaram de exigir como contrapartida a inserção de artistas nacionais nas programações e/ou de direcionar a escolha do agente estrangeiro convidado. (entrevista, 2017).

O apoio à mobilidade cultural internacional por parte da diplomacia cultural contemporânea se coloca cada vez mais como uma via de mão dupla, ao propiciar tanto atividades de promoção externa da sua cultura quanto de apoio às iniciativas culturais de outro país em seu território ou mesmo em território de terceiros. O chamado “espírito de Cancun” vem, desde os anos 1980, marcando a ação cultural externa de muitos países, que se tornaram mais sensíveis ao livre diálogo intercultural e ao compromisso com a valorização de todas as formas culturais.

Como mencionado, nesta época grandes museus como o British Museum e o Metropolitan passaram a se preocupar com uma difusão cultural mais ampla, para além do nacional, se autoproclamando universais (ALBIGÈS, 2007, p.58). A tendência de as instituições de representação nacional defenderem uma atuação global coaduna com os processos de des(multi)territorização da arte em que os artistas em constante movimento entre seus lugares de origem e os vários centros de arte no mundo deslocam os seus trabalhos da mera representação nacional.

Como observou Canclini (2007), imersos em conversas transculturais, agentes do campo da arte global aderem a uma linguagem internacional comum, sem abdicar dos

⁸⁸ Prefácio do livro de TOBELEM, Jean Michel (dir.) *L'Arme de la culture. Les stratégies de la diplomatie culturelle non gouvernementale*. L'Harmattan - coll. Gestion de la culture. Novembre 2007 - 250 pages

contextos locais. O tema da geopolítica da arte contemporânea integra também as reflexões de curadores independentes do Sul, entre os quais Mosquera (2010), que defende que a visão do sul está entre a ênfase no sistema aberto dos fluxos globais e a estrutura residual derivada dos territórios que delimitam as estruturas nacionais. Sua proposta seria buscar superar essa visão binária.

Sobre a relação centro periferia, o curador e pesquisador mexicano Joaquim Barriandos (2014), argumenta que o discurso da arte global tenta apagar a dimensão geocultural das criações, como se o lugar de enunciação não importasse mais. Acrescenta que os seus defensores buscam erradicar as hierarquias estéticas, baixo uma utopia cosmopolita, porém os centros hegemônicos permanecem, assim como as lógicas que dominam a imaginação.

4.3.1. Apoio à mobilidade artística internacional e o programa de residências artísticas

A consolidação do festival e da própria ACVB como, respectivamente, espaço de contra hegemonia de que fala Boaventura Sousa Santos (2002) e Hall (1988 apud Carroll, 2006) e agente de mediação voltado para a projeção da produção artística do Sul Global se concretizou graças, em grande medida, ao apoio à mobilidade artística internacional⁸⁹. Na forma de residências artísticas, esta ação se constitui como instrumento natural para promover trocas horizontais e mais equilibradas, potencializar a criação artística da região e possibilitar a sua inserção no circuito internacional. Na opinião de Farkas:

a residência artística é o lugar mais eficiente para a inclusão dos artistas no sistema de arte global, pois ainda que alguns artistas sejam refratários, o trânsito entre geografias tornou-se um instrumento valioso de internacionalização. (2017, entrevista)

Na perspectiva do Festival, “a troca com as regiões do Sul, via residências – pela partilha e pela hospitalidade – foi uma forma de ampliar nossa entrada no universo da arte em países de difícil comunicação” (*idem.*). Os europeus foram os primeiros a introduzir essa prática artística que depois se impregnou no sistema internacional da arte contemporânea. Além do trânsito de artistas, as residências facilitam o fortalecimento de uma rede

⁸⁹ As informações pertinentes ao Programa de Residência foram tiradas do site da Videobrasil, da entrevista com a fundadora, Solange Farkas, e do livro *Em Residência: Rotas para a pesquisa artística em 30 anos de Videobrasil* (2013), que reúne relatos de mais de 30 artistas contemplados com prêmios de residências artísticas ao longo da história do Programa.

colaborativa entre instituições, com outros desdobramentos e trocas. “E a estratégia de residência foi definidora para termos uma resposta aferível, em participação de artistas do Sul no Festival” (FARKAS; MORAES, 2013, p. 18).

O apoio à mobilidade artística da ACVB teve início em 1988, a partir de prêmios de residências concebidos pelo Festival (7ª edição). No ano anterior, o festival havia concedido uma bolsa de estudos para os Estados Unidos e nessa edição lançou o prêmio de intercâmbio para a realização de estágio em centro de pesquisa francês, o CICV - Centre International de Création Vidéo Pierre Schaeffer, criado em 1989, por Pierre Bongiovanni, na cidade de Montbéliard- Belfort⁹⁰, próximo à fronteira suíça.

Instalado no castelo Eugène Peugeot de Montbéliard, este centro tinha como objetivo apoiar a produção de vídeos de criação e de programas educativos e culturais para a televisão. Tornou-se rapidamente um dos mais importantes centros de criação e de pesquisa nos domínios da imagem, do som e das novas tecnologias. Para apoiar projetos de vídeo, colocou um laboratório com equipamentos de ponta à disposição de criadores, produtores, pedagogos e pesquisadores.

Além do aparato técnico, os artistas em residência contavam com a orientação de atores importantes do campo da vídeoarte, como o já conhecido do Videobrasil, Gary Hill, e David Larcher (Londres, 1942), considerado um dos mais virtuosos criadores do universo internacional do vídeo, colaboradores habituais do CICV. O prêmio, nas palavras de Farkas, visava “[...] proporcionar uma experiência imersiva, dar suporte na formação e inserir o artista no contexto que interessava a ele – naquele momento, a televisão e o cinema” (FARKAS; MORAES, 2013, p. 14).

Passaram pelo CICV, com o apoio da Videobrasil, os brasileiros Sandra Kogut, Eder Santos, Roberto Berliner, Marcelo Masagão, Lucia Meirelles e Renato Barbieri. Além do apoio ao desenvolvimento do processo de criação, a experiência desses artistas no centro francês trouxe visibilidade para os seus trabalhos e inserção em outros circuitos, tendo também impulsionado a formação dos mesmos nas linguagens do vídeo, numa época em que no Brasil os custos para trabalhar com vídeoarte eram ainda elevados. O projeto das videocabines de Kogut, *Parabolic People*, por exemplo, lançado em 1991, teve início no festival. Foi, em seguida, desenvolvido durante a residência no CICV, que investiu massivamente na sua produção. Após circular por festivais internacionais, a obra recebeu

⁹⁰ Infelizmente, esta organização fechou em 2004 por falta de recursos.

reconhecimento internacional e inúmeros prêmios, como o *Locarno New Images Festival*, na Suíça, e exposições no *National Gallery of Art*, em Washington, Estados Unidos.

O resultado das primeiras experiências de mobilidade geográfica mostrou a pertinência de a ACVB gestar um programa contínuo e sistemático de apoio. O Programa de Residência Videobrasil nasceu, portanto, do entendimento de que a criação artística é tributária de mobilidade, encontros interculturais e trocas com os pares.

A estratégia utilizada foi a formação de parcerias com centros de residências privados (ver a Tabela 7), bem como fundações de fomento, fundos de apoio nacionais e internacionais ou governos estrangeiros. Assim, outras parcerias se sucederam com a França, país cuja política de diplomacia cultural preconizou, desde muito, a recepção de artistas estrangeiros em território francês e não apenas a mobilidade artística internacional de seus nacionais, como apontado. Com o apoio do Ina – Institut National de l’Audiovisuel, os artistas premiados tiveram uma estadia parisiense na produtora Ex-machina, que dispunha de um estúdio de alta tecnologia para animação, efeitos especiais digitais e pós-produção 3D.

No início do século XXI, o Programa de Residências Videobrasil se amplia, oferecendo bolsas a todos os competidores, independentemente de nacionalidade. Em 2012, adicionaram-se novos formatos de residência artística, como o projeto *Videobrasil em Contexto* voltado para intercâmbios de residências em torno do acervo. Os artistas selecionados são convidados a criar obras em aproximação com o acervo da organização que os recebe. Na primeira edição, os dois artistas selecionados, o brasileiro Cláudio Bueno e o egípcio Mhmoud Khaled, fizeram a residência na Casa Tomada, em São Paulo, onde iniciaram a pesquisa e, na Delfina Foundation, em Londres, onde desenvolveram a ideia e apresentaram as obras que lhes serviram de referência e inspiração.

Com isso, a ACVB criou novas formas de promover e dinamizar a cena cultural do Sul e confirma seu propósito de contribuir para o desenvolvimento de uma nova cartografia artística e cultural. Ainda que espontaneamente, a iniciativa se inscreve em um movimento político-diplomático de luta contra a posse desigual de capital cultural e simbólico no qual os países centrais ocupam uma posição dominante no seio do campo internacional da cultura, conforme mencionado no capítulo primeiro. Ao oferecer aos artistas do Sul Global a possibilidade de se distanciar de seus contextos e enriquecer suas práticas com o convívio e a troca com novos interlocutores, experimentando novas formas de se colocar no mundo e nos mais diferentes entornos, o Programa de Residências Videobrasil promove a uma só

tempo a formação, o processo criativo e desenvolvimento da carreira, contribuindo para a aquisição de capital cultural e simbólico. Nas palavras de Farkas:

A residência artística representa um salto extraordinário para o artista, que é afetado pelo deslocamento, pelo ambiente, pelas trocas que acontecem na estadia no exterior. Eles aprendam a lidar com situações novas, amadureçam, sendo o seu trabalho quase sempre influenciado por esta experiência, ainda que a permanência seja por pouco tempo. (entrevista, 2017).

Graças à rede de parcerias de que dispõe o Programa de Residência Videobrasil, os artistas premiados podem realizar suas experiências de deslocamento em qualquer país, seja do Norte ou do Sul, de acordo com seus interesses, linhas de pesquisa e poéticas⁹¹. Um diferencial importante é o acompanhamento profissional oferecido ao artista durante a estadia no centro de residência. Solange Farkas costuma ressaltar a importância de os programas propiciarem aos artistas orientação de profissionais experimentados, curadores e teóricos; trocas com seus pares, bem como a articulação para contatos com a cena artística e com o público local. Ou seja: a ação da Videobrasil não se restringe apenas a dar a bolsa de residência. A entidade também acompanha o artista, assegurando assistência e até mesmo disponibilizando um blog para que compartilhe sua experiência. Contudo:

A gestão de um programa de residência implica não somente financiar a viagem dos artistas, mas acompanhar, saber quem vai para onde e qual a residência mais produtiva para os artistas, o que não impede de cometer erros. (FARKAS, entrevista, 2017)

Este foi o caso do artista baiano Caetano Dias, que não se adaptou à experiência no Le Fresnoy, tendo que ser transferido no percurso da residência para o programa francês da Cité Internationale des Arts, em Paris. Farkas acrescenta a importância de preparar o artista para a residência, ajudando-o, quando necessário, a desenvolver competências linguísticas (via parcerias com escolas de idiomas, por exemplo) para que ele possa aproveitar mais plenamente a experiência de mobilidade. Exemplifica que para o Wexner Center for the Arts, em Columbus, ligado à Universidade de Ohio, nos Estados Unidos, não poderia jamais enviar um artista “que não fale inglês, que não possa dialogar com os outros artistas”.

Nessa perspectiva, o Programa de Residência Videobrasil busca identificar a residência que melhor atenda ao interesse e perfil do artista premiado, estando também

⁹¹ Release do prêmio disponível em 29/10 no <http://site.videobrasil.org.br/news/1809175>

atento às competências requeridas para o aproveitamento da experiência de deslocamento e estadia no exterior. Daniel Rangel curador e ex diretor artístico do ICCo, também enfatiza a necessidade de acompanhamento institucional e curatorial do artista em residência:

Para o êxito da experiência, é importante que a instituição promotora da mobilidade coloque os artistas em contato com os museus, galerias, colecionadores ou profissionais que possam dialogar com o projeto dos artistas residentes. É importante também que estes artistas recebam *inputs* e orientações dos agentes culturais locais e que possam se engajar em diálogos teórico e prático sobre o desenvolvimento e viabilidade de seus projetos. (FARKAS, entrevista, 2017).

Relatando suas experiências de mobilidade no livro *Em Residência – Rotas para pesquisa artística em 30 anos de Videobrasil* (Associação Cultural Videobrasil, 2013), os artistas premiados também ressaltaram a importância do acompanhamento e orientação de profissionais para o desenvolvimento de seus projetos artísticos e mesmo de carreira.

Sandra Kogut comenta, por exemplo, o quanto significaram para a sua formação o contato e discussões com os teóricos, filósofos e profissionais de várias áreas que transitavam pelo CICV (*idem*, p.38). Wagner Morales avalia que as conversas frequentes com o cineasta francês André S. Labarthe, por si só, já teriam valido a pena a residência no Le Fresnoy, considerado um dos mais importantes centros de mídia do mundo (*idem*, p.57). Também no Le Fresnoy, Luiz Duva ressaltou os contatos realizados e o quanto eles abriram novas oportunidades, inclusive para outras residências (*idem*, p. 69). Danilo Barata destaca o papel da interlocução que teve na WBK Vrije Academie, em Haia, Holanda, com curadores, professores e estudantes para o aperfeiçoamento do seu trabalho (*idem*, p.82).

A seleção de artistas para o programa fica a cargo de um júri internacional formado por curadores, críticos de arte, diretores artísticos de festivais ou bienais e jornalistas que levam em consideração não somente o perfil dos centros de residência, cujos responsáveis interagem com os membros da comissão, como também os propósitos artísticos, interesses, necessidades e experiências dos candidatos.

O prêmio de residência inclui a cobertura de despesas com viagem e estadia. Embora o apoio financeiro se destine prioritariamente para a pesquisa e criação e não para a produção, a subvenção pode também cobrir, em pequenas quantidades, o custo dos materiais necessários ao desenvolvimento do trabalho do artista. Alojamento e espaço de trabalho são fornecidos pelas instituições culturais de acolhimento; não tendo os artistas que se preocupar com esses custos.

A duração da residência varia segundo as especificidades de cada centro de residência e também os interesses do artista premiado, durando em média seis semanas. Farkas explica que as residências não são padronizadas, cada uma se constituindo como uma experiência única. Na verdade, existem residências para todo tipo de artista e situação e elas desempenham um papel social importante, sendo um exercício fundamental para a arte contemporânea, para a qual o contexto tornou-se fundamental. As residências, aliás, substituíram os ateliers. Como coloca Farkas:

O artista não fica mais fechado no atelier, razão pela qual as residências têm essa potência toda; é o principal instrumento para pensar a arte contemporânea”. (2017, entrevista).

Na sua visão, as residências artísticas mudaram muito o cenário para os artistas, principalmente os de países que não contam com políticas públicas para as artes. Além de facilitarem a passagem do artista por um circuito de arte, funcionando como uma inserção programada em outros espaços artísticos culturais, as experiências de deslocamentos geográficos permitem, sobretudo, olhar para culturas e sociedades com contextos outros com os quais os artistas não estão acostumados.

Nessa perspectiva, a mobilidade internacional se afirma não só como prática artística em consonância com a arte contemporânea, mas também como meio de formação e pesquisa. Em países como o Brasil, as condições são limitadas e muitas residências artísticas suprem esse vazio deixado pelo Estado e pelas instituições de ensino nacionais.

No que diz respeito à carreira, os artistas se beneficiam não só das ações de divulgação promovidas pelos Centros de Residência onde realizam suas experiências de mobilidade internacional, mas também das redes nas quais estas organizações operam, ampliando o círculo de contatos com seus pares, curadores, críticos de arte, professores e outros profissionais do setor.

Assim, os desdobramentos que as experiências de residência artística geram são sempre múltiplos e imprevisíveis, contribuindo sobremaneira para trajetória futura dos participantes. Não raro, os artistas voltam aos centros de residências ou conhecem profissionais que os convidam para novas experiências. Em seus depoimentos, os beneficiários concordam que as experiências de deslocamentos transculturais agregam valor à carreira artística. Vários citam a contribuição das experiências de residências artísticas no exterior para a sua inserção na programação de festivais e mostras no exterior, participação

em outros programas de residências, trabalhos colaborativos com artistas estrangeiros, proporcionando maior visibilidade e “internacionalização”.

O já citado Eder Santos, por exemplo, premiado na edição do 8º Festival (1990), considera que sua residência artística no CICV, em 1991, foi “o *starting point* da sua trajetória internacional”. Foi efetivamente no centro francês que travou os primeiros contatos com diretores de festivais que o convidaram para participar de seus eventos (Associação Cultural Videobrasil, 2013, p.41).

A videomaker Inês Cardoso se considera “fruto do Videobrasil”. O prêmio de artista revelação que recebeu na 10ª edição do festival, em 1994, deu enorme impulso a sua carreira, tendo rendido inúmeros convites para participar de exposições e festivais no Brasil e no Exterior. Dos oito prêmios obtidos em quase dois anos se destacam o de 2009, no *Tokyo video festival* promovido pela empresa *Victor Company of Japan* (JVC) em Tóquio, Japão, de melhor vídeo autoral e o do Festival Franco Latinoamericano de Video Arte, sediado na Colômbia.

Um exemplo mais recente de efeitos da mobilidade artística sobre a carreira é o do artista baiano Ayrson Heráclito, cuja inserção internacional foi impulsionada a partir da residência de dois meses, em 2015, no centro de arte Raw Material Company, em Dakar, no Senegal, voltado para promover a valorização e o crescimento da criatividade artística e intelectual na África.

Afrodescendente, Heráclito desenvolve trabalhos em conexão com a sua ancestralidade e discursos identitários⁹² e desde a sua experiência de mobilidade vem sendo convidado para participar de várias exposições no exterior, passando em 2017 pelo Fowler

⁹² Para mais detalhes ver o estudo de PINHEIRO e CAMARGO *Políticas do Corpo como Lugares de Poder na Arte. Narrativas corpo ritualizadas: arte e poder na performance de Ayrson Heráclito*.

Museum, da Universidade da Califórnia em Los Angeles - UCLA, pelo Museu *Weltkulturen* de Frankfurt, Alemanha e pela Bienal de Veneza.



Foto 5. A instalação apresentada pelo baiano Ayrton Heráclito (no centro da foto) na 57. Bienal de Veneza: “Os Sacudimentos” Fonte: Divulgação.

Na 57ª edição da Bienal de Veneza, Heráclito integrou, ao lado de três artistas brasileiros (Ernesto Neto, Paulo Bruscky e Erika Verzutti), a mostra principal, *Viva Arte Viva*, a convite da curadora francesa e também diretora do Centre George Pompidou de Paris, Christine Marcel⁹³. Para ilustrar o potencial da rede de relacionamentos dos centros de residências, Farkas menciona que:

Em torno das residências existe um circuito para onde os curadores, diretores artísticos de museus, de centros culturais e de festivais, bienais etc se deslocam em busca de novos olhares, artistas e produções. (2017, entrevista).

Essa circulação contribui para transformar a geografia tradicional de centros e margens, também referida por Saskia Sassen (2010). Assim, aquelas residências que estão inseridas no circuito dos curadores proporcionam aos artistas residentes visibilidade e,

⁹³ O Pavilhão brasileiro foi ocupado pela artista Cinthia Marcelle e teve a curadoria de Jochen Volz, historiador de arte alemão, responsável pela Bienal de São Paulo de 2016, diretor do Inhotim e da Pinacoteca.

eventualmente, convites para participar e projetos curatoriais. Muitos desses curadores são responsáveis pela programação artísticas de bienais, festivais e outros eventos e/ou compra dos grandes museus. Convite para uma exposição é uma chancela que confere prestígio ao artista, do mesmo modo que ter obras inseridas nas coleções museais, conforme o círculo de reconhecimento de que fala Heinich (2005).

Assim, as residências artísticas exercem também este papel complementar de inserção dos artistas no circuito internacional dos curadores, abrindo espaço para apresentarem seus trabalhos a estes importantes agentes do mundo da arte. Os artistas que não têm a oportunidade de se deslocarem perdem esta possibilidade e dificilmente teriam outra chance. Esse encontro entre artistas e curadores tornou-se uma expectativa em relação às residências, que por sua vez buscam se distinguir atraindo esses agentes internacionais.

O Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil está no circuito de muitos curadores reconhecidos, assim como as residências com as quais mantem parcerias. Na pesquisa *Residências em arte contemporânea: espaço, tempo e interlocução*, Bettina Rupp (2017) observa que as residências artísticas cumprem um papel legitimador, ajudando os artistas a ultrapassar as dificuldades de inserção em circuitos culturais fora do país. Desde o final dos anos 1980, assiste-se a um movimento de inclusão de artistas periféricos no sistema internacional de arte, na medida em que a cena artística se mundializa e que se amplia a oferta artística contemporânea (MOULIN, 2007).

O “trânsito criado no mundo pelas residências” vem repercutindo também, na visão de Farkas (2013, p. 18), sobre a própria dinâmica do deslocamento, uma vez que se multiplicaram programas de residências, articulados por uma diversidade maior de instituições, como museus, universidades, centros de arte, localizados também em países periféricos, como Bolívia, Senegal, Irã, Turquia, Coreia. Nesses novos contextos culturais, as residências são mais plurais e híbridas, diferentemente do que ocorre em países com circuitos mais consagrados da arte, levando a uma maior especificidade de suas práticas e formação. Como resultado, cresce o trânsito Sul-Sul e os fluxos de mobilidade transculturais são agora bidirecionais ou multidirecionais. Ao mesmo tempo, para o Sul Global, as residências artísticas têm importância estratégica, uma vez que possibilitam “conter a evasão de artistas e dinamizar a cena de arte contemporânea nesse circuito ainda precário de possibilidades” de que fala Farkas (2013, p. 18).

A possibilidade de participar de programas de residências e, com isso, se deslocar para outros países, conhecer outros contextos, realizar trocas com pares e discutir sua obra

com teóricos ou artistas mais experimentados, contribuiu sobremaneira para diminuir a diáspora dos artistas da região, o que acaba por beneficiar países como o Brasil. Antes, a única possibilidade de se inserir no circuito artístico era residir na Europa ou Estados Unidos. Hoje, aposta Farkas, o apoio à mobilidade internacional permite aos artistas do Sul visitar os grandes centros levando a cultura de origem e, ao mesmo tempo, resistir ao modelo hegemônico. As relações são, em sua opinião, mais equivalentes. Ela considera que talvez as residências tenham sido a forma de mobilidade que ajudou a mudar mais rapidamente esse cenário.

Com uma perspectiva ampliada de promover a produção artística do Sul global, o Programa de Residência Videobrasil inclui também convite à participação de artistas estrangeiros em residências no Brasil, colocando o país em uma posição de ofertante de apoio e serviços culturais, além de oportunizar ao público brasileiro, segundo Bettina Rupp (2017, p.135) “trocas mais complexas e dialógicas, prevendo ainda possíveis contaminações entre suas produções e o contexto local”.

O papel da ACVB enquanto organização intermediária e mesmo mediadora da mobilidade artística internacional é de importância estratégica para a democratização das oportunidades de circulação e inserção qualificada da produção artística nacional no campo internacional. Além de cooperar com os programas de mobilidade de outras instituições locais, nacionais e internacionais, joga um papel vital de disseminação de informação, intermediação e suporte aos artistas. Esses esforços de (inter)mediação, facilitação de trocas e difusão internacional ilustram bem como agentes não governamentais se tornam atores diplomáticos, realizando suas respectivas missões institucionais.

A mobilidade internacional não é novidade no campo das artes, mas para se concretizar e produzir efeitos positivos implica a posse de um capital social ou relacional, o qual os artistas das regiões periféricas dificilmente detêm. Corroborando esta visão, o estudo de 2010, da *Art Move Africa* (Ama), associação voltada para a promoção de intercâmbios artístico culturais na África, apontou que a falta de acesso à informação representa um mal crônico para artistas e organizações do continente africano. Apesar da facilidade que o mundo digital proporciona, poucos artistas da região possuem conexões com o exterior ou desenvolvem mecanismos de coleta e monitoramento de informações, fazendo com que muitos dispositivos de apoio à mobilidade artística internacional permanecem ainda desconhecidos da maioria, o que diminui ainda mais as chances de acesso à experiência do trânsito em geografias.

Por sua capacidade de atender não somente às necessidades da prática artística, que têm no deslocamento geográfico o centro do processo criativo, mas também aos imperativos políticos da diplomacia cultural, nunca houve tanto envolvimento de formuladores de políticas culturais e estrategistas de relações internacionais no desenvolvimento de programas de financiamento à mobilidade artística internacional.

No Brasil, o primeiro programa governamental de apoio à mobilidade artística foi instituído, no âmbito subnacional, pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, graças inclusive à Solange Farkas. Sua passagem pelo Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), enquanto diretora e curadora responsável, no período entre 2007 e 2010, incentivou a Secretaria de Cultura a criar já em 2007, via Fundação Cultural inicialmente e, em seguida, via Fundo de Cultura, o *PAR - Programa de Artistas Residentes*, destinado a apoiar artistas a participarem de ‘residências’ no exterior⁹⁴ (BADARÓ, 2011).

Sob a gestão de Farkas, o MAM-BA, ligado à Secretaria, não só acolheu artistas nacionais e estrangeiros em residência, como também premiou artistas baianos com bolsas de residências, por meio do Salão da Bahia, que passou a ter uma abrangência nacional, abrindo-se para a participação de artistas brasileiros e não mais baianos. Tinha como objetivos dinamizar a cena local ao tempo em que contribuir para a sua inserção no circuito internacional.

O MinC, posteriormente, incluiu no seu Programa de Intercâmbio e Difusão Cultural ajuda de custo adicional (per diem, além das passagens) para participação em projetos de residências artísticas em outros estados brasileiros ou no exterior. Com o crescimento da prática de residências artística no país e o surgimento de novos espaços de acolhimento de artistas em residência, o Ministério, por meio da Funarte, começa a esboçar, a partir de 2013, uma política de fomento aos centros de residências artísticas no país, não tendo até o presente momento (2018) se concretizado.

O Itamaraty, por sua vez, instituiu um programa de residência artística sob a gestão do Ministro Antônio Patriota, mas do qual pouco se tem notícia. Pela mídia, sabe-se que existe uma parceria com o Programa de Residência da Faap - Fundação Armando Álvares

⁹⁴ No século XIX, a Academia Imperial de Belas Artes já disponibilizava bolsas para aprimoramento artístico no exterior. Mas nos moldes das residências artísticas contemporâneas, o PAR foi o primeiro programa governamental no país. Quando lançado, o MinC já contava com o edital de intercâmbio que apoiava a mobilidade internacional unicamente com passagens. O apoio da Secult era específico para as residências artísticas e cobria todas as despesas pertinentes. Só posteriormente o MinC modificou seu Edital de Intercâmbio e passou a apoiar projetos de residências artísticas e estudos no exterior, acrescentando às passagens, ajuda de custo para a estadia.

Penteado. Um representante do Ministério, segundo Farkas, procurou a ACVB na fase de desenho desse programa, mas não ofereceu nenhum tipo de parceria. Ele procurou também a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, que na época estava criando um Centro de Residência Artística em Salvador, no Pelourinho. Como o programa visava promover intercâmbios bilaterais de artistas residentes, supõe-se que tenha privilegiado parcerias com centros de residência que possam acolher os artistas estrangeiros convidados para as residências no Brasil.

Cabe destacar que os programas governamentais se restringem, via de regra, ao apoio financeiro, não oferecendo o suporte e o acompanhamento institucional acima mencionados. A capacidade financeira é um aspecto vital para concretizar a mobilidade, porém insuficiente, pois não garante a qualidade do acolhimento e acompanhamento do artista, nem a interação com agentes da cena do local de destino. O processo de seleção do artista ou obra para a circulação nem sempre conta com uma comissão independente e/ou critérios propriamente artísticos, como trajetória, temáticas de pesquisa e sua pertinência no campo global da arte contemporâneas.

Integrantes do mundo da arte, as organizações artísticas têm vantagem sobre os atores governamentais, por conhecerem o campo da produção cultural, seus agentes, dinâmicas e funcionamento. No que tange às residências artísticas, por exemplo, se não escolherem o centro de residência de destino segundo perfil e necessidades dos artistas, dificilmente seus programas terão resultados positivos em termos de inserção dos participantes no circuito internacional e, conseqüentemente, repercussão sobre imagem e prestígio internacional do país. Sem a profissionalização do sistema de intercâmbio e as competências adequadas, a diplomacia cultural estatal não poderá cumprir o papel que lhe é atribuído.

Com base na teoria das vantagens comparativas, Lee & Ayhan (2015) defendem a colaboração estado-atores não estatais, calcada em uma divisão de trabalho em que cada agente se concentra naquilo que faz melhor. Nesse sentido, verificou-se que, para Farkas, o Itamaraty deveria se concentrar, antes de tudo, em facilitar a burocracia, emitir vistos e financiar iniciativas. E quanto ao programa governamental de residências artísticas, acrescenta:

O local da residência tampouco importa desde que seja um bom programa. Não é a galeria da Embaixada do Brasil que vai funcionar, por exemplo. E todos sabemos que não funciona fazer uma coisa sem entrar nela, sem entender o que funciona, como funciona. (FARKAS, entrevista, 2017).

É consenso entre os atores do campo da arte contemporânea no Brasil que as representações diplomáticas do país no exterior pouco cumprem com o papel de facilitadores das trocas e relações culturais. Rita Wirtti (2017, entrevista), gerente do Latitude, projeto de promoção internacional das artes visuais conduzido pela ABACT (Associação Brasileira de Arte Contemporânea), também concorda que elas quase nunca apoiam com os trâmites burocráticos para vistos dos agentes estrangeiros convidados a visitar o país, financiamento de passagens ou intermediação com entidades estrangeiras.

Operando em rede, o Programa de Residência Videobrasil, até o presente momento, já promoveu a mobilidade internacional de mais de 50 artistas, entre brasileiros (27) e cidadãos do Sul, conforme a tabela 8.

Tabela 8. Rede de mobilidade artística internacional Videobrasil (1989-2017)

N	<i>Artista</i>	<i>Festival / ano</i>	<i>Origem</i>	<i>Destino / Ano</i>	<i>Centro de Residência / Apoio Financeiro</i>
1	Pedro Vieira	6° 1989	São Paulo, SP Brasil	Maine, Estados Unidos.	Instituto de Filme e Televisão
2	Sandra Kogut	7° 1989	Rio de Janeiro Brasil	Montbéliard, França, em 1990	CICV – Centro International de Création Video. Apoio: CICV
3	Eder Santos	8° 1990	Belo Horizonte, Brasil	Montbéliard, França, 1991	CICV – Centro International de Création Video. Apoio: CICV
4	João Quintino	9° 1992	Blumenau, SC, Brasil	Paris, França, 1993	Ex machina. Apoio: INA – Institut National de l’audiovisuel
5	Pablo Rodriguez Jauregui	10° 1994	Santa Fe, Argentina	Paris, França, 1995	Ex machina. Apoio: INA – Institut National de l’audiovisuel e Aliança Francesa.
6	Milene Tanganelli	11° 1996	Brasil	Paris, França, 1996	Ex machina. Apoio: INA – Institut National de l’audiovisuel e Aliança Francesa.
7	Carlos Eduardo Nogueira	12° 1998	São Paulo, SP Brasil	Paris França, 1999	Ex machina. Apoio: INA – Institut National de l’audiovisuel e Aliança Francesa.
8	Wagner Morales	14° 2003	São Paulo, SP Brasil	Tourcoing, França, 2004	Le Fresnoy. Apoio: Consulado Geral da França em São Paulo e Aliança Francesa
9	Cao Guimaraes	15° 2005	Belo Horizonte, MG, Brasil	Londres, RU, 2006	Gasworks. Apoio: British Council e Prince Claus Fund

10	Luiz Duva	15° 2005	São Paulo Brasil	Tourcoing, França, 2007	Le Fresnoy. Apoio: Consulado Geral da França em São Paulo e Aliança Francesa
11	Ali Cherri	15° 2005	Líbano	São Paulo, Brasil, 2007	FAAP. Apoio: FAAP (Prêmio de Artes Digitais)
12	Jamsen Law	16° 2007	Hong Kong, China	Haia, Holanda, 2009	WBK VRIJE Academie
13	Eustáquio Neves	16° 2007	Juatuba, MG Brasil	Haia, Holanda, 2008	WBK VRIJE Academi
14	Danillo Barata	16° 2007	Bahia, Brasil	Haia, Holanda, 2008	WBK VRIJE Academie
15	Dan Halter	16° 2007	Harare, Zimbábue	Rio de Janeiro, Brasil, 2008	Capacete Entretenimentos. Apoio: Prince Claus Fund
16	Marcellvs L	16° 2007	BH Brasil	Haia, Holanda, 2008	WBK VRIJE Academie
17	Federico Lamas	16° 2007	Buenos Aires, Argentina	São Paulo, Brasil, 2008	FAAP. Apoio: FAAP (Prêmio de Artes Digitais)
18	Nicolas Testoni	16° 2007	Bahia Blanca Argentina	Ilha de Itaparica, Bahia, Brasil, 2008	Instituto Sacatar. Apoio: Prince Claus Fund
19	Caetano Dias	16° 2007	Feira de Santana, Bahia, Brasil	Tourcoing e Paris, França, 2009	Le Fresnoy e Cité des Arts. Apoio: Consulado Geral da França em São Paulo e Aliança Francesa
20	Bouchra Khalili	16° 2007	Casablanca, Marrocos	São Paulo, Brasil, 2009	FAAP. Apoio: Geral da França em São Paulo e Prince Claus Fund
21	Carla Zaccagnini	17° 2011	Buenos Aires, Argentina	Ilhas Maurício, 2012	Partage, Flic-em-Flac. Apoio: Prince Claus Fund
22	Claudia Joskowicz	17° 2011	Santa Cruz, Bolívia	Ilha de Itaparica, Bahia, Brasil, 2008	Instituto Sacatar. Apoio: Prince Claus Fund
23	Dirceu Mauês	17° 2011	Belém, Brasil	Haia, Holanda, 2012	WBK VRIJE Academie
24	Moran Shavit	17° 2011	Israel	São Paulo, Brasil, 2012	FAAP Residência Artística
25	Liu Wei	17° 2011	China	Santa Cruz de la Sierra, Bolívia, 2012	Kiosko
26	Mahmoud Khaled	18° 2012	Alexandria, Egito	São Paulo, Brasil, Londres, Inglaterra, 2012	Casa Tomada e Delfina Foundation Apoio: Edital Videobrasil em Contexto
27	Claudio Bueno	17° 2011	São Paulo, SP Brasil	São Paulo, Brasil, 2012	Casa Tomada. Apoio: Edital Videobrasil em Contexto
28	Natasha Mendonca	17° 2011	Mumbai, Índia	São Paulo, Brasil, 2013	FAAP Apoio: FAAP (Prêmio de Residência Artística)

29	Adriano Costa	17° 2011	São Paulo SP	Santa Cruz de la Sierra, Bolívia, 2013	Kiosko. Apoio: Centro Cultural da Espanha e Agência Espanhola de Cooperação Internacional para o Desenvolvimento - AECID
30	Gabriel Mascaro	17° 2011	Recife PE, Brasil	Clermont Ferrand, França 2013	Videoformes. Apoio: Consulado Geral da França em São Paulo e Aliança Francesa
31	Ali Cherri	18° 2013	Líbano	Varsóvia, Polônia	A-I-R Laboratory. Apoio: Res Artis (Prêmio de Residência Artística)
32	Ayrson Heráclito	18° 2013	Macaúbas, Bahia, Brasil	Dakar, Senegal, 2014	Raw Material Company
33	Bakary Diallo	18° 2013	Mali	Ilha de Itaparica, Bahia, Brasil, 2014	Instituto Sacatar. Apoio: Sesc (Prêmio de residência Sesc_Videobrasil)
34	Basir Mahmood	18° 2013	Lahore, Paquistão	Ilha de Itaparica, Bahia, Brasil, 2014	Instituto Sacatar. Apoio: Sesc (Prêmio de residência Sesc_Videobrasil)
35	Gabriel Mascaro	18° 2013	Brasil	Columbus, EUA, 2014	Wexner Center for the Arts. Apoio: Wexner Center (Prêmio de residência)
36	Laura Huertas Millan	18° 2013	Bogotá, Colombia	Puebla, Oaxaca, México, 2014	Arquetopia. Apoio: Res Artis (Prêmio de residência)
37	LucFoster Diop	18° 2013	Douala, Camarões	São Paulo, Brasil, em 2014	FAAP. Apoio: FAAP (Prêmio de residência)
38	Nurit Sharett	18° 2013	Israel	Pequim, China, 2014	Red Gate Gallery. Apoio: China Art Foundation (Prêmio de residência)
39	Virgínia de Medeiros	18° 2013	Feira de Santana, Bahia Brasil	Nova York, EUA, 2014	Residency Unlimited. Apoio: ICCo – Instituto de Cultura Contemporânea
40	Victor Cesar	-	Fortaleza, Ceará, Brasil	Varsóvia, Polônia, 2015	A-I-R Laboratory. Apoio: Edital Videobrasil em Contexto
41	Karol Radziszewski	-	Bialystok, Polônia	São Paulo, Brasil, 2016	Galpão VB. Apoio: Edital Videobrasil em Contexto
42	Clara Ianni	19° 2015	São Paulo – SP, Brasil	Varsóvia, Polônia, 2017	A-I-R Laboratory. Apoio: Air Laboratory (Prêmio de residência)
43	Paulo Nazareth	19° 2015	Governador Valadares, MG, Brasil	Puebla, México, 2017	Arquetopia. Apoio: Prêmio de residência arquetopia_videobrasil
44	Koken Ergun	19° 2015	Istambul, Turquia	Pequim, China, 2016	Red Gate Residency. Apoio: China Art Foundation (Prêmio de residência)

45	Luciana Magno	19º 2015	Brasil	Londres, Reino Unido, 2016	Delfina Foundation. Apoio: Prêmio de residência Delfina_videobrasil
46	Roy Dib	19º 2015	Trípoli, Líbano	Salvador, Bahia, Brasil, 2017	Residência Vila Sul Apoio: Goethe Institute
47	Karolina Bregula	19º 2015	Polônia	Woodside, EUA	Djerassi Resident Artists Program Apoio: Res Artis (Prêmio de residência)
48	Gustavo Jardim	19º 2015	Belo Horizonte, MG, Brasil	Teerã, Irã, 2016	Kooshk Residency Apoio: Res Artis (Prêmio de residência)
49	Aline x	19º 2015	Belo Horizonte, MG, Brasil	Teerã, Irã, 2016	Kooshk Residency. Apoio: Res Artis (Prêmio de residência)
50	Maya Watanabe	19º 2015	Lima, Peru e Países baixos	Quioto, Japão, 2016-2017	Kyoto Art Center. Apoio: Res Artis (Prêmio de residência)
51	Pilar Mata Dupont	19º 2015	Perth, Austrália	Columbus, EUA	Wexner Center for the Arts. Apoio: Wexner Center (Prêmio de residência)
52	Graziela Kunsch	20º 2017	Brasil	Polônia	Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art
53	Engel Leonardo	20º 2017	Baní, República Dominicana	Kyoto, Japão	Kyoto Art Center
54	Emo de Medeiros	20º 2017	França/ Benim	Brasil	Residência Vila Sul do Goethe-Institut
55	Natasha Mendonca	20º 2017	Mumbai, Índia	EUA	Wexner Center for the Arts
56	La Decanatura Elkin Calderón e Diego Piñeros	20º 2017	Bogotá, Colômbia	Serre, Suíça	Ville Rufieux. Apoio: Fundação Pro Helvetia (Suíça), Programa de Intercâmbio Cultural Coincidencia (2017-2020)

Fonte: ACVB.

O programa de residência contempla artistas de todos os continentes, totalizando até o presente 18 nacionalidades, além de brasileiros. A maioria dos estrangeiros realiza suas residências no Brasil, mas há também os que vão para centros de países terceiros, como é o caso da australiana Pilar Mata Dupont prevista para realizar sua residência no *Wexner Center for the Arts*, nos Estados Unidos.

O critério de escolha da residência de destino depende do perfil do artista e da proposta de trabalho, o que aumenta as chances de o candidato ter uma experiência verdadeiramente cultural, da qual possa sair enriquecido e transformado. A estratégia

político-diplomática de questionar o *status quo* do campo da arte contemporânea e de dar visibilidade à produção cultural do Sul Global não passa por evitar a circulação pelos centros consagrados de arte. Assim, conforme o projeto artístico, o candidato pode realizar sua experiência em distintas modalidades de residência em qualquer lugar do mundo, incluindo os países centrais.

Os programas governamentais não raro escolhem o centro de destino em função de imperativos políticos ou econômicos, o que limita o potencial das trocas culturais, como lembra Bettina Roesler (2015), analisando o programa de residência do governo australiano. Para a pesquisadora, a diplomacia oficial raramente capta a multiplicidade de processos envolvendo uma residência artística. Quando promove a mobilidade artística visando a projeção nacional (paradigma da projeção nacional), ela perde de vista as possibilidades que o trânsito em geografia oferece em termos de criação de redes de relacionamentos e participação em diálogos com variedades de atores no exterior (paradigma das relações culturais).

Apesar de a mobilidade em si não ser uma condição suficiente para desenvolver uma abertura intelectual e estética em relação a outras formas e práticas culturais, ela ajuda a conformar uma predisposição intercultural que interessa também à diplomacia cultural, sobretudo quando esta visa a compreensão mútua entre os povos (paradigma das relações culturais citado por Grincheva, 2015, 2016).

Na perspectiva do cosmopolitismo, a mobilidade transcultural contribui para cultivar uma identidade e sentimento de responsabilidade global. Ao facilitar a comunicação entre pessoas de diferentes sistemas simbólicos, um encontro com a alteridade, a experiência traz o potencial de provocar mudanças na consciência, na percepção do outro e de si mesmo e nas imagens do mundo. Conforme mencionado, citando Delanty (2006, 2008), o cosmopolitismo como meio de transformação social se fundamenta no princípio de abertura ao mundo, que por sua vez se associa à noção de bens globais.

Pesquisas sobre o tema, como a de Roesler (2015), mostram o quanto as residências artísticas propiciam aos beneficiários melhorar suas práticas e se abrir para a diversidade. Afinal, a postura cosmopolita demanda transcendência dos particularismos locais. Se a inserção no circuito internacional de arte é ainda para poucos, a experiência de mobilidade que o prêmio de residência da Videobrasil proporciona contribui para relações continuadas e mais horizontais ao redor do mundo. Além de impulsionar a criação de novas cartografias, ela se constitui como um recurso para integrar o país ao sistema internacional de arte.

4.4. Atuação em rede e a integração à cena artística internacional contemporânea

Enquanto princípio organizador da vida social (CASTELLS, 1999) e estrutura de interconexões entre elementos em interação (MUSSO, 1999), a noção de rede remete à ideia de ligação entre dois pontos, de formação de laços ou elos, de fluxos de informação e de trocas. Através da circulação descentralizada de informações, ideias e experiências, as redes possibilitam novos modos de conexão, sociabilidade e participação, conforme apontado.

Pela ausência de rígidas estruturas institucionais e com funcionamento informal, as redes têm sido vistas como o sinal paradigmático de uma nova cultura. Elas se formam em geral de maneira espontânea, a partir da identificação de um interesse comum, e se caracterizam pela autonomia, dimensão transnacional e leveza nos processos decisórios.

No campo cultural, como observa a filósofa francesa Anne Cauquelin (2005), as redes ocupam local central para as organizações ligadas à arte contemporânea, tendo em vista a crescente necessidade de contatos diretos, troca mais fluídas de ideias, informações e conhecimento, bem como trabalhos colaborativos. Elas se compõem por uma multiplicidade de "nós de comunicação" constituídos pelos agentes do campo que se comunicam entre si a qualquer momento e de forma não hierárquica.

No âmbito das relações internacionais e da cooperação internacional, a prática de atuação em rede é adotada, sobretudo, como princípio de colaboração e diálogo intercultural. Ao lado do modelo hierárquico tradicional centrado principalmente nas relações intergovernamentais, a diplomacia contemporânea convive com o modelo emergente de rede, caracterizado pela participação de atores estatais e não estatais reunidos em torno de interesses e recursos compartilhados com vistas à consecução de objetivos comuns (HOCKING, 2005, LEE & AYHAN, 2015, LA PORTE, 2016).

Em um mundo cada vez mais complexo, enfim, as redes se tornaram indispensáveis para a gestão das políticas e governança global. Elas oportunizam também aos atores sociais participar da cena política e diplomática, com resultados muitas vezes mais efetivos do que os apresentados pelos Estados. Otimizando o uso das novas tecnologias, esses atores não governamentais estabelecem uma comunicação mais eficiente e produtiva com públicos globais, a partir de uma abordagem relacional e não mais meramente informacional.

Na Europa, as redes já têm um papel reconhecido de contribuição para a vida cultural, ajudando a suplantar os nacionalismos e facilitando o diálogo intercultural, a mobilidade de

artistas e profissionais da cultura e a construção de relacionamentos duradouros (FLOOD, 1999). Essencialmente desterritorializadas, as redes facilitam o conhecimento mútuo e a integração regional (paradigma das relações culturais) e são vistas, assim, como alternativas às políticas governamentais de difusão internacional ainda essencialmente centradas na promoção e valorização das culturas nacionais: o paradigma da projeção nacional mencionado por Grincheva (2015).

Na perspectiva da ACVB, a criação de conexões, pontes, interlocuções e relacionamentos diretos e de longo prazo com agentes em diferentes posições, permitem pontencializar e fortalecer as relações Sul-Sul, não só liberando-as da intermediação do Norte, mas também mudando a qualidade das trocas culturais Norte- Sul.

Afirmar a importância da produção artística do Sul Global no sistema internacional de arte poderia se configurar como uma *política simbólica*, de que falam Keck & Sikkink (1998) se referindo às estratégias utilizadas pelos atores transnacionais, organizados em redes, com vistas a promover mudanças de alcance global.

A ideia de Sul Global exorta os países não centrais a se solidarizarem e buscarem alternativas conjuntas de subversão e superação do *status quo*. Esta atuação não significa ignorar os fluxos bidirecionais Norte-Sul e Sul-Norte, mas ao contrário, atuar em todas as direções, buscando sinergias e complementariedades de toda ordem. Com a extensão geográfica dos espaços de difusão, os artistas do Sul realizam suas experiências internacionais em diferentes regiões do globo.

As múltiplas interações que o festival e as demais ações da ACVB promovem com os parceiros, inclusive com os dos centros de arte tradicionais, contribuem, de fato, para maior aproximação Sul-Sul e, conseqüentemente, para a consolidação de novos centros de cultura. Essas parcerias se formam a partir de proximidades geográficas, afinidades culturais ou interesse mútuo e buscam construir relacionamentos continuados.

As múltiplas redes de relações que a Videobrasil construiu ao longo da sua trajetória incluem centros de residências, instituições museais, festivais, organizações artísticas e agentes culturais independentes, tais como artistas, curadores, críticos de arte, jornalistas, pesquisadores, provenientes tanto dos centros tradicionais de arte quanto da margem. Estes agentes internacionais, ao visitarem o país e/ou entrarem em contato com o estado da arte da criação local, tendem a inseri-la em seus trabalhos (curadorias, pesquisas, críticas), contribuindo para a sua internacionalização.

A importância de articulações com os agentes do mundo da arte para a consolidação do campo nacional das artes visuais é enfatizada por Rita Wirtti:

Eles são formadores de opinião e, ao se aproximarem da produção artística nacional e conhecê-la com maior profundidade, estão em medida de influenciar não apenas instituições, colecionadores, mídia, mas também públicos (entrevista, 2017).

Têra Queiroz, ex diretora Institucional do ICCo, também considera fundamental a participação dos agentes nacionais em redes transnacionais de arte, criando diálogos e pontes com seus pares no exterior. Avalia que:

O sistema de arte brasileiro carece de instituições oficiais capazes de cumprir este papel de articulação, (inter)mediação, restando aos agentes não governamentais preencherem este vazio, sob pena de o Brasil não conseguir paridade e ampliação do seu status no plano internacional (entrevista, 2017).

As parcerias da ACVB se estendem também aos atores governamentais, especialmente embaixadas e agências culturais estrangeiras especializadas, que ajudam na disponibilização de informações sobre as atividades e os artistas dos seus respectivos países, além de colaborar com a gestão dos vistos, o que permite concretizar a vinda dos artistas ao festival e demais ações envolvendo mobilidade geográfica.

Assim, além de fortalecer e ampliar o alcance das suas ações, essas parcerias ajudam a suplantam as barreiras impostas à produção artística do Sul Global, repercutindo sobre os artistas. A atuação em rede oportuniza aos artistas premiados participar de projetos de mobilidade os mais diversos. Os centros de residência parceiros apresentam não só perfis e enfoques diferentes, mas também contextos geoculturais diversos, permitindo responder aos anseios e necessidades individuais de cada artista, que têm ainda ganhos em termos de aquisição de capital cultural e social.

Como demonstrado por Giuffre (1999), a inserção em redes influencia a forma como o artista é recebido pelo mundo da arte. Não apenas os artistas, os centros de residências artísticas nacionais são também beneficiados pela atuação em rede da ACVB, uma vez que ganham destaque e viabilidade ao receberem os artistas premiados do Programa de Residência Videobrasil, a exemplo do Capacete (Rio de Janeiro), Instituto Sacatar (Bahia), Residência FAAP – Fundação Armando Alvares Penteado, no Edifício Lutécia (São Paulo) e a Casa Tomada (São Paulo).

As pontes e conexões que a ACVB promove rendem ainda a estes centros nacionais novos contatos e maior interlocução com instituições estrangeiras que passaram a

encaminhar seus artistas para realizarem residências no Brasil. Conforme pode ser constatado na tabela 9, os centros de residências parceiros da ACVB são múltiplos e localizados nos quatro cantos do mundo, estão por sua vez articulados a outras redes, curadores e outros importantes agentes do mundo da arte, que os visitam regularmente, se constituindo como uma ponte para artistas brasileiros e do Sul Global se inserirem no circuito internacional de arte.

Tabela 9. Rede de residências artísticas da Associação Cultural Videobrasil

<i>Centro de Residência</i>	<i>Cidade País</i>	<i>Descrição</i>
Ásia		
Red Gate Residency (redgategallery.com)	Pequim, China	Programa internacional de residências voltado a artistas, curadores, escritores e acadêmicos. Comprometido com a promoção de diálogos multiculturais em ambiente de imersão, fornece instalações ideais para que os artistas deem início a novos projetos e os coloca em contato com a comunidade e com a cena, materiais e técnicas artísticas locais. Apoiado pela China Art Foundation, instituição criada em Londres cujo objetivo é promover a arte contemporânea e a cultura chinesa no mundo e as relações entre a China e o resto do mundo.
Kyoto Art Center (kac.or.jp)	Quioto, Japão	Centro cultural dedicado a promover intercâmbios entre a cena artística global e a local. Concebido como um lugar de encontro dos vários gêneros da arte, bem como para a criação de novas culturas através da revitalização da tradição da cidade, que se conecta com a tecnologia, a indústria e a vida cotidiana de seus cidadãos. O programa de residências oferece apoio a artistas e pesquisadores emergentes que pretendam exercer atividades criativas na cidade.
Oriente Médio		
Kooshk Residency (kooshkresidency.com)	Teerã, Iran	Espaço incentivador da criação artística e dos diálogos interculturais entre artistas, curadores, pesquisadores, escritores e cineastas, contribuindo para o desenvolvimento artístico e cultural iraniano. Conta com programas de intercâmbio de artistas que resultam em trocas culturais, provocam a criatividade e criam conexões com instituições ao redor do mundo. Articula ainda colaboradores locais na organização de conversas com os artistas residentes, exposições e apresentações.
Ashkal Alwan (ashkalalwan.org)	Beirute, Líbano	Associação Libanesa para Artes plásticas de Beirute, fundada em 1994, como plataforma para criação e intercâmbios artísticos. Comprometida com a produção, apoio e difusão de projetos artísticos engajados com a sociedade civil, além de possuir um programa de residências aberto a artistas, pesquisadores e curadores.
Europa de Leste		

<i>Centro de Residência</i>	<i>Cidade País</i>	<i>Descrição</i>
Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art (U-jazdowski) (u-jazdowski.pl)	Varsóvia, Polônia	Primeiro centro interdisciplinar de arte na Polônia e um dos mais importantes e vibrantes centros de arte do Leste Europeu. Com intensa programação, atrai públicos diversos, de profissionais, artistas, estudantes a pessoas interessadas em arte. Seu programa de residência foi criado em 2002 e é voltado para artistas, curadores, designers e pesquisadores. Prioriza projetos que envolvam o mapeamento da cidade e o engajamento da comunidade local. Incentiva os artistas a apresentarem suas obras para além do espaço expositivo, encorajando-os a trabalhar nos espaços públicos e incluindo sua produção em eventos como screenings, performances, palestras e debates abertos ao público. Volta sua atenção às regiões que considera pouco representadas em programas de residência como o Leste Europeu, Oriente Médio e Ásia.
Europa		
Le Fresnoy – Studio National des Arts Contemporains (lefresnoy.net)	Tourcoing, França	Centro de produção, pesquisa e pós-graduação em arte audiovisual, criado em 1997 pelo cineasta Alain Fleischer. Seu objetivo é permitir que artistas jovens produzam obras utilizando equipamento de padrão profissional sob a direção de artistas reconhecidos, como Jean-luc Godard e Gary Hill, que estiveram presentes como professores convidados. A ênfase de seu trabalho está na ruptura de barreiras entre mídias e linguagens audiovisuais tradicionais e eletrônicas. O trabalho teórico e prático abrange todas as linguagens audiovisuais, de mídias eletrônicas e tradicionais (fotografia, cinema, vídeo) à tecnologia digital e outras plataformas envolvendo mídias de ponta. A parceria com o Videobrasil existe desde 2003 e conta com apoio do Consulado Geral da França no Brasil e da Aliança Francesa de São Paulo. A residência tem duração de três meses e oferece apoio logístico para a realização de uma obra audiovisual. A oportunidade propicia uma verdadeira imersão e usufruir de uma das melhores infraestruturas do mundo para a pesquisa e produção audiovisuais.
Cité Internationale des Arts ou Cité des Arts (citedesartsparis.net)	Paris, França	Instituição privada subvencionada pelo governo francês tem como objetivo fornecer estadas de dois meses a um ano para artistas que desejam desenvolver um trabalho artístico na França. Desde sua abertura em 1965, já acomodou mais de 18 mil artistas de todo o mundo.
Vidéoformes (videoformes.com)	Clermont- Ferrand, França	Centro de produção e difusão de linguagens artísticas baseadas em vídeo e em tecnologias digitais. Seu programa de residências oferece aos artistas apoio técnico e intercâmbio de conhecimento.
WBK Vrije Academie (vrijeacademie.org)	Haia, Holanda	A Werkplaats Beeldende Kunst Vrije Academie é um centro interdisciplinar e independente de pós-graduação em arte, fundado em 1947 pelo artista e pioneiro do vídeo holandês Livinus van der Bundt. Oferece acesso ao Departamento de Imagem em Movimento, com estúdios de pós-produção e ensaio para formatos instalativos e performances envolvendo mídia. Na contramão das academias de arte clássicas, incentiva a interação e o intercâmbio entre disciplinas como pintura, escultura, fotografia e imagem em movimento. Dirigido desde sempre por artistas, tem à frente, hoje, a escultora Ingrid

<i>Centro de Residência</i>	<i>Cidade País</i>	<i>Descrição</i>
		Rollema. O departamento de imagem em movimento está a cargo de Tom van Vliet, criador do renomado World Wide Video Festival. A residência oferecida tem duração de seis semanas.
Gasworks (gasworks.org.uk)	Londres, Reino Unido	Programa de Residência criado em 1994 pela Triangle Arts Trust com o objetivo de oferecer a artistas internacionais uma oportunidade de trabalhar em Londres nas mais variadas linguagens (de pintura e instalação a fotografia e escultura), permitindo trocas de ideias e conhecimentos entre pares, experimentação a partir de novos conceitos e novos materiais. Firmou-se como um dos mais reputados programas de residências da cena londrina e do mundo pela sua contribuição à promoção da diversidade cultural e projetos experimentais. Já recebeu artistas oriundos de mais de 50 países. A natureza do programa é não prescritiva e baseada em processos. Reúne uma galeria e 12 estúdios, 3 dos quais são dedicados às residências e o restante alugados para artistas londrinos. Oferece um programa variado de exposições, eventos e projetos educacionais.
Delfina Foundation (delfinafoundation.com)	Londres, Reino Unido	Fundada em 2007, cria oportunidades para que artistas emergentes e consagrados posicionem sua prática num discurso global, desenvolvam pesquisas relevantes para suas carreiras e criem conexões com seus pares, reflitam sobre suas práticas e construam colaborações internacionais e plataformas compartilhadas para a concepção e discussão de práticas artísticas. Apoia e facilita o desenvolvimento profissional de agentes culturais em todos os níveis de carreira, oferecendo aos residentes uma plataforma incubadora de ideias a serem apresentadas aos seus pares internacionais e ao público. Estabeleceu relações estreitas com o Oriente Médio, Norte da África e Sul da Ásia, e continua investindo na ampliação destes laços.
América do Norte		
Residency Unlimited (residencyunlimited.org)	Nova Iorque, EUA	Organização sem fins lucrativos voltada para a criação e a difusão da arte contemporânea. Promove residências personalizadas para artistas e curadores locais e internacionais. Os residentes se beneficiam da sua rede de parceiros, flexibilidade, personalização e acesso a uma ampla gama de serviços e recursos, incluindo um acesso ilimitado aos estúdios e espaços de trabalho. O programa facilita conexões dentro e fora do mundo da arte, oferece assistência técnica e oportunidades de desenvolvimento profissional. Além da residência local, RU promove intercâmbios nacionais e internacionais que abrangem temas diversos no campo da arte contemporânea e do discurso crítico.

<i>Centro de Residência</i>	<i>Cidade País</i>	<i>Descrição</i>
Wexner Center for the Arts (https://wexarts.org/)	Columbus, EUA	Galeria de arte contemporânea e laboratório de pesquisas artísticas vinculado à Universidade Estadual de Ohio (Ohio State University). As residências afirmam seu compromisso de alimentar a expressão criativa e as trocas culturais entre artistas, a comunidade universitária e o público em geral. Disponibiliza laboratórios de criação em media art e performance. Obras resultantes da residência são frequentemente exibidas no seu espaço expositivo e, posteriormente, viajam pelo mundo.
Djerassi Resident Artists Program (djerassi.org/)	Woodside, California, EUA	Maior programa de residência artística no oeste dos EUA tem como missão apoiar a produção artística oferecendo aos residentes tempo ininterrupto de trabalho, reflexão e interação com os demais artistas em um ambiente natural. Desde sua fundação, em 1979, já recebeu mais de 2.300 artistas em residência vindos de 51 países.
Arquetopia (arquetopia.org/)	Puebla, México	Fundação privada promove o desenvolvimento, a transformação social e a produtividade através de programas artísticos, culturais e educacionais. Seu programa de residência é um dos mais importantes da América Latina, com extensa rede de colaboração. Oferece oportunidades a artistas emergentes e em ascensão de todo o mundo. Os residentes são convidados a conhecer a história pré-colombiana do México, seu passado colonial e sua atualidade, sendo incentivados a ressignificar práticas artísticas tradicionais no contexto contemporâneo, por meio de encontros, conversas semanais, discussões, críticas e bibliografia adaptados às necessidades de cada artista
América do Sul		
Kiosko (kioskogaleria.com)	Santa Cruz de la Sierra, Bolívia	Criado em 2007 e integrante do <i>residencias_en_red</i> , o programa reúne artistas bolivianos e de outras nacionalidades em convivências de dois meses. Marcado pela preocupação política e social, estimula os artistas a enfrentar questões culturais com propostas originais.
Instituto Sacatar (sacatar.com.br)	Itaparica, Bahia, Brasil	Programa internacional de residência para artistas conviver e criar; facilitar sua interação e colaboração com a comunidade; e aumentar a visibilidade e o impacto cultural da Ilha de Itaparica, da Bahia e do Brasil.
Capacete Entretenimentos (capacete.org)	Rio de Janeiro, Brasil	Criado em 1998, promove e apoia pesquisas realizadas por artistas, curadores e críticos, convidados ou selecionados por seus programas. Tem como proposta produzir trabalhos conceituais e contextuais abrangendo múltiplas estratégias artísticas. Suas residências servem de plataforma à construção do histórico do artista, documentando sua produção e trazendo-a ao alcance do público. Em 2009, criou uma segunda residência em São Paulo e uma terceira em formato circulante, desde 2004.

<i>Centro de Residência</i>	<i>Cidade País</i>	<i>Descrição</i>
Residência Artística FAAP - Fundação Armando Alvares Penteado (www.faap.br),	São Paulo, Brasil	Instalada no Edifício Lutécia no centro de São Paulo, desde 2005, se destina a brasileiros e estrangeiros que atuam na área de artes visuais. Com a Faculdade de Artes Plásticas, é um espaço consolidado da produção artística no Brasil e se caracteriza pela formação de profissionais inseridos na pesquisa e discussão das práticas artísticas contemporâneas. O programa estimula os artistas a investigar o contexto urbano. Para incentivar permanentemente a experimentação artística, instituiu o “Prêmio FAAP de Artes Digitais”. Abriga artistas não só do Videobrasil, como também da Bienal de São Paulo e de outras parcerias nacionais e internacionais.
Casa Tomada (casatomada.com.br)	São Paulo, Brasil	Criada em 2009, a Casa Tomada é um espaço independente dedicado a práticas, investigações e reflexões de caráter artístico. Focada em todo o processo de produção e não somente no produto final, procura incentivar, sobretudo, a jovem arte contemporânea.
Residência Vila Sul	Salvador, Bahia, Brasil	Criada pelo Goethe Institut em 2016, tem como objetivo promover troca entre os artistas residentes e destes com a população local, tendo como foco temático a conexão entre a América do Sul e a África, além da conceituação do Sul Global. Com teatro-estúdio, galerias, pátio e biblioteca, proporciona aos residentes encontros em diversos formatos, que promovem reflexões e impulsionam a produção cultural.
África		
pARTage Flic-en-Flac	Ilhas Maurício	Centro de arte contemporânea criado em 2003 por artistas, incentiva projetos que respondam ao ambiente, estimulando a interação com artistas locais e habitantes da ilha.
Raw Material Company (rawmaterialcompany.org)	Dacar, Senegal	Centro de pesquisa transdisciplinar sobre arte e sociedade estabelecido em 2008. Sua missão é fomentar e difundir a criação artística e intelectual do continente africano, por meio do comissionamento de obras e da realização de residências e exposições.

Fonte: elaboração própria com base no site do Videobrasil e das instituições. Acesso: novembro de 2017

4.5. Parceria privilegiada com o Sesc São Paulo

As organizações dedicadas às artes e à cultura (*art organizations*) atendem o interesse público e cumprem diferentes funções dentro do setor. Não possuem fins lucrativos e, principalmente aquelas que não geram receitas próprias, como é o caso da ACVB, se debatem com a questão da autossustentação econômica e financeira, avaliada normalmente segundo uma série de fatores internos e externos.

A fonte de recursos e os ativos financeiros dessas organizações emergem como um dos mais importantes fatores de sobrevivência e continuidade de suas atividades. A ACVB,

graças a fontes diversificadas de recursos e de uma parceria privilegiada com o Sesc São Paulo, parece não sofrer carências, o que lhe permite a cada ano consolidar sua ação externa, posicionando-a como uma agente cultural com forte atuação na diplomacia cultural não estatal.

Os recursos da ACVB derivam de múltiplas fontes. O festival que lhe deu origem contou desde a sua primeira edição com o patrocínio de grandes empresas, como a MAC (fabricante de fitas magnéticas de áudio e vídeo cassete), a SHARP (fabricante de televisores a cores e gravadores vídeo cassete), a Polyvox (fabricante de consoles e cartuchos para videogames) e a Sony (fabricante de videocassetes), bem como a Fotóptica, do fotógrafo Thomaz Farkas (ALMEIDA, ZAGO, 2014). Atualmente, a Electrica Cinema e Vídeo, empresa de locação de equipamentos de luz e movimento para cinema, apoia o programa do Galpão VB.

No âmbito governamental, contou no início das suas atividades com o apoio do Museu da Imagem e do Som (MIS)/ Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, que abrigou as oito primeiras edições, bem como de recursos incentivados via Lei Sarney e mais tarde via Lei Rouanet para projetos específicos, tal como a exibição itinerante dos filmes exibidos no 16º Festival internacional de Arte Eletrônica Videobrasil, em Belo Horizonte, Florianópolis e Salvador, ou mesmo para sua programação anual, como foi o caso em 2015. O Ministério da Cultura também apoia as ações da Videobrasil via Fundo Nacional de Cultura, como foi o caso da 14º edição do Festival, que contou também com o patrocínio do Sesc e do Prince Claus Fund, da Holanda.

Em termos de projetos executados fora do Brasil, em 2008, no âmbito da participação brasileira na Arco (27ª Feira Internacional de Arte Contemporânea de Madri), o MinC convidou Solange Farkas para assumir a curadoria de um dos espaços. As parcerias estratégicas com centros de residências no exterior e representações diplomáticas no Brasil e/ou instituições públicas estrangeiras possibilitaram instituir os apoios à mobilidade artística internacional, quer seja com bolsas de estudos e mais tarde de residências artísticas no exterior para os artistas participantes das mostras competitivas do festival, quer seja com convites a artistas e profissionais da cultura estrangeiros (curadores, críticos de arte, jornalistas) para participar do festival e demais projetos realizados no Brasil. O Consulado Geral dos Estados Unidos, por exemplo, viabilizou a mostra de Ira Schneider para a 5ª

edição do festival (1987). Fundos internacionais, como o já citado Prince Claus Fund, da Holanda⁹⁵, também figuram entre os apoiadores financeiros da ACVB.

A parceria com o Sesc-SP (Serviço Social do Comércio de São Paulo), firmada em 1992, vem garantindo financiar o festival e abrigá-lo em um dos mais tradicionais centros culturais da capital paulista, o Sesc Pompeia. A partir da próxima edição será abrigada no Sesc 24 de Maio, com o nome de Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil.

Co-realizador do Festival, o Sesc financia também as publicações bilíngues, que têm um importante papel de complementar as ações de difusão cultural. Esta sólida aliança com uma das mais importantes instituições paraestatais do país é certamente um dos pilares da sustentabilidade da ACVB.

As organizações culturais nacionais têm forte dependência de recursos externos, geralmente obtidos via leis de incentivos fiscais à cultura, sendo não raro insuficientes e/ou descontinuados, levando-as a privilegiar ações pontuais ou a suspender suas atividades, como foi o caso do ICCO - Instituto de Cultura Contemporânea, organização privada sem fins lucrativos que desenvolveu por alguns anos ações de difusão internacional por meio da mobilidade nas artes visuais, mas que encerrou suas atividades em 2016 por falta de recursos financeiros. A ação cultural externa para produzir resultados requer tempo e continuidade.

O Sesc integra o chamado Sistema S, formado por organizações sociais autônomas que prestam serviços de relevante interesse público, como assistência social, cultura, educação e formação profissional. Consideradas entes de cooperação do Poder Público, as organizações do sistema são privadas, sem fins lucrativos, criadas por leis específicas e mantidas por contribuições compulsórias tributárias parafiscais das empresas. Junto com o Senac – Serviço de Aprendizagem Comercial, o Sesc foi criado em 1946 pela CNC – Confederação Nacional do Comércio, tendo como finalidade estatutária promover o “bem-estar social e a melhoria do padrão de vida dos comerciários e suas famílias e, bem assim, para o aperfeiçoamento moral e cívico da coletividade” (BRASIL, 1946). Para a consecução de seus objetivos institucionais, desenvolve ações nas áreas de educação, cultura, saúde e lazer.

⁹⁵ O Fundo Prince Claus estimula e apoia atividades no campo da cultura e desenvolvimento mediante a concessão de prêmios, financiamento e produção de publicações, financiamento e promoção de redes interculturais e de conferências e reuniões em vários locais, principalmente na África, Ásia e América Latina e Caribe, bem como de atividades culturais inovadoras. Acesso em 15/11/2017
<http://www.princeclausfund.nl>

Os recursos do Sesc são recolhidos compulsoriamente sobre 1,5% da folha de pagamento das empresas do setor de comércio e serviços, permitindo real regularidade e continuidade de suas ações. Cada Estado da Federação possui uma Administração Regional, que recebe recursos em função da arrecadação local. O Sesc-São Paulo, pela vitalidade do setor de comércio do Estado, conta com um orçamento anual superior ou equivalente ao do Ministério da Cultura. Em 2016, enquanto o orçamento executado da entidade foi de 2, 1 bilhões⁹⁶, o do Minc foi de R\$ 1,99 bilhão (se descontados os R\$ 1,45 bilhões via lei de incentivo)⁹⁷.

As Administrações Regionais do Sesc têm autonomia e podem decidir sobre sua atuação, respeitando as diretrizes estabelecidas pelo Departamento Nacional. Este estabelece “contribuir para o aperfeiçoamento, enriquecimento e difusão da produção cultural” (SESC, 1997). Com uma visão ampla de cultura, não limitada apenas ao universo das práticas culturais, o Sesc São Paulo se destaca no panorama das políticas culturais do país. Resultado de uma longa trajetória de transformações que o distanciaram da orientação assistencial dos primeiros anos, o atual modelo de atuação do Regional São Paulo privilegia ações socioculturais, centrada na promoção do acesso às “diversas manifestações artísticas e culturais, principalmente de menor visibilidade e com importante valor de expressão, experimental ou tradicional” (MIRANDA, 2005).

Os 36 Centros Culturais do Sesc espalhados por São Paulo colocam à disposição do público uma ampla gama de conteúdos gratuitos de classe mundial, contribuindo para a formação de plateias.

No campo das artes visuais, como relata a atual responsável da área, Juliana Braga (entrevista, 2017), o Sesc desde a sua criação desenvolveu o Programa de Artes Visuais que evoluiu junto com a entidade, ao longo da sua trajetória. Em 1946, as ações culturais tinham um protagonismo menor. A partir dos anos 1960, novas iniciativas foram lançadas tendo como foco a cultura nacional e popular, entre elas a formação do Acervo Sesc de Arte Brasileira⁹⁸. Inicialmente as obras eram inseridas como decoração das unidades, embora

⁹⁶ Prestação de Contas da entidade 2016, disponível em 16/12/2017
<http://transparencia.sesc.com.br/wps/wcm/connect/39d4cef3-ee90-4036-b006-a0a2747114d2/9.1+3+-+Relat%C3%B3rio+Contador+2016.pdf?MOD=AJPERES&CACHEID=39d4cef3-ee90-4036-b006-a0a2747114d2>

⁹⁷ Informado pelo Secretário de Fomento e Incentivo à Cultura (Sefic) 2015-2016, Carlos Paiva.

⁹⁸ O Acervo Sesc de Arte Brasileira está constituído a partir de três eixos centrais: Arte Moderna, Arte Contemporânea e Arte Popular. Apresenta artistas de diferentes tendências e percepções da linguagem artística, a fim de proporcionar um diálogo horizontal entre as diferentes formas de fazer e pensar a visualidade no Brasil.

também incorporadas às atividades de formação de público, visando à democratização das artes, através do acervo. Nos anos 1970, o acervo foi enriquecido a partir de pesquisa que percorreu o território nacional, trazendo uma mostra da diversidade popular artística artesanal do Brasil.

Nos anos 1980⁹⁹, com a inauguração do Sesc pompeia¹⁰⁰ (1982) e a presença de Lina Bo Bardi como responsável pelo projeto arquitetônico e conceito da unidade, iniciaram as grandes exposições. Este período marcou também o início dos diálogos com as produções artísticas internacionais. Ao longo dos anos 1990, já no contexto de mundialização da cena artística e da globalização do mercado, estudado por Raymonde Moulin (2007), a arte brasileira começou a se destacar no cenário internacional, adquirindo prestígio¹⁰¹ e o Sesc iniciou parcerias internacionais para trazer projetos culturais de fora e aproximar seus públicos das questões que essas produções internacionais propõem.

O apoio ao Festival Videobrasil se insere nesse processo de internacionalização da entidade, segundo Juliana Braga. Para se conectar com o mundo lá fora, teceu uma ampla rede de relações com os consulados instalados em São Paulo, interessados em parceiros para a circulação de seus artistas nacionais no Brasil.

A ampliação da sua oferta cultural, com a inserção de conteúdos internacionais, contribuiu sobremaneira para o Sesc São Paulo se notabilizar pela qualidade e diversidade da programação que oferece ao público. Maior aproximação com as artes contemporâneas só começaria em 2000, relata Braga, pois até então, se priorizavam outras linguagens como teatro, circo e música.

A sua programação de teatro, por exemplo, graças à parceria com o Consulado francês em São Paulo, Instituto Francês, Prefeitura de Paris e Conselho da Região Ile de France, recebe, frequentemente, as temporadas dos espetáculos do prestigioso Théâtre do Soleil, companhia teatral francesa fundada pela diretora de teatro e cinema Ariane Mnouchkine. Visando enriquecer a atuação no âmbito das artes visuais, firmou

⁹⁹ Anos 1980 marcam o início de uma reorientação institucional no Sesc São Paulo: a cultura ganha centralidade e a instituição entra de forma vigorosa no campo da cultura e da ação cultural (ALMEIDA, 1997, p.98). Danilo Miranda assume a gestão em 1984. A instituição é reconhecido como sendo um dos principais agentes do cenário cultural do estado (OLIVEIRA, 2009 p.70). O Plano de Ação do Sesc de 1986 já define o Sesc como um articulador entre produtores e consumidores de bens culturais (CENNI, 1991 apud OLIVEIRA, 2009, p.71).

¹⁰⁰ Primeiro centro propriamente cultural pensado pelo Sesc São Paulo.

¹⁰¹ Ver entrevista de Tanya Barson, curadora da Tate Modern ao Select. <https://www.select.art.br/a-internacionalizacao-da-arte-brasileira/>

parceria com a Art for the World¹⁰², organização não governamental criada em 1996 pela curadora independente Adelina von Fürstenberg, responsável pela exposição *Armenity: Contemporary Artists from the Armenian Diaspora*, instalada no Pavilhão da República da Armênia durante a 56a. Bienal de Veneza. A iniciativa resultou na realização de uma série de projetos conjuntos.

Em 2005, no contexto do Ano do Brasil na França, a coleção de arte brasileira do Sesc integrou a programação do evento, tendo sido exibida no Fórum les Halles, em Paris. Em 2009, o Ministério da Cultura convidou Danilo Miranda, diretor regional da entidade, para ser, pelo lado brasileiro, o Comissário Geral do Ano da França no Brasil. A participação de Miranda no projeto fez sentir a necessidade de criar uma área de relações internacionais no Sesc, com o papel de catalisar projetos diversos. O Programa de Artes Visuais se volta, no período, para a democratização da arte contemporânea e ganha uma Gerência de Artes Visuais.

Levando em consideração o perfil da população que visita as unidades do Sesc, o programa privilegia as mostras coletivas e curadorias que levantem as questões candentes do universo artístico atual. Entendendo a arte contemporânea como transnacional, as ações e projetos que o Programa desenvolve e/ou apoia não trazem consigo uma preocupação com a nacionalidade dos artistas participantes, conforme coloca Juliana Braga (2017, entrevista) e, por isso, vem ampliando, por meio de parcerias com instituições estrangeiras, a oferta de conteúdos internacionais.

Assim, com a *Cité de la Musique*, da França, realizou, em 2009, a mostra de Serge Gainsbourg; em 2011, a exposição *Queremos Miles!* sobre a trajetória de Miles Davis; em 2014, a exposição *Música & Cinema: O Casamento do Século?*, e está prevista uma nova, em organização, para o tema do *reggae*.

Ainda com uma instituição francesa, o museu Jeu de paume, trouxe, em 2017, a exposição *Soulèvement (Levantes)*, proposta pelo filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman. Com a *Cité des Sciences et l'industrie*, realizou a exposição *Luz e sombra*, no âmbito do Ano da França no Brasil.

¹⁰² A ART for The World é uma ONG suíça, associada ao DPI – Departamento de Informações Públicas da ONU, e reconhecida como sendo de Utilidade Pública. Tem a missão de mobilizar arte contemporânea, cinema e cultura em torno das questões mais relevantes da sociedade. Desde sua fundação, em 1996, vem realizando grandes projetos na Suíça, Itália, França, Reino Unido, Grécia, Marrocos, Armênia, Índia e também no Brasil. Desde 2008, vem produzindo curtas-metragens sobre temas ligados a Direitos Humanos, junto com artistas visuais e cineastas independentes. Para mais detalhes consultar seu site: <http://arteref.com/exposicoes-2/food-exposicao/>

A parceria com o governo polonês permitiu realizar a primeira exposição no país do artista multifacetado Tadeusz Kantor, *Máquina Tadeusz Kantor*, e introduzir as artes cinéticas do Leste europeu ao público local. Com a britânica Central Saint Martin, uma das principais referências mundiais no ensino de arte e design, firmou em 2016 parceria para promover residências artísticas de performers brasileiros. Na primeira convocatória do projeto, foi selecionada a jovem performer Elen Braga. Em 2017, foi lançada uma nova convocatória, voltada para artistas com vocação para trabalho com estudantes, envolvendo não só pesquisa, mas também interações. A instituição britânica abriga os artistas, oferece passagem e apoio institucional e o Sesc organiza a seleção e disponibiliza o *per diem*. De volta ao Brasil, é demandado ao artista realizar uma apresentação pública. Após conclusão da residência, Elen Braga, por exemplo, realizou uma performance no Sesc Belenzinho, intitulada *Plataforma*.

Assim, com a proposta de formar plateias e estimular a consciência crítica, através de conteúdos artístico-culturais de qualidade, a programação do Sesc privilegia, em todas as linguagens artísticas, projetos que dialoguem com os seus públicos, quer sejam nacionais ou internacionais. Nesse sentido, os projetos internacionais acontecem no Brasil e quando envolvem mobilidade internacional de artistas nacionais, há sempre a perspectiva de compartilhar no retorno as experiências com o público local.

O compromisso do Sesc é a formação de públicos. Sua ação externa é limitada por ter como foco maior trazer conteúdos para o Brasil, de forma a aproximar os seus públicos da produção contemporânea mundial. Entre o que já realizou na programação internacional de artes visuais, destaca-se a exposição de Marina Abramovic, realizada em 2015.

Nascida na Iugoslávia, a artista foi introduzida ao público brasileiro pelo festival Videobrasil, que organizou em 2005, na sua 15^o edição, uma retrospectiva histórica de performance dedicada a sua obra. A recente exposição foi realizada graças à parceria com a Art of the World e reuniu três instalações da artista (mostra de repertório) e um trabalho novo, relacionado às experiências que ela desenvolve junto ao Marina Abramovic Institute. Oito artistas brasileiros¹⁰³ selecionados pela própria artista também participaram da mostra com performances autorais, o que possibilitou enraizamento da mesma com a cultural local, conforme lembra Braga (entrevista, 2017).

¹⁰³ Ayrson Heráclito (*Transmutação da Carne*), Fernando Ribeiro (*O Datilógrafo*), Grupo Empreza (*Vesúvio*), Maikon K (*DNA do DAN*), Marco Paulo Rolla (*Preenchendo o Espaço*), Maurício Ianês (*O Vínculo*), Rubiane Maia (*O Jardim*), além de Paula Garcia (*Corpo Ruindo*).

Nessa perspectiva, a contribuição do Sesc para a inserção internacional dos artistas visuais e, portanto, a sua atuação como agente de diplomacia cultural, se dá principalmente por meio do apoio ao Videobrasil, que não somente exhibe a produção artística brasileira no festival e em mostras itinerantes pelo mundo afora e promove a mobilidade internacional via o programa de residências artísticas, mas também atrai agentes do sistema internacional de arte para conhecer *in loco* a produção local.

A aliança com o Videobrasil permite concretizar o compromisso institucional com a democratização do acesso à arte contemporânea, o que implica inevitavelmente aproximação dos públicos com essa produção, quer seja feita no Brasil ou fora, bem como pela luta contra a invisibilidade da arte produzida nos países não centrais. Nas palavras de Miranda, constantes no *press release* da vigésima edição do festival, a parceria Sesc-Videobrasil “possibilita que esses cruzamentos entre as linhas de força locais e internacionais resultem na invenção de outros nós a partir do Sul”.

Ancorado na afinidade de propósitos e na autonomia institucional, o apoio financeiro do Sesc é essencial para a sustentação das ações internacionais da ACVB. A parceria que essas duas instituições conseguiram criar, nas últimas três décadas, passa por uma aliança filosófica, como diria Holly Bynoe, que inclui respeito e confiança entre os seus respectivos líderes, sendo essencial para a contínua quebra das barreiras sociais e culturais em torno da arte contemporânea do Sul Global¹⁰⁴.

4.6. Considerações finais

No contexto da mundialização das trocas e da globalização cultural, assiste-se a uma ampliação e diversificação sem precedentes da oferta cultural no mundo. No âmbito da arte contemporânea, a cena artística e o mercado de arte estão cada vez mais globais.

Novos centros de arte surgem em zonas consideradas tradicionalmente periféricas e marcam definitivamente a extensão geográfica da oferta artística contemporânea. Ainda que a estrutura do sistema-mundo, para empregar um termo de Wallerstein, continue inalterada, a produção artística de todos os países, inclusive os tradicionalmente à margem do circuito de arte contemporânea, vem conquistando espaço e sendo alvo de interesse crescente por

¹⁰⁴ <http://arcthemagazine.com/arc/2016/02/videobrasil-a-circuit-for-the-imagination-and-an-attack-on-indifference/>

parte dos agentes internacionais, inclusive os oriundos dos países centrais, fazendo emergir progressivamente novas cartografias de arte do Sul Global.

De fato, proliferam no mundo museus, coleções e organizações artísticas dedicadas às criações artísticas contemporâneas produzidas fora dos centros tradicionais, como o museu sul africano Zeitz MOCAA inaugurado em setembro de 2017 na cidade do Cabo, inteiramente consagrado à arte contemporânea produzida por artistas africanos. Do mesmo modo, cresce o número de residências artísticas localizadas no Sul e que acolhem os criadores da região, favorecendo o intercâmbio cultural, os trabalhos colaborativos, a formação de redes e maior reconhecimento e visibilidade para esses artistas em trânsito.

É nesse cenário no qual a hegemonia dos centros artísticos tradicionais convive com a emergência de novos centros, que se situa a atuação da ACVB. Inicialmente por meio da arte eletrônica e agora também da arte contemporânea, a organização promove o diálogo intercultural, reunindo intelectuais que discutem e produzem conhecimento sobre o Sul Global e buscando angariar visibilidade e representatividade estética para seus artistas.

A série de projetos transculturais que a Videobrasil desenvolve, tais como o festival de arte eletrônica, o programa de residências artísticas, as mostras itinerantes de seu acervo e as publicações bilíngues funcionam em torno de vários eixos que se articulam uns aos outros para formar um conjunto coerente de ações que contribuem para a projeção internacional da cena artística nacional, missão normalmente atribuída à diplomacia cultural oficial.

Consolidado como um dos mais importantes festivais de arte eletrônica, exibindo e premiando os trabalhos mais instigantes produzidos no Sul Global (só na última edição do festival, em 2017, 2 mil artistas, de 109 países, inscreveram 3.200 trabalhos, tendo sido selecionados trabalhos de 50 artistas, oriundos de 25 países), o Videobrasil é também uma plataforma de conexão entre artistas, produtos e públicos, sendo ela mesma inserida no circuito internacional de arte contemporânea.

As estratégias que utiliza para dar visibilidade à produção artística nacional combinam ação cultural de preservação, produção, formação e difusão e ativismo político, lhe permitindo a um só tempo fortalecer a plataforma e ampliar seu âmbito de atuação, atraindo novas parcerias.

O discurso político-diplomático em torno das relações de força existentes nos processos de internacionalização da produção artística do Sul Global, aliado ao *savoir-faire*, compromisso, profissionalismo, conhecimento do campo e qualidade técnica, conferem à

ACVB a autoridade e as alianças necessárias para levar adiante processos de resistência contra as exclusões e assimetrias do sistema internacional de arte.

Graças às pontes, redes e relacionamentos de longo prazo que constrói e mantém com atores do mundo da arte e da diplomacia, públicos mais amplos, do Brasil e do mundo, a entidade tem acesso à produção de arte contemporânea fora do eixo tradicional hegemônico. As discussões que promove sobre temas candentes no mundo da arte, incluindo as críticas de matiz pós-colonial ao etnocentrismo ocidental, bem como as apresentações de trabalhos com retóricas alternativas ao *mainstream* ocidental vêm atraindo cada vez mais o interesse e atenção de públicos, mídia e importantes agentes culturais internacionais, o que contribui para legitimar na cena global a arte contemporânea produzida no Brasil.

O pioneirismo da ACVB na promoção da mobilidade artística internacional, introduzindo a prática no início dos anos 1990, em um momento de abertura econômica e política do país, foi fundamental para impulsionar a carreira internacional de alguns artistas brasileiros e jogar luz sobre o que se produzia no Brasil. Hoje, ainda que novos dispositivos de apoio à mobilidade artística tenham sido criados tanto na esfera pública como privada, o Programa de Residência Videobrasil, graças ao profissionalismo com que é conduzido, permanece no Brasil o mais bem estruturado de todos os que são oferecidos no campo das artes visuais.

Contando com a parceria privilegiada do Sesc São Paulo, que lhe concede apoio financeiro continuado sem extrair a autonomia para estabelecer objetivos, estratégias e ferramentas de atuação, bem como com uma rede de parceiros internacionais, a ACVB não se vincula a qualquer agenda política ou econômica governamental. Pauta-se pelo diálogo intercultural, através da arte, o que a torna um agente diplomático cosmopolita por excelência.

A diplomacia cultural vem, nas últimas décadas, ampliando o seu escopo e se preocupando menos com a difusão unilateral da cultura nacional e com as relações intergovernamentais para se concentrar na construção de relações mais simétricas e duradouras com os públicos de outros países, sendo também liberada do difuso interesse nacional. Atrai, assim, atores não estatais, que a impulsionam para uma abordagem menos instrumental do poder e mais baseada nas interações (meta-poder).

Ao utilizar recursos discursivos e privilegiar a escala regional para subverter o sistema internacional, a ACVB lança mão de estratégias comumente encontradas nos agentes diplomáticos não governamentais. Com capacidade singular de produzir convergências em

torno das questões que permeiam o Sul Global e questionar o desequilíbrio das relações de forças entre o Norte e o Sul, joga um papel de organização catalítica da projeção do país no plano internacional, missão tradicionalmente atribuída à diplomacia cultural estatal.

Os resultados que consegue gerar com suas ações e projetos ininterruptos em termos de comunicação com públicos estrangeiros e inserção da produção artística visual brasileira no circuito internacional de arte contemporânea, ainda que restritos a um campo específico da cultura (artes visuais), permitem considerar a ACVB como agente diplomático não estatal, parceiro não oficial e auxiliar da diplomacia brasileira em matéria de difusão artística internacional, construção de relações culturais densas e continuadas e conformação do eixo Sul-Sul no sistema internacional.

O Itamaraty, por sua vez, vem empreendendo esforços no sentido de superar seu tradicional insulamento. A projeção da imagem do país por meio da produção artística contemporânea e o fortalecimento das relações Sul-Sul constituem objetivos estratégicos para a política externa brasileira.

CONCLUSÃO

No século XXI, qualquer processo de inserção de um país no mundo não se realiza sem o concurso dos agentes não governamentais e envolve a participação nacional nos sistemas globais tanto político e econômico quanto cultural. Os desafios de integrar a produção cultural ao seu campo internacional são inúmeros, especialmente para os países não centrais, como o Brasil.

A distribuição de poder guiada pela lógica do capital cultural e simbólico segue efetivamente marcada por assimetrias, mesmo com a intensificação de fenômenos como desterritorialização, expansão geográfica da criação artística contemporânea e a consequente ampliação e diversificação sem precedentes da oferta cultural e a emergência de novas geoculturas.

O fato é que existe uma batalha concorrencial entre todos os países na arena cultural no que tange a conteúdos, estéticas, epistemologias, visões de mundo, em favor ainda dos centros tradicionais exportadores de produtos. Vencer esta disputa e adquirir visibilidade e reconhecimento para a produção contemporânea do Sul Global, assim como participar de um ambiente internacional em constante mudanças, exige uma ação coletiva, bem como estratégias adaptativas inovadoras.

Ao mesmo tempo, os princípios tradicionais que guiavam a diplomacia cultural, como projeção da imagem do país, influência cultural e defesa do interesse nacional vêm, nas últimas décadas, perdendo força em favor de valores como diversidade, interesse comum, bens globais, interculturalidade e cosmopolitismo, defendidos, sobretudo, pelos atores sociais ou não estatais. Estes, sem se substituírem aos Estados aumentaram, com legitimidade e força, o protagonismo e participação no jogo internacional.

A diplomacia cultural emergiu com forte identidade cosmopolita e vem se deslocando das meras relações interestatais. Passou a operar no espaço transnacional, privilegiando formas mais horizontais de comunicação, novos públicos e representação dos interesses propriamente culturais, inscritos na agenda internacional do setor e sem relação direta com a sua origem ou nacionalidade.

A crescente atuação inter(trans)nacional de atores culturais extra estatais no âmbito da diplomacia cultural têm promovido diálogos interculturais, intercâmbios, cooperação, projetos colaborativos, independentemente das fronteiras geográficas ou simbólicas. Ainda pouco conhecidos e analisados, esses agentes, com métodos próprios e ferramentas

inovadoras, investem em estratégias de natureza político-diplomáticas que os posicionam como embaixadores informais do próprio país no exterior.

Esta tese tratou de explorar a atuação de atores culturais não governamentais, tais como as organizações artísticas sem fins lucrativos, envolvidas em processos de intercâmbio, diálogos e comunicação interculturais. Apresentou a Associação Cultural Videobrasil (ACVB) como ator cultural internacional independente, cujas estratégias de atuação se configuram como exemplo de diplomacia cultural segundo as dinâmicas contemporâneas.

Observou-se que sua trajetória, missão institucional e atividades desenvolvidas além-fronteiras a qualificam para atuar e influenciar a cena de arte contemporânea. O êxito da atuação continuada da Videobrasil, iniciada em 1991 (e mesmo antes, nos anos 1980, ao organizar o festival homônimo de arte eletrônica), tem origens múltiplas e se deve, em grande medida, a uma estratégia original, um trabalho cuidadoso com os artistas – seu principal público beneficiário –, uma abordagem de comunicação aberta e dialógica com seus parceiros e uma liderança de visão estratégica, com papel de curadoria independente.

A presença de atores diplomáticos não estatais na arena internacional não é um fato novo, mas requer-se sempre tirar a prova de sua efetividade. Influência, legitimidade, credibilidade e representatividade, assim como capacidade e autonomia para cumprir funções e alcançar objetivos figuram entre os principais critérios para definir e avaliar a ação externa desses atores. Espera-se que promovam interesses que afetem direta e indiretamente não somente o ambiente interno dos Estados, como também as relações internacionais.

Em vários domínios, a Associação Cultural Videobrasil conseguiu impor sua influência e conquistar autonomia para tomar decisões, autoridade sobre temas relevantes para o campo, como o videoarte e residências artísticas. Alcançou, ao longo da sua atuação, legitimidade, credibilidade e representatividade. Seu papel pioneiro na promoção das residências artísticas desde os anos 1980 repercutiu no panorama das artes visuais tanto no Brasil como fora.

A prática da residência artística se tornou corrente na arte contemporânea e a partir dos anos 1990 ganhou espaço em novas linguagens, sendo primordial para a inserção dos artistas no campo global. No Brasil atual, a prática está integrada ao vocabulário de setores artísticos e políticas culturais para as artes, nos níveis nacional e subnacional, também a adotaram, vide os financiamentos e demais apoios existentes para este tipo de mobilidade no Ministério da Cultura, na Funarte (Fundação Nacional de Artes) e no Itamaraty.

Além de ter impulsionado artistas a vivenciarem experiências no exterior e ter influenciado a inclusão dessa prática artística contemporânea na agenda pública de cultura, a associação Videobrasil hoje é uma referência no país quando se aborda o fenômeno das residências artísticas. Ao longo dos anos, desenvolveu uma *expertise* no envio e acolhimento de artistas em residência, conhecimento que a torna um centro facilitador e produtor de conhecimento sobre essa prática artística.

No plano externo, a associação dialoga com mais de vinte centros de residências espalhados por todos os continentes, bem como com várias instituições estrangeiras, públicas e privadas, promotoras desse tipo de mobilidade. Seu programa de residências contempla artistas oriundos dos países pertencentes ao Sul Global, muitos dos quais carecem de estruturas internas de apoio à criação artística, tendo, portanto, impacto na cena local de muitos desses países.

Quanto à videoarte, a atuação da Videobrasil também foi pioneira no Brasil e ajudou a consolidar essa forma de criação audiovisual dentro do circuito artístico contemporâneo nacional e regional (Sul Global). Desde os anos 1980, começou o trabalho de investigação e difusão desta disciplina artística, que só ganharia relevância no panorama internacional décadas depois, já no início do novo século.

Articulando-se com artistas e organizações interessadas em criações utilizando como suporte o vídeo, criou uma plataforma de discussão, trocas, experimentações, difusão e legitimação dessa expressão artística, desafiando as classificações tradicionais de arte. Artistas e profissionais da cultura, curadores, diretores de museus, jornalistas, críticos de arte de várias proveniências transitam pelo festival. Assim, a iniciativa inseriu o Brasil dentro do circuito internacional da videoarte e a associação se consolidou como referência no tema, sobretudo no que diz respeito ao trabalho de memória e conservação. O foco na inserção do vídeo no mundo das artes, nacional e internacional, coloca a associação na frente da diplomacia oficial no que tange aos conteúdos culturais que são disseminados no exterior.

O conhecimento sobre o campo de intervenção e a experiência construída ao longo da sua trajetória torna a associação uma fonte especialista em arte contemporânea, o que repercute positivamente sobre sua autoridade e legitimidade frente a outros atores, incluindo o público alvo. Reflete igualmente sobre a capacidade de levar a cabo as ações e projetos com profissionalismo e qualidade técnica.

A ênfase na interatividade, diálogo e construção de relacionamentos de longo prazo, objetivos caros à nova diplomacia pública e à diplomacia cultural contemporânea, também

reforça o seu papel de ator diplomático não oficial. Sua densa rede de relações transnacionais permite interações entre cenas artísticas e aproximar atores internacionais estratégicos da cena nacional, oportunizando os mesmos a conhecer o estado da arte da produção brasileira e criar novos vínculos e projetos futuros com seus agentes. Sabe-se o quanto a interatividade e as abordagens dialógicas contribuem para desdobramentos de ações e a consolidação de laços, influenciando também sobre a imagem e percepções sobre o outro.

A autonomia que a associação conquistou, graças à diversidade de fontes de financiamento, amplia sua relevância enquanto ator da diplomacia não estatal. Esta posição a libera de eventuais incursões da agenda política ou econômica do estado em suas atividades, bem como dos riscos de descontinuidades por interrupção de recursos, o que aumenta a legitimidade de seus programas frente aos públicos-alvo.

É consenso que, para dedicarem-se ao intercâmbio recíproco, assentado na cooperação mútua e em propósitos propriamente culturais, os atores não governamentais precisam estar livre dos jogos de poder existentes no setor estatal e empresarial.

As relações sólidas que a Videobrasil construiu com o Sesc-São Paulo, seu principal parceiro desde 1992, tampouco parece comprometer sua independência para expressar opiniões, perseguir objetivos institucionais e desenvolver projetos, ainda que compartilhem decisões sobre as políticas e rumos dos mesmos, vide a recente mudança no nome do Festival. Este passou, em 2018, a se chamar Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil. Será abrigado no Sesc 24 de Maio, mais novo complexo cultural da entidade na cidade de São Paulo.

A autonomia associada à capacidade de levantar recursos fortalece a credibilidade da ACVB que, por sua vez, se alicerça também nas ações continuadas que vem desenvolvendo ao longo dos seus mais de trinta anos. Continuidade, pode-se constatar, é um fator crítico de sucesso para qualquer ação de caráter diplomático, uma vez que os resultados são geralmente alcançados em longo prazo.

Aliás, embora a presente pesquisa não tivesse o objetivo de avaliar as ações da Videobrasil, não se deixou de notar os seus efeitos sobre a carreira dos artistas beneficiários. No campo da arte contemporânea, o reconhecimento internacional segue estruturado por uma mobilidade generalizada de bens e pessoas. Tanto o programa de residências artísticas, quanto o próprio festival e sua mostra competitiva impulsionam a circulação de artistas e suas obras e, conseqüentemente, a possibilidade de valorização.

Quatro artistas da associação integraram a mostra principal da 57ª Bienal de Veneza, em 2017, considerada um dos mais prestigiados eventos artísticos do mundo. São eles Ayrson Heráclito (Brasil), Abdoulaye Konaté (Mali), Maya Watanabi (Peru) e Henrique Ramirez (Chile).

Konaté e Ramirez, com uma trajetória pregressa de itinerâncias, não foram contemplados com o prêmio de residência artística, mas participaram da programação do festival, tendo recebido apoio para vir até o Brasil. A obra do malinês, *Brésil 1* (Guarani), exibida em Veneza, foi comissionada pelo Videobrasil e produzida em uma aldeia Guarani, em Ubatuba, São Paulo.

Ademais, em um contexto de crescente interesse e valorização da produção africana e de sua diáspora, o prêmio de residência a Ayrson Heráclito, no centro de arte Raw Material Company, em Dakar, no Senegal, em 2015, foi fundamental para a atual projeção internacional do artista.

Os festivais culturais são plataformas por onde circulam informações, ideias, intermediários, artistas e obras. Muitos atuam como um mecanismo de integração da produção cultural de todo o mundo, formando um circuito institucional global. Assim como as bienais, os festivais de arte buscam representar o estado da arte da produção contemporânea internacional, cumprindo o papel de difusão de novas formas, práticas e expressões artísticas, conduzindo, espera-se, à descentralização da cena e à emergência de novos centros. A criação desses espaços se inscreve em uma nova tendência de atuar da periferia do sistema cultural em relação a uma ação cultural orquestrada pelo centro dominante.

No contexto de luta pela representação legítima de todas as formas culturais, esses novos ‘pontos’ de exibição propõem uma leitura diferenciada, a partir do seu lugar de ‘periferia’, buscando representar o mundo da arte na sua diversidade e fugir das narrativas uniformizantes. Eles refletem, portanto, uma concepção descentralizada, ampliada e participativa da cultura e apresentam uma dimensão simbólica, estética, de memória e, em alguns casos, até mesmo comercial. Costumam atrair agentes internacionais, com especial destaque para os curadores que circulam por estes espaços interessados em ‘descobrir’ novos artistas, produções, tendências etc.

O festival Videobrasil atua como uma plataforma aglutinadora desses intermediários do mundo da arte, aumentando as chances de os artistas participantes serem vistos e ganharem convites para outras exposições, eventos ou projetos curatoriais. Sabe-se que os

curadores são, na prática, os principais impulsionadores dos processos de internacionalização de artistas contemporâneos. A cada edição do festival, a organização convida uma equipe de curadores, provenientes de diferentes regiões do mundo, para dividir a tarefa de concepção das mostras e organização da programação, definindo os temas e selecionando os artistas. A própria diretora da associação, Solange Farkas, é também uma curadora independente, que inclui os artistas em seus trabalhos para além do festival (exposições no exterior, publicações bilíngues etc).

Peça fundamental da história da ACVB, o seu Festival, ao propor a ressignificação da produção artística do Sul, tornou-se espaço de discussão sobre cultura contemporânea e também uma relevante vitrine dessa produção fora dos países centrais, concretizando a estratégia de criação de espaços alternativos para exposição e circulação das obras do espírito produzidas nas regiões periféricas.

Contra uma abordagem hierárquica da produção artística, aproximou personalidades e instituições destacadas do mundo da arte e criou um lugar privilegiado para os artistas do Sul, que encontram nele a oportunidade de divulgar seus trabalhos e conhecer seus pares fora do seu país de origem e/ou residência. Muitos começam a realizar projetos em conjunto para além do festival, contribuindo ainda mais para a consolidação de novas cartografias da arte.

Para levar a cabo sua missão institucional, a ACVB formou uma rede de instituições nacionais e estrangeiras com as quais colabora ativamente. As redes desempenham um papel mediador em relação à inserção dos artistas no sistema de arte e têm se constituído como modelo de cooperação sustentável para os atores culturais não governamentais, os ajudando a se manter independentes das esferas estatais e empresariais. O modelo de atuação baseado em redes transnacionais traz a esses atores o desafio de conciliar o nacional, seu lugar de origem, e o transnacional, onde operam, articulando o interesse nacional e o interesse comum.

A busca de objetivos culturais que caracteriza esses atores e que são inscritos nas suas missões institucionais devem igualmente se articular com os objetivos diplomáticos estatais, ainda em grande medida voltados para atender à ‘razão de Estado’, expressa na busca de influência e interesses políticos e econômicos, transmissão de valores e visões de mundo etc.

A ACVB, ao mesmo tempo em que promove a arte contemporânea nacional, investiga e promove as práticas artísticas contemporâneas do Sul geopolítico, dando luz a

produções e discursos fora do eixo dominante, se voltando, portanto, para além do nacional. Ao impulsionar questionamentos sobre a legitimação e os cânones da arte ocidental e a consolidação de novos centros culturais, a associação atende aos anseios, se não da política externa, cujos objetivos são não raro vacilantes, ao menos do campo da arte nacional, que sofre com o desequilíbrio das relações de forças entre o Norte e o Sul.

Ainda que não possa subverter sozinhas o sistema internacional, as ações de caráter regional e cosmopolita da associação contribuem para engajar um processo de conscientização sobre o interesse comum, bem como sobre os ganhos em se articular com outros atores da arena internacional, juntando forças, potencializando ações e desenvolvendo estratégias conjuntas.

A defesa de valores mais amplos de inclusão no sistema global do conjunto da criação contemporânea produzida na periferia aproxima a ACVB das dinâmicas cosmopolitas presentes hoje nos campos das políticas culturais e de diplomacia. Ao mesmo tempo em que contribui para o local/nacional, sua ambição está à frente da diplomacia oficial, uma vez que se preocupa e adota como ideia força a inserção do Sul Global no mundo da arte, indo muito além de uma mera representação do interesse nacional.

A experiência da Videobrasil se aproxima da trajetória de outros atores não governamentais que utilizam o discurso diplomático como estratégia de contestar as exclusões do sistema internacional. A adoção do discurso sobre o Sul Global favoreceu o encontro entre artistas e sistemas culturais que nunca se comunicam e a abertura para novas representações, referências e horizontes culturais.

Apesar de esta tese ter apreciado um único caso de ator cultural não estatal, não permitindo apresentá-lo como padrão, tanto mais que os seus fatores críticos de sucesso dificilmente se encontrariam de maneira invariável em outras experiências, ela encontrou convergências com modelos de atuação de outros atores culturais independentes. As atividades oficiais ou orientadas pelos governos correspondem apenas a uma vertente de fluxo cultural na rede de relações culturais interseccionadas, sendo incessantemente geradas por uma miríade de atores em todo o mundo, como intercâmbios artísticos, cooperação, circulação internacional de exposições e espetáculos, eventos culturais diversos e programas de cooperação entre atores culturais sem a participação dos Estados, ou mesmo com o seu apoio indireto proliferam na cena global.

Tal fato mostra que o exemplo da Associação Cultural Videobrasil não é um caso isolado, mas parte de uma tendência global de transnacionalismo na gestão cultural.

Demonstra igualmente a relevância das iniciativas independentes, ‘orgânicas’, e representa um ponto de partida para outras indagações e pesquisas mais abrangentes e aprofundadas sobre o fenômeno da agência não governamental na diplomacia cultural.

No contexto contemporâneo da sociedade do conhecimento organizada em rede, em que a colaboração em diferentes níveis e setores se torna imprescindível, urge à diplomacia oficial dotar-se de novos meios internacionais de ação, bem como introduzir novas formas de mobilização, delegação e representação. Esta última, enquanto função que ganha importância estratégica para a diplomacia, pode se enriquecer com a colaboração de atores sociais. Este continua sendo um potencial pouco explorado no sentido de apresentar vantagens importantes para a consecução de objetivos político-estratégicos dos Estados.

A primeira vantagem, já levantada pela literatura sobre o tema, diz respeito à neutralidade e recepção dos programas governamentais no exterior. Os públicos estrangeiros tendem a receber e participar de maneira mais efetiva de iniciativas independentes, sem o envolvimento direto ou protagônico dos estados.

Outra vantagem da estreita colaboração entre atores estatais e não estatais concerne à ausência de preparo dos primeiros para operar no âmbito cultural e nessa nova arquitetura das relações internacionais. Dada a sua complexidade crescente, a multidirecionalidade dos fluxos, adicionadas à especificidade da ação cultural, a diplomacia não prescinde da cooperação com artistas, profissionais e organizações do setor.

A agência não governamental nas relações culturais internacionais não acontece, no entanto, sem riscos para o Estado. Inicialmente, os atores não agem necessariamente buscando o interesse nacional, mas segundo motivações individuais, institucionais ou setoriais, que tanto podem complementar quanto conflitar com os objetivos de política externa. Os atores diplomáticos ‘não oficiais’ podem também realizar suas ações a partir de interesses unilaterais ou mesmo reproduzir as práticas tradicionais e/ou hegemônicas de seus governos de origem, comprometendo a imagem de seu país de origem.

No entanto, a formulação e implementação adequadas de políticas com participação de atores não governamentais poderiam mitigar esses e outros possíveis riscos e seus efeitos negativos sobre a imagem do país e de seu sistema de relações.

Neste momento, o papel de mediação, facilitação e conexão que ACVB desempenha tem sido fundamental para a inserção da produção cultural brasileira no mundo. Ainda que restrita a uma linguagem artística, seus resultados repercutem sobre outras linguagens. Assim como contribuiu para legitimar a videoarte dentro da arte contemporânea, posicionou

também o Brasil neste universo. Construiu vínculos com atores externos, que se desdobram em múltiplos projetos e aprofundou relações com públicos estrangeiros.

A atuação da Videobrasil tem contribuído para os dois paradigmas da diplomacia: projeção nacional e relações culturais. Ela aglutinou interessados de várias partes do mundo em torno do Sul Global, estéticas produzidas no sul, reconhecimento da diversidade de formas e linguagens artísticas, fim das fronteiras entre arte e territórios, temas que são de interesse comum, cuja defesa exige recursos compartilhamentos e tratamento transnacional. Mesmo sem ter havido uma reconfiguração radical de forças, a produção artística tradicionalmente à margem conquistou espaço no sistema cultural global.

A atuação diplomática de atores não governamentais não substitui a diplomacia tradicional, atrelada ao Estado, mas a complementa, auxilia e a enriquece, fornecendo pontes e conexões múltiplas. A existência de arena diplomática híbrida deve continuar ao longo do século XXI, o que torna imprescindível aos governos encontrar a melhor forma de incorporar os agentes extras estatais à sua ação externa, potencializando a diversidade e alcance dos mesmos e reduzindo possíveis ambivalências e fragilidades.

Nesse contexto, a diplomacia cultural oficial brasileira poderia se beneficiar caso desenvolva uma política que considere a experiência acumulada e que privilegie, nesta relação, a estreita colaboração e parceria com os demais agentes culturais. Dessa forma, estaria absorvendo as dinâmicas do mundo da arte, renovando a sua atuação e angariando resultados em termos de aquisição de capital cultural e simbólico para o país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALBIGES, Aude. Diplomatie culturelle et impératifs muséologiques. Le cas d'Art de Corée au Metropolitan Museum of Art. In: TOBELEM, Jean-Michel (din). *L'arme de la cultura Les stratégies de la diplomatie culturelle non-gouvernementale*. Paris: L'Harmattan, 2007, p. 51

ALMEIDA, T. V. ; ZAGO, R. . O ápice e a diluição da videoarte: A mudança de foco em festivais de vídeo na América Latina. In: *Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina*. São Paulo: PROLAM-USP, 2016.

ALTHUSSER, Louis. *A favor de Marx*. Tradução Dirceu Lindoso. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ANG, Ien, ISAR Yudhishthir Raj & MAR Phillip. Cultural diplomacy: beyond the national interest?. In: *International Journal of Cultural Policy*. 21.4.2015, p. 365-381.

ANHOLT Simon. *Competitive identity: The new brand management for nations, cities and regions* Palgrave Macmillan. UK; 2007.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

_____. Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias. Trad. De Telma Costa. Lisboa: Editorial Teorema, 2004.

APPIAH, Kwame Anthony. Patriotas cosmopolitas. Trad. A.S.A. Guimarães. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. v. 13, n. 36, 1998, p. 79-94. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v13n36/36appiah.pdf>.

ARAEEN, Rasheed. *New Internationalism, or the Multiculturalism of Global Bantustans', in Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*. London: Kala Press, 1994.

ARCHETTI, Cristina. What Difference Do Communication Technologies Make to Diplomatic Practice? An Evolutionary Model of Change Based on the Experience of London Foreign Diplomats. In: *Convenção Anual da American Political Science Association (APSA)*. Washington, 2-5, 2010.

ARENDT, Hannah. A Crise da Cultura: sua importância social e política. In: *ARENDT, Hannah. Entre o passado e o futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa São Paulo: Perspectiva, 1997. p-248-281.

ARNOLD, Richard. T. *The first resort of kings: American cultural diplomacy in the twentieth century*. Dulles, Va: Potomac Books, 2005.

ARNOLD, Mathiew. *Culture and Anarchy – Introduction. Nineteenth-Century Literary Criticism* Ed. Lynn M. Zott. Vol. 126. Gale Cengage 2003 eNotes.com 23 Jul, 2016. Disponível em: <http://www.enotes.com/topics/culture-anarchy/critical-essays#critical-essays-culture-and-anarchy-an-essay-political-and-social-introduction>.

ARON, Raymond . *Paix et guerre entre les nations*. Paris: Calmann-Lévy, 1984.

ARTS, Bas. (2003): *Non-state actors in global governance: Three faces of power*. Preprints aus der Max-Planck-Projektgruppe Recht der Gemeinschaftsgüter, No. 2003/4.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL E SESC-SP. *Em residência: rotas para pesquisa artística em 30 anos de Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil / Associação Cultural Videobrasil*. São Paulo: SESC-SP, 2013.

BADARÓ, Monique. Mobilidade artística internacional e a política cultural internacional da Bahia. In: PINHEIRO, Letícia & MILANI, Carlos (org.) *Política externa brasileira a política das práticas e as práticas da política*. São Paulo: FGV, 2011.

BADIE, Bertrand. *O Diplomata e o Intruso - A Entrada das Sociedades na Arena Internacional*. Salvador: Edufba, 2009.

BADIE, B., et SMOUTS, M.C.. *Le retournement du monde. Sociologie de la scène internationale*. Paris: PFNSP e Dalloz, 1999.

BALDWIN, David A. Power and International Relations. In: CARLSNAES, Walter; RISSE, Thomas; SIMMONS, Beth A. *Handbook of International Relations*. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2013, p. 273- 297.

BARBALHO, Alexandre. Em tempos de crise: o MinC e a politização do campo cultural brasileiro In: *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 10, n. 1, p. 23-46, jan./jun. 2017.

BARBÉ, Esther. *Relaciones internacionales*. Madrid: Editorial Tecnos, 2007.

BARRIENDOS Rodríguez, J. Desplazamientos (trans)culturales. Arte global, movilidad y perifericidad en el sistema internacional del arte contemporáneo. In: *Inter*, n. 102, 2009. p. 38–45.

_____. Localizando lo idéntico/globalizando lo diverso. El ‘activo periferia’ en el mercado global del arte contemporáneo. In: *Boletín GC: Gestión Cultural N° 12: Mercado del Arte Contemporáneo*, junio de 2005.

BARSTON, R. P. *Modern Diplomacy*. Oxon: Routledge, 2014.

BASTIDE, Roger. Acculturation. In: *Encyclopaedia Universalis* (Corpus 1, p. 114). Paris: Encyclopaedia Universalis de France, 1992. Disponível em: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/acculturation/>

BECK Ulrich, *Qu'est-ce que le cosmopolitisme?*, Paris: Éditions Aubier, 2006.

_____. The cosmopolitan society and its enemies. In: *Theory, Culture and Society*, vol.19(1-2): 17-44, 2002.

BELTRAN, Luis Ramiro. *Comunicação dominada. Os Estados Unidos e os Meios de Comunicação da América Latina*. Trad. Paulo Roberto da Costa Kramer. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

BENEDICT, Ruth. *Padrões de Cultura. Introdução de Franz Boas*. Tradução de Alberto Candeias. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 2000.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 7-8.

BERNARDI, Bernardo. *Introdução aos Estudos Etno-Antropológicos*. Lisboa: Edições 70, 1982.

BÉLANGER Louis. La diplomatie culturelle des provinces canadiennes. In: *Etudes internationales*, 1994, 25(3), p. 421–452.

_____. Redefining cultural diplomacy: Cultural Security and Foreign Policy in Canada. In: *Political Psychology*, 20, No.4, December 1999.

BENNETT, Tony. *The Birth of the Museum: History Theory, Politics*. New York: Routledge, 1988.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOAS, Franz. *Antropologia Cultural*. trad. Celso Castro. Rio de Janeiro: Zahar editor, 2006.

_____. *The Mind of Primitive Man*. New York: The MacMillan Company, 1911.

_____. *L'Art primitif*. trad. M. Benguigui e C. Fraixe. Paris: Adam Biro, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. 13ª ed. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

_____. Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. Paris: Seuil, 1992.

_____. The field of cultural production, or: the economic world reversed. In: *The field of cultural production: essays on art and literature*. In: *Polity Press*, 1993. p. 29-73.

_____. La culture est en danger. In: *Contre-feux 2. Pour un mouvement social européen. Raisons d'agir*. Paris, 2001, p. 88-89.

_____. Questions de sociologie. In: Les Editions de Minuit, 2003.

_____. Le Champs littéraire. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*, no 89, septembre 1991, p. 4-46

_____. Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2002, 144, p. 3-8.

_____. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. La marchandisation de la culture. In: *Revista Inter*, n.80. Quebec, Canadá. 2001.

_____. Champ du pouvoir et division du travail de domination. Texte manuscrit inédit ayant servi de support de cours au Collège de France, 1985-1986. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2011/5 (n° 190), p. 126-139.

_____. Les trois états du capital culturel. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 30, novembre, 1979. L'institution scolaire. p. 3-6.

- BRUN, Élodie et al. Introduction. In: *Cahiers des Amériques Latines*, 80. 2015, p. 15-29.
- BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Editora da Unisinos, 2003.
- BYDLER, Charlotte. *The Global Artworld Inc: On the Globalization of Contemporary Art*. Sweden: Uppsala University, 2004.
- BUCHHOLZ, Larissa. What is a Global Field? Rethinking Bourdieu's Field Theory beyond the Nation-State. In: *The Sociological Review*, Spring 2016.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas. Estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo, 1989.
- _____. *Latinoamericanos buscando lugar em este siglo*. Buenos Aires, Paidós, 2002.
- _____. El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional. In: *Estudios visuales*: N.º. 4, 2007 p. 35-56.
- _____. *Definiciones en transición*. Buenos Aires: CLACSO, 2001.
- CARROLL, William K. Hegemony, Counter-hegemony, Anti-hegemony. *Annual Meeting of the Society for Socialist Studies*. Toronto: York University, June 2006.
- CASANOVA, Pascale. *La République mondiale des Lettres*. Paris: Seuil, 1999.
- _____. Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2002, n. 144.
- CASTELLS, Manuel. 'The New Public Sphere: Global Civil Society, Communication Networks, and Global Governance'. In: *The Annals of the American Academy for Political and Social Science*. Thousand Oaks; New York: SAGE, 2008.
- _____. *A era da informação: economia, sociedade e cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- _____. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CERVO, Amado Luiz. Amado Luiz Cervo (depoimento, 2017). Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2017.
- CHARTRAND, Harry H. International Cultural Affairs: A fourteen country survey. In: *Journal of Arts Management, Law & Society*. 22. Summer, 1992.
- CHAUBET, François. L'Alliance Française ou la Diplomatie de la Langue (1883-1914). In: *Presses Universitaires de France*, 2004, v. 4, n.º 632.
- _____. e MARTIN, Laurent *Histoire des relations culturelles dans le monde contemporain*. Paris: Armand Colin, 2011.

CHOUGNET, Pauline. Les expositions d'art français organisées par la France à l'étranger pendant l'entre deux guerres. In: *Ecole pratique des hautes études section des sciences historiques, philologiques et religieuses*. 2009.

CRANE, Diana. Reflections on the global art market: implications for the Sociology of Culture. In: *Sociedade e Estado*. Brasília, v. 24, n. 2, p. 331-362, maio/ago. 2009
_____. *Cultural globalization 2001-10*, Sociopedia.isa, 2011.
_____. et al. *Global Culture. Media, Arts, Policy, and Globalization*. NY, London: Routledge, 2002.

CRESSWELL. *On the move. Mobility in the modern*. Routledge: Western World, 2006.

COLLINGWOOD, Vivien. Non-governmental organisations, power and legitimacy in international society. *Review of International Studies* (2006), 32, 439-454

COHEN, Jean L. - Sociedade Civil e Globalização: Repensando Categorias. DADOS – Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, Vol. 46, no 3, 2003, p. 419 a 459.

COUTINHO, Joana A. ONGs e políticas neoliberais no Brasil. Florianópolis: Ed. UFSC, 2011. 148 p.

COWAN Geoffrey & ARSENAULT Amelia. Moving from Monologue to Dialogue to Collaboration: The Three Layers of Public Diplomacy. In: *Annals of the American Academy of Political and Social Science*. Thousand Oaks: SAGE, 2008.

COWAN, Geoffrey & CULL, Nicholas. J. (eds.). *Public Diplomacy in a Changing World. The Annals of the American Academy of Political and Social Science*. Vol. 616. Philadelphia: Sage. 2008.

CUDNEY. W. W. The Concept, Origins and Types of Festivals. In: *Festivalisation of Urban Spaces. The factors, processes and effects*. Springer Geography series. Springer Cham, 2016.

CULL, Nicholas J. Diplomacia Pública: consideraciones teóricas. In: *Revista Mexicana de Política Exterior*, Instituto Matías Romero de Estudios Diplomáticos, Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 2009, núm. 85 (2), p. 57.

_____. (Ed.) Public diplomacy: Lessons from the past. In: *CPD Perspectives on Public Diplomacy*. USC Center on Public Diplomacy at the Annenberg School, University of Southern California, 2009.

_____. Jamming for Uncle Sam: Getting the best from cultural diplomacy. In: *Huffington Post*. 2010. Disponível em: http://www.huffingtonpost.com/nick-cull/jamming-for-uncle-samget_b_659850.html

CUMMINGS, Milton C. *Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey*. Washington, D.C: Center for Arts and Culture. 2003.

DANTO, Arthur. The Artworld. In: *The Journal of Philosophy*. Vol. 61, No. 19. American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting. (Oct. 15, 1964), p. 571-584.

DELANTY, Gerard. The cosmopolitan imagination: critical cosmopolitanism and social

theory. In: *The British journal of sociology*. 57, p. 25-47. 2006
_____. *Citizenship in a Global Age. Society, Culture, Politics*. Open University Press. Buckingham-Philadelphia. 2000.

DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo. El factor cultural en las relaciones internacionales: una aproximación a su análisis histórico. In: *Hispania*, nº 186, 1994, p. 257-278.

DELLA PORTA, Donatella. Globalizations and Democracy. In: *Democratization*. Vol.12, No.5, December 2005, p. 668–685.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DEVIN, Guillaume. *Sociologia das relações interanacionais*. Salvador: Edufba, 2009.

_____ & TOERNQUIST-CHESNIER, Marie. Burst diplomacy. The diplomacies of foreign policy: actors and methods. In: *Brazilian Political Science Review*. 4; 2 (2010), p. 60-77.

DOUCIN, Michel. Les organisations non gouvernementales "acteurs-agis" des relations internationales. In: *Science politique*. Institut d'études politiques de Bordeaux; Université Montesquieu. Bordeaux IV, 2005.

DOLLOT Louis. *Les relations culturelles internationales*. Paris: PUF, 1968.

DUMONT, Juliette. L'invention de la diplomatie culturelle brésilienne dans l'entre-deux-guerres. In: *Relations internationales*. 2009/1 (nº 137). 128 pages. Paris: PUF, 2009/1.

DURKHEIM, Emile. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Paulinas, 1989.
_____. *Representations individuelles e representações colectivas*. Versão online produzida pelo Cegep de Chicoutini, Quebec, 2002.
_____, *L'Allemagne au-dessus de tout. La mentalité allemande et la guerre*. Paris: Colin, 1991.

ELIAS, Nobert. *O processo civilizador - formação do estado e civilização (vol. 1)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.1994

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: Unesp, 2011.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Stuart Hall: esboço de um itinerário biointelectual. In: *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, n. 21, agosto 2003.

FARKAS, Solange. O Videobrasil e o vídeo no Brasil: Uma trajetória paralela. In: *Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2007.

_____. Estratégias e riscos. In: *17º Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil / SESC São Paulo*. São Paulo: Edições SESC SP, 2011.

_____. Entrevista. In: *arte capital*, 2015. Disponível em: <http://www.artecapital.net/entrevista-199-solange-farkas>.

_____ & MORAES, Marcos. Tempo, deslocamento, hospitalidade: uma conversa sobre residências artísticas. In: *Em residência: rotas para pesquisa artística em 30 anos de Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil / Associação Cultural Videobrasil; Serviço Social do Comércio Sesc SP*. São Paulo: SESC SP: Videobrasil, 2013. p. 11-28.

FELICITE Indravati. *Relations internationales et cosmopolitisme `a l`epoque de Louis XIV: l`emergence d`une culture diplomatique?. Etre citoyen du monde. Entre destruction et reconstruction du monde: les enfants de Babel*. Paris, 2015

FLOOD Mik. Les reseaux culturels en ABC. In: *L`Observatoire: les reseaux culturels en Europe*. N,18, 1999.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2004.

FRASER, Nancy. Reconhecimento sem ética? In: *Lua Nova* n. 70. São Paulo, 2007.

FRANK, Robert. La machine diplomatique culturelle française au XXe siècle.” In: *Relations Internationales*, nº 115, Autonne 2003, p. 325-348.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GIDDENS, Anthony. *Runaway World: How Globalization Is Reshaping our Lives*. New York: Routledge, 2002.

GIENOW-HECHT & DONFRIED, Mark.(dir.). *Searching for a Cultural Diplomacy*, New York: Berghahn Books, 2010.

GILROY, Paul. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1993.

GILBOA Eytan. Global communication and foreign policy. In: *Journal of Communication*, 52 (4), 2002.

_____. Searching for a Theory of Public Diplomacy, In: *Annals of the American Academy of Political and Social Science*. Mar 2008.

GILBOA, Eytan. Diplomacy in the media age: Three models of uses and effects. In: *Diplomacy & Statecraft*, 2001.

GITON, Céline *Littératures d`ailleurs. Histoire et actualité des littératures étrangères en France*. Paris: Editions L`Harmattan, 2010,

GIUFFRE, Katherine. Sandpiles of Opportunity: Success in the Art World. In: *Social Forces* 77, 1999, p. 815-832.

GREGORY Bruce. Public Diplomacy: Sunrise of an Academic Field, In: *Annals of the American Academy of Political and Social Science*. Mar 2008.

GRINCHEVA, Natalia. *Cultural Diplomacy of a Different Kind: A Case Study of the Global Guggenheim*. PhD thesis, Concordia University, 2016.

_____. Cultural Diplomacy 2.0: Challenges and Opportunities in Museum International Practices. In: *Museum & Society*. 2013.

_____. Museum dimension of American 'Soft Power': Genealogy of cultural diplomacy institutions. In: *"Hearts and Minds": US Cultural Management in Foreign Relations in the 21st Century*. Publisher: Peter Lang, Editors: Matthew Chambers. 2016.

GUILBAUT Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HALL, Stuart. *The Question of Cultural Identity*. In: HALL, Stuart; HELD, David; MCGREW, T. *Modernity and its Futures*. Polity Press/Open University Press, 1992. p. 273-316.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. The work of representation. In: HALL, Stuart (org.) *Representation. Cultural representation and cultural signifying practices*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 1997.

HALL, Ian. *The Transformation of Diplomacy: Mysteries, Insurgencies and Public Relations*. 2010

HAM, Peter., The Rise of the Brand State. The Postmodern Politics of Image and Reputation. In: *Foreign Affairs*, September-October 2001, Vol. 80, No.5, p. 4.

HAMILTON Keith & LANGHORNE Richard, *The Practice of Diplomacy – Its evolution, theory and administration*. New York: Routledge, 2011, p. 1.

HANNERZ, Ulf. The World in Creolisation, Africa. In: *Journal of the International African Institute*. Vol. 57, No. 4, Sierra Leone, 1987, p. 546-559.

_____. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. In: *Mana*. 1997, vol.3, n.1, p.7-39

_____. *Transnational connections. Culture, people, places*. London: Routledge, 1996.

_____. Cosmopolitas y locales en la cultura global. In: *Alteridades*, vol. 2, núm. 3, 1992, p. 107-115.

HARVEY, David. The Art of Rent: Globalization and the Commodification of Culture, In: *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001, p. 394-411.

_____. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.

- HEINICH, Nathalie. *Le Paradigme de l'art contemporain*. Paris: Gallimard, 2014.
 _____. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. In: *Revista Porto Arte: Porto Alegre*, V.13, n° 22, 137-147, maio, 2005.
 _____. Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. In: *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v.04.02: 373–390, outubro, 2014.
- HELD, David. Regulating globalization? The reinvention of politics. In: *International Sociology*, 2000.
 _____. *Cosmopolitanism –ideals and realities*. Cambridge. Polity Press, 2012.
- HERDER, Johann G. Ideias para a filosofia da História In: GARDINER, Patrick L. *Teorias da história*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995. p. 41-59.
- HERSKOVITS, Melville. *Les bases de l'anthropologie culturelle*. Paris: François Maspero Éditeur, 1967.
- HOCKING, Brian; MELISSEN, Jan; SHAUN, Riordan & PAUL, Sharp. *Futures for Diplomacy: Integrative Diplomacy for the 21st Century*. Den Haag: Netherlands Institute of International Relations, 2012.
- HOCKING Brian. Catalytic Diplomacy: Beyond ‘Newness’ and ‘Decline’”, In: MELISSEN, Jan. (ed.) *Innovation in Diplomatic Practice*. London: Palgrave Macmillan, 1999.
 _____. Rethinking the ‘New’ Public Diplomacy. In: Melissen, Jan (ed.). *The New Public Diplomacy Soft Power in International Relations*. London: Palgrave Macmillan, 2005.
- HOOGWARTS Leanne. Museums, exchanges, and their contribution to Joseph Nye’s concept of ‘soft power’. In: *Museum & Society*, July 2016. 14 (2) p. 313-322.
- HOWARD H Frederick. *Global Communication & International Relations*. Belmont: Wadsworth, 1993
- IRYIE, A. *Cultural Internationalism and World Order*. Baltimore The Johns Hopkins University Press. 1997.
- INAYATULLAH, Naem e BLANEY, David L. *International Relations and the Problem of Difference*. New York: Routledge, 2004.
- ISAR, Yudhishtir Raj. ‘Cultural Diplomacy: An Overplayed Hand?’ In: *Public Diplomacy Magazine*. Association of Public Diplomacy Scholars at the University of Southern California. N. 3, Winter 2010.
- JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. Rio de Janeiro, Ática, 2006.
 _____. *Postmodernism and Consumer Society*. Whitney Museum Lecture, 1982. Disponível em:
http://art.ucsc.edu/sites/default/files/Jameson_Postmodernism_and_Consumer_Society.pdf

JÖNSSON, Christer. Diplomatic Actors Beyond Foreign Ministries. In: *SWP Berlin, German Institute for International and Security Affairs. Working Paper*. No. 10, March 2017.

JORA, Lucian. New practices and trends in cultural diplomacy. In: *Pol. Sc. Int. Rel.*, X, 1, p. 43–52, Bucharest, 2013.

JOURDAIN Anne; NAULIN Sidonie. *A teoria de Pierre Bourdieu e seus usos sociológicos*. Rio de Janeiro: Vozes, 2017 .

JURT, Joseph. La théorie du champ littéraire et l'internationalisation de la littérature. In: KEUNEN, Bart; EECKHOUT, Bart (Ed.). *Literature and society: The function of literary sociology in comparative literature*. Bruxelles: PIE-Peter Lang, 2001.

KALDOR, Mary. L'idée de société civile mondiale. In: *Recherches sociologiques et anthropologiques* (38-1), 2007, p. 89-108.

KAHN, J. S. (comp.), *El concepto de cultura: textos fundamentales*. Barcelona: Anagrama, 1975.

KATZENSTEIN Peter J. *Open Regionalism: Cultural Diplomacy and Popular Culture in Europe and Asia*. (Paper). 2002. Disponível em: http://www.cceae.umontreal.ca/IMG/pdf/07_Katzenstein.pdf

KEOHANE, R. O.; NYE, J. *Power and Interdependence*. New York: Longman, 2001.

KIM, Hwajung. Bridging the Theoretical Gap between Public Diplomacy and Cultural Diplomacy. In: *The Korean Journal of International Studies*. Vol.15, No.2. August 2017, p. 293-326.

KINOSHITA, Harumi. *La diffusion culturelle internationale: les enjeux de la politique de prêts d'oeuvres et d'expositions du MNAM-CCI (Centre Georges Pompidou) pendant la période 2000- 2007*. Héritage culturel et museologie, Université d'Avignon, 2011.

LANDIM, Leilah. *A invenção das ONGs. Do serviço invisível à profissão sem nome*. Tese (doutorado em Antropologia Social). Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

LANOE, Elise. *La culture au service de la diplomatie? Les politiques culturelles extérieures de la RFA et de la France au Brésil (1961-1973)*. Histoire. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2012.

LANGHORNE, Richard. Diplomacy Beyond the Primacy of the State. In: *Diplomatic Studies Program, Leicester University*, No. 43, 1998.

_____. The Diplomacy of Non-State Actors. In: *Diplomacy & Statecraft* (n. 16, vol. 2), june 2005, p. 331-339.

LA PORTE Teresa. Influencia de los actores internacionales no-estatales en las estrategias diplomáticas: consideraciones desde la comunicación pública. In: *Comillas Journal of International Relations*, 2016, n.6, p. 28-39.

_____ The Legitimacy and Effectiveness of Non-State Actors and the Public Diplomacy Concept. Public Diplomacy Theory and Conceptual Issues. In: *ISA Annual Convention*. San Diego, April 1-4, 2012.

LESSA, Mônica. Cultura e política externa: o lugar do Brasil na cena internacional (2003-2010). In: SUPPO, Hugo e LESSA, Mônica (orgs.) *A quarta dimensão das relações internacionais: a dimensão cultural*. Brasília, Contra Capa, 2012, p.169-192.

_____ In: LESSA, M.L. e GONÇALVES, W. (orgs.) *História das Relações Internacionais. Teorias e processos*. Rio de Janeiro: UERJ, 2007.

LEACH, Edmund. Culturas/cultura. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985.

LEE, Donna e HOCKING, Brian. Economic Diplomacy. In: DENMARK, Robert A. (ed.) *The International Studies Encyclopedia*, Vol. II, pp 1216-1227. Wiley Blackwell. 2010.

LEE, Geun; AYHAN, Kadir, Why Do We Need Non-state Actors in Public Diplomacy. In: *Journal of International and Area Studies*. Vol. 22, N. 1, 2015, p.57-77.

LEONARD, Mark; STEAD, Catherine e SMEWING, Conrad. *Public Diplomacy*. London: Foreign Policy Centre, 2002. Disponível em: <https://fpc.org.uk/publications/public-diplomacy/>

LIMA, Roberta. *A política brasileira de expansão cultural no Estado Novo (1937-45)*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2015.

LIZARDO, Omar. *Pierre Bourdieu as a Post-cultural Theorist*. In: *Cultural Sociology* 5(1): 1-22. 2011.

LOMBARD, Alain. *Politique Culturelle Internationale. Le modèle français face à la mondialisation*. Paris: Maison des Cultures du Monde, 2003.

LORENTZ, Bernhard. New Governance, New Diplomacy, and the Role of Foundations. In: *Bridging the Trust Divide: Cultural Diplomacy and Fostering Understanding Between China and the West*. Essen: Stiftung Mercator, 2012.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Tradução: Ricardo Correia Barbosa. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

MANHEIM, Jarol B.: *Strategic Public Diplomacy and American Foreign Policy : The Evolution of Influence*. New York: Oxford University Press, 1994.

MARK, Simon. *A Comparative Study of the Cultural Diplomacy of Canada*. New Zealand and India, (PhD diss.). University of Auckland, 2008.

_____. A greater role for cultural diplomacy. In: *Netherlands Institute of International Relations 'Clingendael'*, 2009 (p. 1-44).

MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
_____. (Org.). *Made in Brasil: Três décadas de vídeo no Brasil*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2007.

McCLORY, J. *The new persuaders: An international ranking of softpower*. In: *Institute For Government*. 2010. Disponível em:

http://www.instituteforgovernment.org.uk/sites/default/files/publications/The%20new%20persuaders_0.pdf

MARTEL, Frédéric. *Mainstream. A Guerra Global das Mídias e das Culturas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Trad. de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MATTELART, Armand. *Notas al Margen del Imperialismo Cultural*. In: *Revista Comunicación y Cultura*, No. 6.. Departamento de Comunicación, División de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México, D.F. 1982.

MAUSS, Marcel; DURKHEIM, Emile. *Note sur la notion de civilisation*, Versão online produzida pelo Cegep de Chicoutini, Quebec, 2002.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. In: *Estudos Avançados*. São Paulo, vol.12, n. 34, 1998.

MELISSEN, Jan. *The New Public Diplomacy: Soft Power in International Relations*. New York: Palgrave Macmillan. 2005

_____. *The New Public Diplomacy: Between Theory and Practice*, NY, London: Palgrave, 2006.

_____. *Reflections on Public Diplomacy Today*. Speech delivered at the conference 'Public Diplomacy,' Ministry of Foreign Affairs, Republic of Turkey, Ankara. (s/d).

MERLE, Marcel. *Forces et enjeux dans les relations internationales*. Paris: Economica, Paris, 1985.

_____. *La politique étrangère*. Paris: Presses universitaires de France. 1984.

_____. *Sociologie des Relations Internationales*, Paris: Dalloz, 1988.

_____. Le concept de transnationalité. In: *Humanité et droit international. Mélanges René-Jean Dupuy, Pedone*, 1991, n° 9, p. 223, spéc. 224.

MERMIER, Franck. *Les fondations culturelles arabes et les métamorphoses du panarabisme*. In: *Arabian Humanities*, n. 7, 2016. Disponível em:

<http://journals.openedition.org/cy/3146>.

- MITCHELL, John. *International Cultural Relations*. London: Allen&Unwin, 1986.
- MINIOTIS Saunders, *Defining the Characteristics of the Universal Museum: Missions, Collections, and Size* (thesis). Washington: University of Washington, 2014.
- MILZA, Pierre. *Les relations internationales de 1871 à 1914*. Paris: Armand Colin, 2009.
- MIRANDA, Danilo. Para uma visão não-instrumental e mercantil da cultura. In: *Revista Rio de Janeiro*, n. 15, jan.-abr. 2005
- MOURA LAPA, Dhiego. *Política Externa do Governo Lula: O papel da cultura (2003 – 2006.*, Monografia. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2009.
- MORAES, Marcos. *Residência artística: ambientes de formação, criação e difusão*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). São Paulo: USP, 2009.
- _____. Residência artística: uma reflexão sobre os ambientes de formação, criação e difusão das práticas artísticas contemporâneas. In: *Políticas para as artes: prática e reflexão – volume 2*. Rio de Janeiro: Funarte, 2014.
- MOSQUERA Gerardo, *Caminar con el Diablo: Textos sobre arte, internacionalización y culturas*. Madrid: Exit Publicaciones, 2010.
- _____, 'Alien-Own/Own-Alien' in *Complex Entanglements, Art, Globalization and Cultural Difference*. London: Rivers Oram Press, 2003, pp.19-29.
- MONTVILLE, Joseph V. Track Two Diplomacy: The Work of Healing History. In: *The Whitehead Journal of Diplomacy and International Relations*. Summer/Fall 2006.
- MOREIRA, Jailton. *Convivências – dez anos da Bolsa Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2010.
- MOULIN Raymonde. *O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias*. Trad. Daniela Kern. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- _____. *L'artiste, l'institution, le marché*. Paris: Flammarion, 1992.
- MUSSO, Pierre. La symbolique du réseau. In: *Politique symbolique et communication Quaderni*, n°38, Printemps, 1999.
- NICOLSON, Harold. *Diplomacy*. Londres: Oxford University Press, 1942.
- NINKOVICH, Frank A. *The Diplomacy of Ideas: U.S Foreign Policy and Cultural Relations 1938-1950*. Chicago, Imprint Publications, 1995.
- NIÑO, Antonio Rodríguez. Uso y abuso de las relaciones culturales en la política internacional. Ayer, La ofensiva cultural norteamericana durante la Guerra Fría (2009),. In: *Asociación de Historia Contemporánea*. N. 75, 2009. p. 25-61.
- NOYA, Javier. *Diplomacia Pública para el siglo XXI. La gestión de la imagen exterior y la opinión pública internacional*. Madrid: Ariel, 2007.
- NYE, Joseph S. *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York: Public Affairs, 2004.

- _____. Public Diplomacy and Soft Power. In: ANNALS of the American Academy of Political and Social Science. Vol 616, Issue 1, 2008, p. 94-109.
- _____. The Changing Nature of World Power. In: *Political Science Quarterly. Academy of Political Science*. Vol. 105, No 2., 1990
- _____. e KEOHANE, Robert. Transnational relations and world politics. In: *International Organization*, Vol. 25, No. 3, Transnational Relations and World Politics Summer, 1971, p. 329-349.
- ORTNER, Sherry B. Teoria na antropologia desde os anos 60. In: *Mana*. vol. 17, n.2. Rio de Janeiro, 2011.
- ORTIZ, Renato. Diversidade cultural e cosmopolitismo. In: *Lua Nova*. N. 47. São Paulo. Agosto. 1999.
- ORY, Pascal. Préface. In: TOBELEM, Jean-Michel (org.), *L'arme de la cultura Les stratégies de la diplomatie culturelle non-gouvernementale*. Paris: LHarmattan, 2007.
- PAMMENT James. *A new public diplomacy in the 21st century: a comparative study of policy and practice*. London & New York: Routledge. 2013.
- PAPASTERGIADIS Nikos e MOSQUERA, Gerardo A geopolítica da Arte Contemporânea. In: *Plataform Ibraaz*. October 2014. Disponível em: <https://www.ibraaz.org/essays/104>
- PAQUIN Stéphane. *Dictionnaire encyclopédique de l'administration publique*. 2012. Disponível em: www.dictionnaire.enap.ca.
- PAUMIER Benoît. *Rapport sur l'action internationale des établissements publics culturels*. (paper). février 2010.
- PASCHALIDIS, Gregory. Exporting National Culture: Histories of Cultural Institutes Abroad. In: *International Journal of Cultural Policy*. 15, no. 3. August 2009, p. 275–289.
- POTTER Evan, Canada and the New Public Diplomacy. In: *International Journal*. Vol. 58, No. 1, Winter 2002-2003, p.49.
- _____. *Cyber-Diplomacy: Managing Foreign Policy in the Twenty-First Century*. Quebec, Ontario: McGill-Queen's Press, 2002.
- PHILIPSEN, Lotte. *Globalizing Contemporary Art: The artworld's new internationalism*. Aarhus: Aarhus University Press, 2010.
- QUEMIN. Alain. L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international. In: *La place des pays périphériques à l'ère de la globalisation et du métissage*. Volume 34, Numéro 2, Automne, 2002, p. 15–40.
- _____. *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*. Paris: Ministère des Affaires Etrangères, 2001
- RENOUVIN, Pierre; DUROSELLE, Jean Baptiste. *Uma introdução à História de Relações Internacionais*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

RUPP, Bettina. *Residências em arte contemporânea: espaço, tempo e interlocução*. (Tese). Doutorado em Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2017.

ROESLER, Bettina. *Reimagining Cultural Diplomacy through Cosmopolitan Linkages: Australian Artists-in-Residence in Asia*. (PH. D. thesis). Sydney: University of Western Sydney, 2013.

_____. The case of Asialink's arts residency program: towards a critical cosmopolitan approach to cultural diplomacy. In: *International Journal of Cultural Policy*, 21:4, september 2015.

RUBIM Antonio Albino Canelas. Cultura, conexão, contemporaneidade. In: *Comunicação, Mídia e Consumo*. São Paulo, Vo 1 . 4 n . 9, 2007.

RIORDAN Shaun. *The New Diplomacy*. United Kingdom, Polity Press, 2003, p. 54. 27.
_____, Dialogue-Based Public Diplomacy: A New Foreign Policy Paradigm? In: *The New Public Diplomacy: Soft Power in International Relations*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005, p. 180–95.

RISSE Thomas. Transnational Actors and World Politics. In: Carlsnaes, Walter, Risse, Thomas & Simmons, Beth (eds). *Handbook of International Relations*. Londres: SAGE Publications, 2013.

REEVES, Julie. *Culture and International Relations: narratives, natives and tourists*. New York: Routledge, 2004.

RIBEIRO, Edgard Telles. *Diplomacia Cultural: seu papel na política externa brasileira*. Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 2011.

ROSENAU, James. Governance in the Twenty-first Century. In: *Global Governance*, v. 1, n. 1, 1995.

SABOURIN, Louis. Acteur international, In: *Le Dictionnaire encyclopédique de l'administration publique*, 2012. Disponível em: www.dictionnaire.enap.ca

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SALON Albert, *L'action culturelle de la France dans le monde. Analyse critique*. Thèse pour l'université Paris I Panthéon-Sorbonne, 1980.

SANSI Roger. Miragens e vitrinas: os paradoxos da arte africana contemporânea. In: *Afro-Asia*, 33, 2005, p. 327-331.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, 2002, p. 237-280.

SASSEN, Saskia. *Sociologia da globalização*. Porto Alegre: Artmed, 2010.

_____. *Territory, authority, rights. From medieval to global assemblages.* Princeton: Princeton University Press, 2006.

SCHILLER, H. J. *Communication and Cultural Domination.* White Plains. NY: International Arts and Sciences Press, 1973.

SCHNEIDER, Cynthia P. Culture Communicates: US Diplomacy That Works. In: *The New Public Diplomacy. Soft Power in International Relations.* Basingstoke: Palgrave, 2005, p.147-168.

SERODE, Fabrice. Les nouveaux rôles diplomatiques informels des institutions culturelles. In: TOBELEM, Jean-Michel (org.). *L'arme de la cultura. Les stratégies de la diplomatie culturelle non-gouvernementale.* Paris: L'Harmattan, 2007.

SHARP, Paul. For Diplomacy: Representation and the Study of International Relations. in: *International Studies Review*, Vol. 1, No. 1 Spring, 1999, p. 33-57.

SIGNITZER Benno H. & COOMBS Timothy. *Public Relations and Public Diplomacy: Conceptual Convergences.* 1992.

SMITH, Terry. Arte contemporânea: correntes mundiais em transição para além da globalização. In: *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.* v7., n.13: maio. 2017. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/revistapos>
_____. *What Is Contemporary Art.* Chicago: University of Chicago Press, 2009.

SINGH, J.P. Global Cultural Policies and Power. IN: *International Cultural Policies and Power.* Palgrave Macmillan, 2011.

SNOW Nancy. Rethinking Public Diplomacy. In: *Routledge Handbook of Public Diplomacy.* London: Routledge, 2009.

STAINES, Judith. *Artist's international mobility programs.* Sydney, IFACCA - International Federation of Arts Councils and Culture Agencies, 2004.

STELOWSKA, Diana. Culture in International Relations Defining Cultural Diplomacy. In: *Polish Journal of Political Science.* Vol. 1, Issue 3, 2015

STOCKING, George W. Introdução: os Pressupostos Básicos da Antropologia de Boas. In: *Franz Boas: A formação da antropologia americana 1883 - 1911.* Rio de Janeiro: Contraponto e Editora UFRJ, 2004.

SUPPO, Hugo Rogelio; LESSA, Mônica Leite. O estudo da dimensão cultural das Relações Internacionais. In: *História das Relações Internacionais. Teoria e Processos.* Rio de Janeiro: Uerj, 2007.

TOBELEM, Jean-Michel (org.), *L'arme de la cultura Les stratégies de la diplomatie culturelle non-gouvernementale.* Paris : L'Harmattan, 2007, 264 pags.

_____. Stratégie culturelle à Abou Dhabi et au Qatar: éléments de convergence et de singularité Bulletin de l'association de géographes français. 2013 Disponível em: <http://journals.openedition.org/bagf/2277>.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TOMLINSON, John. *Cultural Imperialism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1991.

_____. *Globalization and Culture*. Cambridge: Polity, 1999.

_____. *Globalization and Cultural Identity, The global transformations reader*, 2003.

TYLOR, Edward B. *La Ciencia de la Cultura*. IN: KAHN, J. S. *El Concepto de cultura: textos fundamentales*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1975.

URRY, John. *Les systèmes de la mobilité*. In: *Cahiers internationaux de sociologie*, n.118, 2005.

_____. *Sociology beyond societies: mobilities for the twenty-first century*. London: New Fetter Lane, 2000.

_____. *Consuming places*. London: Routledge, 1995

VILLANUEVA Rivas, César. *Representing Cultural Diplomacy. Soft Power, Cosmopolitan Constructivism and Nation Branding in Mexico and Sweden*. Växjö: Växjö University Press, 2007.

VON BÜLOW, Marisa. *Atores não-estatais e os estudos internacionais na América Latina: do casillero vacío às redes transnacionais*. In: GRACE, Jaramillo (org). *Relaciones Internacionales: los Nuevos Horizontes*. Quito, 2009.

WALLERSTEIN, Immanuel. *The Inter-State Structure of the Modern World-System*. In: SMITH, Steve, BOOKTH, Ken e ZALEWSKI, Marysia (orgs.) *International Theory: Positivism and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p.87-107.

_____. *A cultura como campo de batalha ideológico no sistema mundial moderno*. In FEATHERSTONE, Mike (org.). *Cultura Global: nacionalismo, globalização e modernidade*. 3a edição. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 42.

_____. *The national and the universal: Can there be such a thing as world culture?* In: *Culture, globalization and the World-System*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1998.

WALLON, Emanuel. "Le festival international: un système relationnel". In : *Les relations culturelles internationales au XXe siècle, De la diplomatie culturelle à l'acculturation*, sob a direção de Anne Dulphy, Robert Frank, Marie-Anne Matard-Bonucci, Pascal Ory, Éditions Peter Lang, Bruxelles, 2008. p. 363-383.

WACQUANT, Loïc. *Mapear o campo artístico*. In: *Sociologia*, Maio 2005, no.48, p.115-121.

_____. *Bourdieu in America: notes on the transatlantic importation of social theory*. In: CALHOUN, Craig, LIPUMA, Edward, POSTONE, Moishe (orgs.). *Bourdieu critical perspectives*. Cambridge: Polity Press, 1993, p. 235-262.

WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. *Revista USP*, (66), 2005, p. 209-224.

WISEMAN Geoffrey. 'Polylateralism' and New Modes of Global Dialogue" In: *Diplomacy*, Vol. III, London, Sage, 2004.

WYSZOMIRSKI, Margaret J. with BURGESS, Christopher, PEILA, Catherine: *International Cultural Relations: A Multi-Country Comparison*. Columbus: Ohio State University, 2003.

WRIGHT Susan. The Politicization of 'Culture'. In: *Anthropology Today*, Vol. 14 No 1, Feb. 1998.

YÚDICE, George. *A Conveniência da Cultura: Usos da Cultura na Era Global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ZAMORANO, Mariano Martín. Reframing Cultural Diplomacy: The Instrumentalization of Culture under the Soft Power Theory. In: *Journal of Current Cultural Research*, v. 8, 2016, p. 166-186.

ZAHARNA Rhonda S. Mapping Out a Spectrum of Public Diplomacy Initiatives: Information and Relational Communication Frameworks. In: *Routledge Handbook of Public Diplomacy*. New York: Routledge, 2009, p. 86-100.

ZIZEK Slavoj. Tolerance as an Ideological Category. In: *Critical Inquiry*, Autumn 2007.
_____. *Bem-vindo ao Deserto do Real!: Cinco Ensaios sobre o 11 de Setembro e Datas Relacionadas*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.